LA RESTAURADORA



NORA VIDAL

Nora Vidal

La restauradora

Una novela

© 2026 Nora Vidal

Todos los derechos reservados.

Esta es una obra de ficción. Nombres, personajes, lugares y eventos son producto de la imaginación del autor o se usan de forma ficticia.

Publicado de forma independiente.

Queda prohibida la reproducción total o parcial sin autorización escrita del autor.

1

Cuenca. Taller calle Alfonso VIII. Martes, 10:14.

El hombre que entra no toca la campanilla. Empuja la puerta de madera con el hombro, como si no fuera la primera vez, y se queda en el umbral mirando la luz oblicua que cae sobre la mesa de trabajo. Yo estoy de espaldas a la entrada, raspando con una espátula pequeña un tramo de barniz oxidado en un San Sebastián del XVIII que llevo dos semanas a punto de cerrar. Los hisopos de algodón secos huelen a esencia de trementina y a polvo. La radio está apagada. El reloj del campanario de San Pedro acaba de dar las diez y cuarto.

— Buenos días. ¿Lucía Aizpún?

Me vuelvo despacio, con la espátula todavía en la mano. La luz le llega de costado, dura, y le marca la línea de la mandíbula. Es un hombre de cuarenta y muchos. Pelo oscuro corto, entradas suaves. Abrigo de paño gris muy bien cortado. Zapatos buenos sin estar gritando. No es de Cuenca. Lo sé por cómo mira el taller: con curiosidad de quien no espera encontrarse con esto.

— Soy yo. ¿En qué puedo ayudarle?

— Bruno Quintanilla. Le envié un correo hace dos semanas.

Aprieto los labios. He recibido tres correos en quince días. Uno era un mecenazgo de una parroquia de Tarancón que prefiero

no aceptar. Otro era de un coleccionista alemán que quería que viajara a Düsseldorf. El tercero era de un tal Quintanilla, escueto, pidiéndome doce piezas. Pensé que era una broma o un cazador de oportunidades. No respondí.

— No le contesté. Discúlpeme.

— Por eso he venido.

Lo dice sin sonreír y sin reproche, como quien constata el tiempo que hace fuera. Da un paso dentro del taller. La puerta se cierra detrás de él y la campanilla, que no había sonado al entrar, suena ahora, con un retraso tonto. Bruno Quintanilla mira el San Sebastián.

— ¿Madrileño? — pregunta.

— Anónimo del XVIII, escuela castellana. Bastante repintado a finales del XIX. — Me oigo hablar de oficio y eso me tranquiliza. — ¿En qué puedo ayudarle, señor Quintanilla?

— En doce restauraciones de óleo. XIX aparentemente. Herencia familiar. — Lleva una carpeta de cuero bajo el brazo. La abre sobre la mesa, con cuidado de no rozar la pieza que tengo destapada. Catálogo impreso, encuadernado. Doce hojas. Una por retrato. Todos del mismo formato pequeño, 30 x 40 más o menos, tela sobre bastidor. Todos retratos de mujer joven. Diferentes ángulos. Diferentes ropas. No me detengo a mirarlas con calma porque me parece de mala educación con el cliente en el taller, pero registro tres cosas sin querer: el barniz superficial es brillante y reciente, la tela tiene aspecto de XIX pero algo no encaja, y la firma de las

esquinas es la misma en todas y es minúscula, dos letras pegadas. P y A.

Se me ocurre, sin razón ninguna, que llevo veinte años viendo firmas en cuadros y casi nunca son tan iguales entre piezas. Cierro el catálogo.

— Señor Quintanilla, ¿quién le ha dado mi nombre?

— Don Federico Olalla, en la calle Cervantes.

Don Federico es un anticuario de Cuenca que se ha jubilado tres veces y nunca ha terminado de irse. Conoció a mi padre antes de que yo naciera. Le hago una visita cada Navidad y le llevo una caja de pasteles de la confitería Ruiz. No me sorprende, pero tampoco me reconforta.

— ¿Habló de mí o le pidió usted referencias?

— Le pedí yo. Quería a alguien que trabajara fuera de Madrid y que no perteneciera a ninguna casa de subastas.

— ¿Por qué?

— Porque sé hacer las cosas.

Lo dice con la misma cara con la que ha dicho buenos días. No noto vanidad. Noto que es un hombre acostumbrado a que sus frases pesen. Eso me molesta, porque lleva veinte minutos en mi taller y ya está pesando.

— Necesito tiempo para mirar el catálogo en condiciones. ¿Puede dejármelo?

— Lo dejo. Y vuelvo en una semana. — Hace una pausa muy breve, como si calculara si debe añadir lo siguiente. — Si acepta el encargo, le adelanto el cincuenta por ciento. En

efectivo. Y otro veinticinco por ciento cuando hayan pasado seis meses, esté o no acabado el último cuadro. El resto a entrega.

— ¿En efectivo?

— En efectivo. Si lo prefiere transferencia, transferencia. Lo del efectivo era por agilidad.

Levanto las cejas un milímetro. Ningún cliente serio paga en efectivo cantidades grandes. Sé que se hace en el mundo del arte por motivos que prefiero no imaginar. Pero también sé que llevo nueve meses sin un encargo grande, que el techo del pasillo gotea cuando llueve fuerte, que Adrián ha hablado dos veces este mes de que tendríamos que vender la parte de su madre en Ciudad Real para terminar la reforma del baño. Doce restauraciones a precio digno son seis meses de cobertura. Lo digo todo a la vez en mi cabeza y me sale, sin decirlo, una respiración un poco más larga.

— Transferencia.

— Como prefiera.

Bruno Quintanilla saca una tarjeta del bolsillo interior del abrigo y la deja encima del catálogo. Bruno Quintanilla Vergara, Gestión de Patrimonio Artístico. Madrid. Un móvil, un correo, una dirección postal que no es despacho: es apartado de correos. Eso tampoco me gusta.

— ¿Puede explicarme la procedencia? — pregunto.

— Herencia de mi madre. Falleció en 2018. Era marchante en Madrid. Compró estas doce piezas a un coleccionista privado en los noventa. Estuvieron embaladas hasta hace dos años. Las saqué, las miré por encima, no las he intervenido. Las

quiero limpias, sin barnices oxidados, con los soportes revisados, sin retoques agresivos. Si encuentra algo que no esperaba, lo paramos y hablamos.

— ¿Y va a venderlas?

— No.

Lo dice con calma. Repito la pregunta con los ojos.

— ¿Va a donarlas a alguien?

— Tampoco.

— ¿Las quiere para usted?

— Para mí. — Una pausa. Sonríe por primera vez, una sonrisa breve que casi no llega a los ojos. — Es complicado de explicar en cinco minutos. Le compensaré en la próxima visita.

Me lo quedo mirando. Hay algo en él que no termina de cuadrar. Por la ropa diría que es un madrileño de zona buena. Por el tono diría que es un hombre que ha negociado mucho. Por el modo en que mira el taller diría que llegó pidiendo un trabajo y ya está calculando si voy a aceptar o no. Hago tiempo. Le ofrezco un café que sé que va a rechazar.

— No, muchas gracias. Tengo coche en la plaza Mayor y la grúa de Cuenca es la peor de España. — Otra sonrisa, otra vez fugaz. — ¿Me da una semana?

— Le doy una semana.

— Quedamos así.

Tiende la mano. Se la doy. Tiene la mano fresca y firme, sin anillos. Me suelta a tiempo. La campanilla suena bien al salir.

Veo por el cristal cómo cruza la calle Alfonso VIII hacia abajo, hacia el ayuntamiento, sin mirar atrás. No se ha vuelto ni una vez. Eso, también, me parece raro.

Vuelvo a la mesa. Dejo la espátula. Abro el catálogo otra vez.

Doce retratos de mujer joven. Pelo recogido. Cuellos cerrados. Vestidos oscuros con encaje en la garganta. Todas miran ligeramente hacia un lado. Ninguna sonríe. Mismo tono de piel, mismo tipo de pincelada, misma firma en el ángulo inferior derecho. P A. Si los miro juntos, podrían ser la misma mujer pintada doce veces. Si los miro de uno en uno, son ligeras variaciones: nariz más estrecha en uno, mandíbula más alta en otro, gesto melancólico en el tercero, los ojos más vivos en el quinto. Como si el pintor hubiera intentado

capturar a una mujer concreta en distintos días y nunca terminara de tenerla.

Cierro el catálogo.

Adrián entra cuando ya estoy preparando la cena. Le he dejado el catálogo encima de la mesa del comedor para enseñárselo. Me besa la sien.

— ¿Qué es eso?

— Doce restauraciones.

Se sienta. Abre. Pasa hojas despacio. Es profesor de Historia del Arte y, aunque su oficio es contemporáneo, sabe leer una pieza tan bien como yo.

— ¿XIX?

— Aparentemente.

— ¿Aparentemente?

— El barniz es reciente. La firma es la misma. Y la chica, fíjate, es la misma. Doce veces.

Adrián mira la primera. Mira la segunda. Pasa a la tercera.

Frunce los labios.

— Te van a pagar bien.

— Sí.

— ¿Lo aceptas?

Echo agua hirviendo en la cazuela. Apago el fuego. Lo miro.

— Ya lo he aceptado.

Adrián cierra el catálogo. No insiste. Cenamos berenjenas rellenas y hablamos de su instituto, de un alumno de bachillerato que ha confundido a Velázquez con Murillo en un examen, de la grieta del techo del baño. No hablamos del cliente. No hablamos de la firma diminuta P A. No hablamos de la sensación que llevo desde la mañana, una sensación pequeña que no acabo de nombrar, como cuando entras en una habitación que llevas meses sin abrir y notas que algo se ha movido un milímetro.

Esa noche, cuando Adrián se duerme, me quedo despierta un rato más mirando el techo. Pienso en doce mujeres que son la misma. Pienso en mi techo, que también gotea, y en los seis meses que ahora tengo asegurados. Pienso, sin querer, en mi madre.

No sé por qué.

2

Cuenca. Taller. Jueves, 9:05.

La caja la trae un transporte privado al día siguiente del correo de confirmación. Doce cuadros en doce estuches individuales, encajados en una caja general de chapa fina con esquinas reforzadas, todo embalado en cartón ondulado y plástico de burbujas. El conductor pide la firma con la mano izquierda mientras me alarga la PDA con la derecha. No saluda, no se interesa por el contenido. Trabaja por horas y por kilos.

Cuando se va, la caja queda en el centro del taller, sobre el carrito bajo de ruedas con el que muevo las piezas pesadas. Cierro la puerta de la calle. Echo el pestillo de la cerradura interior, cosa que no suelo hacer cuando hay luz. Me lavo las manos, me pongo los guantes de algodón finos y empiezo a abrir.

El primer cuadro sale envuelto en papel libre de ácido. Bien. Mejor que muchos clientes que me han traído pintura del XVIII en una toalla. Lo apoyo sobre el caballete grande con la luz tamizada del norte cayéndole en plano. Lo dejo descansar un par de minutos antes de tocarlo. Es lo que me enseñó mi profesor de Madrid hace dieciocho años, cuando todavía era

una niña con la cara llena de granos: una pintura tarda en aclimatarse al cambio de luz, y nosotros también.

Vestido azul oscuro con encaje blanco en la garganta. Pelo recogido en un moño bajo. Pendiente pequeño en la oreja derecha, perla. Mirada a un punto fuera del cuadro, a la izquierda. Edad indeterminada entre los veinticuatro y los treinta. Boca cerrada, ligeramente asimétrica, el labio inferior más lleno. Cejas finas, no depiladas. Una de esas caras que en una fotografía pasarías por alto y que, en un retrato, te quedas mirando porque hay algo en ellas que no termina de encajar con el siglo. Pero el resto es siglo XIX clarísimo: la pose, la indumentaria, el fondo neutro oscuro con un velado verdoso, el modo de pintar el encaje con dos pinceladas finas y un toque de blanco zinc por encima.

Acerco la lupa.

La pincelada del rostro es magnífica. Limpia, segura, sin titubeos. La del fondo es más pobre. La del vestido, otra mano o, al menos, otra prisa. Eso me llama la atención porque en los retratos del XIX el mismo pintor era el mismo en todo el cuadro, salvo que delegara los paños a un ayudante de taller, cosa que se hacía con frecuencia. Pero el contraste no es de calidad de mano. Es de tiempo. La cara está pintada con mucho amor. El resto está terminado deprisa.

La firma diminuta, en el ángulo inferior derecho, ahora la veo mejor. P A. Las dos letras pegadas, con un trazo de pluma muy fino. No tinta: óleo. Un pelo del pincel marcando la última A.

No es una firma profesional. Es la firma de alguien que firma porque hay que firmar y prefiere que no se note demasiado.

Anoto en la libreta:

Pieza 1. Óleo sobre tela. 32 x 41,5 cm. Bastidor de pino, posiblemente reentelado en algún momento. Imprimación clara con tono ocre. Barniz superficial brillante, dammar muy probable, aplicado en los últimos veinte años a juzgar por el envejecimiento. Antes del barniz nuevo, hay un veladura amarillenta general que sugiere un barniz anterior oxidado, no eliminado, sobre el cual se aplicó el actual. Eso no me gusta. Eso es trabajo de quien quiere acelerar un cuadro y no de quien lo conserva.

Saco el segundo. Mismo formato. Mismo bastidor. Misma imprimación. Cabello castaño oscuro recogido en una trenza enroscada, vestido marrón con cuello blanco bordado, mirada al frente. La cara, otra vez, está pintada con una atención que el resto del cuadro no recibe. Cejas finas. Labio inferior algo lleno. Asimetría en la boca. Y por encima del hombro derecho, a contraluz, un fragmento minúsculo de marco arquitectónico, una columna estilizada, como si la mujer estuviera dentro de un edificio. Eso no es propio del XIX. Eso es un guiño un poco más moderno.

Anoto: pieza 2, mismo problema de barniz doble. Misma firma. Misma modelo, casi sin duda. Boca casi idéntica.

Saco el tercero. La mujer aparece de tres cuartos, sentada en una silla baja, las manos cruzadas en el regazo, ahora con vestido verde botella y broche dorado. Mismo rostro. La modelo es la misma. Ya no me cabe duda.

Tres mujeres que son una. Bruno me dijo doce. Decido no abrir los otros nueve hoy. Es de viejas restauradoras hacerlo

todo el primer día y, además, en el corazón se me ha metido una cosa pequeña y rara que no quiero alimentar más. Cierro la caja, dejo las tres piezas en el caballete y la pared, y me quito los guantes.

Me siento en el taburete bajo.

La modelo es la misma.

Pienso, por primera vez, que se parece a alguien. No sé a quién. Tengo la sensación que tiene uno cuando reconoce a alguien por la calle y, a los diez metros, se da cuenta de que no era. Por la edad podría ser cualquiera. Cara muy española, ojos oscuros, piel clara, pómulos no demasiado marcados, mandíbula firme. Llevo el catálogo conmigo a la cocina del piso de arriba para mirarlo con calma, lejos de la luz del norte, y le hago un café a la cafetera italiana. Mientras espero, me suena el móvil. Adela.

— ¿Estás viva?

— Estoy viva.

— Te he llamado tres veces esta semana.

— Estoy montando un encargo grande.

— ¿Cuándo subes a Madrid?

— No lo sé, Adela. Pronto. Te aviso.

Adela es la mejor amiga que tengo, periodista cultural en una revista que paga poco y bien. Vive en Lavapiés, en un piso pequeño con una terraza enorme. Nos vemos cada mes, mes y medio. Discutimos por el mismo tema desde hace diez años:

yo, que vivo demasiado encerrada en este taller; ella, que no se ha enterado de que mi trabajo es esto, encerrarse.

— Es por un cliente nuevo de Madrid. Lleva un nombre con el que ya he topado dos veces, Quintanilla. ¿Te suena?

Adela tarda.

— ¿Bruno Quintanilla?

— Sí.

— Te ha tocado un raro, hija. Su madre fue marchante. Murió hace unos años. Él lleva colecciones privadas y, por lo que

cuenta la gente, es honrado. Pero es de los que no aparecen en ningún sitio. ¿Cómo ha llegado a ti?

— Por don Federico Olalla.

— ¿Don Federico el de Cuenca?

— El de Cuenca, sí.

— Vale. Eso es buena referencia. — Una pausa. — ¿Qué cuadros?

— Doce. Óleo. XIX al principio. Aunque me huele un poco a XX hecho al XIX.

— ¿Falsificaciones?

— No. Pastiches. Cuadros que quieren parecerse a cuadros antiguos sin engañar a nadie. Una práctica común. No tengo ni idea aún.

— Cobra por adelantado.

— Ya he cobrado.

— Esa es mi niña. Te llamo el viernes.

Cuelga sin esperar respuesta. Adela siempre cuelga la primera. La quiero por eso. Termina la conversación cuando ya hay que terminarla.

Bajo otra vez al taller. Me siento delante del primer retrato. Lo miro de cerca y luego desde la puerta, desde dos metros. Es una buena pintura. Pero no es del XIX. La mano del rostro es del XX hecha en estilo XIX. Eso lo apostaría con dinero. La tela

parece envejecida químicamente, no por el paso del tiempo. El marco original probablemente se cambió al embalarlo.

Si todo esto es un pastiche de modelo único, ¿quién es la modelo?

Adrián llega esa noche con dos cervezas y un pan recién hecho. Cenamos pan con jamón y un poco de queso. Le hablo del primer cuadro. Le digo "te juro que la mujer del retrato me recuerda a alguien". Adrián deja el cuchillo en el plato.

— A quién.

— No sé.

— Bueno, no te obsesiones, cariño. Tienes una habilidad de reconocer parecidos donde no los hay.

— Sí.

— Cuando vino tu tía Maite, juraste por dos minutos que se había hecho cirugía estética.

— Se la había hecho.

Adrián se ríe. Es un hombre bueno, paciente. Lleva quince años conmigo. Lo conocí en una fiesta de fin de carrera en Madrid y nos fuimos a Cuenca al año siguiente porque le ofrecieron una plaza fija en el instituto. Vivimos en mi casa-taller, que era de mis padres y antes de mis abuelos, y que mi padre nos vendió a precio simbólico cuando se marchó a

Madrid. Mi madre murió aquí, en esta casa. En el balcón de arriba.

Adrián me pregunta otra cosa, no presta atención al silencio. Le contesto distraída.

Esa noche subo al estudio pequeño del piso de arriba, el cuarto que era de mi madre y donde casi no entro. Está como ella lo dejó, salvo la silla del escritorio que mi padre tiró cuando vendió la casa. La cómoda de nogal sigue. Encima de la cómoda hay una fotografía vieja, enmarcada, color sepia. Mi madre con veintipocos años, de pie en un jardín de Madrid, con un vestido claro y el pelo recogido en un moño bajo. Aparta la mirada de la cámara hacia su izquierda. La conozco de memoria, esa foto. Llevo treinta y ocho años conviviendo con ella.

La cojo. La acerco a la lámpara del escritorio. La miro y no la miro.

Vuelvo a bajar al taller. Pongo la foto al lado del primer retrato. Las dos mujeres tienen edades parecidas. Las dos llevan el pelo recogido. Las dos miran a la izquierda.

No es la misma mujer. No me precipito.

Pero la cara es parecida.

Vuelvo a guardar la foto en su sitio y apago la luz del taller. Adrián ronca en el dormitorio. No le digo nada. No esta noche.

Mañana empiezo a quitar el barniz del primero.

3

Cuenca. Taller. Lunes, 8:40.

Antes de tocar el barniz, paso el cuadro por la cabina de luz. La cabina la monté hace ocho años, con la subvención de la diputación y un préstamo personal que tardé cuatro en cancelar. No es de catálogo. Es mía. Una caja de madera oscura con cortinas negras, dos focos de luz ultravioleta en el techo, una lámpara de infrarrojos sobre un brazo articulado, y un cabezal con reflectografía conectado a un portátil que tiene su edad. Para el primer escaneo siempre uso luz ultravioleta. Es el método más sencillo y el que más sorpresas trae.

Apago la luz general del taller. Cierro las cortinas de la cabina. Enciendo el ultravioleta.

El barniz reciente, el dammar, fluoresce primero. Verde-amarillento, uniforme. Eso confirma que es una capa nueva. Lo había dado por hecho. Por debajo se ve un velo más oscuro, irregular: el barniz antiguo. Y por debajo del barniz antiguo, la pintura. Donde hay óleo intervenido en los últimos cuarenta años, la fluorescencia es distinta. Donde hay óleo de hace más de cien, la fluorescencia es mucho más suave o nula.

En este cuadro, la fluorescencia general es uniforme. Eso ya me dice que la capa de pintura no tiene cien años. Pero, además, hay un dibujo extraño bajo la superficie, una geometría que no encaja con la mujer del retrato. Veo, por

debajo del moño y del cuello del vestido, lo que parecen otros volúmenes. Otra cabeza, en otra posición.

Apago el ultravioleta. Enciendo el infrarrojo.

El infrarrojo penetra mejor. Y ahí, sin posible interpretación contraria, aparece la silueta de OTRO rostro debajo del primero. Otra mujer. Cabello suelto, más largo. Mirada al frente. Mismo formato, misma tela. No es un dibujo preparatorio. Es una pintura entera, terminada, debajo de la pintura que veo.

Esto no es excepcional. Es frecuente. Los pintores reaprovechaban telas costosas. Lo hicieron Velázquez, Goya, Sorolla, hasta los pintores anónimos del XVIII. Es lo primero que enseñan en la facultad. Una capa de pintura tapada por otra capa de pintura. Lo extraño es que aquí no haya una distancia clara de épocas entre las dos. Las telas envejecen de manera distinta cuando llevan décadas de diferencia. Estas dos están al mismo nivel de envejecimiento. Como si las hubieran pintado el mismo año.

Apago el infrarrojo. Hago el escáner de reflectografía completa de la pieza. Lo dejo procesando. Salgo de la cabina, abro las cortinas, dejo el cuadro descansando en su caballete.

Voy a la cocina del piso de arriba a hacerme un café. Mientras la cafetera gorgotea, abro la ventana al patio. La piedra de la fachada del Convento de las Petras está húmeda. Es mediados de octubre. Ya empieza el aire frío de Cuenca, ese aire de los

barrancos que se mete por los cuellos y se queda dentro del cuerpo hasta marzo. Bebo el café de un trago.

Pienso en don Federico Olalla. En mi padre.

Cuando bajo, el escáner ha terminado. Lo abro en el portátil.

Otra mujer. Veintipocos años. Cabello largo suelto sobre los hombros. Vestido más sencillo, sin encaje, sin moño. Mirada al frente, directa, no oblicua. Lo más parecido a una fotografía de carnet del siglo XIX. La pose y la indumentaria son del XX, fines de los setenta, comienzos de los ochenta. La mujer del fondo no es la mujer del retrato superior. La mujer del fondo es más joven.

Cojo la lupa otra vez. Vuelvo al cuadro. Acerco el ojo a la firma diminuta. Esas dos letras minúsculas que parecen P A.

Pero hay algo más, ahora que sé qué busco. En el ángulo opuesto, izquierdo inferior, donde no se firma nunca, hay una traza diminuta. Cuatro o cinco números pegados, casi

invisibles a primera vista, hechos con la misma pluma de pelo de pincel. 7 9.

Setenta y nueve.

Si es una fecha, es 1979.

Si es 1979, la pintura de debajo del retrato del XIX es de 1979.

Cierro los ojos. Me siento en el taburete. Apoyo las manos en las rodillas. Me llevo dos dedos a la sien. Respiro.

Vamos a ir por partes, Lucía. Vamos a ir por partes.

Anoto en la libreta:

Pieza 1. Escáner UV: barniz nuevo dammar, barniz antiguo oxidado por debajo. Reflectografía IR: pintura subyacente completa de mujer joven, distinta a la del retrato superior, indumentaria y peinado fines XX. Posible fecha 1979 en ángulo inferior izquierdo a verificar. Firma "P A" en ángulo inferior derecho de retrato superior.

Cuando hago el desarrollo de un trabajo en libreta, las preguntas se ordenan. Las preguntas que tengo ahora son tres.

Una. ¿Por qué alguien pintó un retrato de mujer joven en 1979 y, encima, pintó otro retrato de otra mujer joven en estilo XIX?

Dos. ¿Por qué firmó la pintura de debajo con dos iniciales en el lado izquierdo y dejó el lado derecho del retrato superior

firmado con las mismas iniciales? ¿Es el mismo pintor en las dos capas?

Tres. Lo más importante, lo que no me atrevo a anotar aún: ¿quién es la mujer pintada en 1979?

No es mi madre. No tengo certeza. Pero la cara de la mujer del fondo, la del retrato oculto, tiene un parecido fuerte con la fotografía que tengo arriba, en la cómoda del cuarto de mi madre. Pelo largo suelto. Mirada al frente. La inclinación de la cabeza. La forma del labio inferior.

Saco la fotografía de mi madre del cuarto y la traigo al taller. La pongo al lado de la pantalla del portátil, donde se ve el escáner del retrato de debajo.

La mujer del fondo no es exactamente igual que mi madre.

Pero podría ser una hermana suya. Una prima. Una mujer parecida a ella.

Mi madre no tenía hermanas. Era hija única.

Llevo la foto otra vez al cuarto. La dejo en su sitio. Cierro la puerta del cuarto con suavidad, como si el ruido pudiera molestar a alguien que ya no puede oír.

Empiezo a preparar los disolventes.

El procedimiento de retirar un barniz oxidado de dammar nuevo es un procedimiento aprendido a los veintidós años y repetido cuatro mil veces. Mezcla de etanol y ligroína al cincuenta por ciento, modulada según la fragilidad de la capa pictórica de debajo. Hisopos de algodón pequeños, rodados, no arrastrados. Trabajar por cuadrados de cinco centímetros.

No insistir. Si no sale a la primera, dejar reposar. La paciencia se gana en la mano y en la cabeza.

Empiezo por la esquina inferior derecha, justo al lado de la firma P A. Es la zona menos pintada. La menos importante. Por ahí mido la respuesta del barniz al disolvente y veo cómo de adherido está. El barniz reciente sale en cuestión de segundos. El barniz antiguo, debajo, sale con más esfuerzo. Y, por debajo, asoma la imprimación ocre limpia.

Tarea de varias semanas. Tengo doce cuadros. No tengo prisa, en teoría.

En la práctica, sí.

Trabajo cuatro horas seguidas sin parar. Cuando levanto la cabeza son las dos y cuarto y tengo la espalda agarrotada.

Subo, como un té caliente, me quedo media hora tumbada en el sofá con los ojos cerrados.

Suena el teléfono. Es un número que no tengo guardado pero que reconozco porque empieza por noventa y uno. Madrid.

— ¿Lucía?

— Sí.

— Soy Bruno Quintanilla. — Su voz es la misma de la mañana del taller. — ¿Cómo va?

— Empezando.

— ¿Ya está manipulando alguna pieza?

— La primera.

— ¿Le importa que pase la semana que viene? Tengo que estar en Cuenca el lunes por un asunto. Aprovechaba.

Es la primera vez que un cliente me llama desde su móvil dos días después del envío para preguntar cuándo puede venir a vigilar.

— ¿El lunes?

— A media mañana, si le viene bien.

— Le viene bien.

— Perfecto. Llevo el segundo veinticinco por ciento, si le parece adecuado.

— Aún no he terminado nada.

— He dicho a los seis meses, esté o no acabado. Si quiere

hacemos cuentas distintas, no tengo problema.

— Hablamos el lunes.

— Hasta el lunes, Lucía.

Cuelga. Lo dice "Lucía", a secas. Sin Aizpún. Como si me conociera de algo.

Bajo otra vez al taller. La esquina inferior derecha del cuadro está limpia. La imprimación ocre asoma como una franja del color del trigo. Junto a la firma diminuta P A, que sigue intacta, brillando en el óleo seco.

Tomo aire. Sigo.

4

Cuenca. Taller. Sábado, 11:50.

Llevo cinco días con el primer retrato y ya está casi limpio. He trabajado en silencio, salvo la radio bajita los días en los que el silencio me pesaba demasiado. No suelo trabajar los sábados, pero he hecho una excepción. Adrián se ha ido a comer con sus compañeros del instituto y no vuelve hasta la tarde. La casa entera es mía. La luz cae bien por el ventanal del norte, oblicua y pareja.

El rostro de la mujer del retrato superior ya está limpio. Ha sido fácil. El barniz nuevo y el barniz oxidado se han ido sin pelear demasiado por nada. La capa pictórica tampoco se ha movido, salvo un toque pequeño en la mejilla derecha que voy a tener que retocar al final. Por dentro me alivia que el pintor del retrato superior no fuera un chapuza. Era alguien que sabía exactamente lo que hacía. Solo trabajaba deprisa el fondo y los paños.

Ahora me toca lo que llevo cinco días aplazando.

Mirar la cara.

La cara, sin el velo amarillento del barniz oxidado, es otra. Sin esa capa, los rasgos se ven con la verdad de cómo el pintor los plasmó. Los ojos son más oscuros de lo que parecían. El óvalo de la cara es más alargado. La asimetría de la boca, más

patente. La piel tiene un tono que el pintor consiguió mezclando blanco zinc, ocre y rojo veneciano en cantidades muy controladas, y que ahora respira como respira la piel cuando un cuadro está bien.

Subo a buscar la fotografía. Bajo. La pongo al lado del cuadro.

Mi madre, en la fotografía sepia, está en un jardín en algún sitio de Madrid. Vestido claro, pelo recogido en un moño bajo, perla pequeña en la oreja. Mirada hacia su izquierda.

La mujer del retrato lleva vestido azul oscuro, pelo recogido en moño bajo, perla pequeña en la oreja derecha. Mirada hacia la izquierda.

No es la misma indumentaria. Ni el mismo entorno. Ni la misma luz.

Pero la cara es muy parecida. No exacta. Parecida.

Lo digo en voz alta, como si decirlo lo arreglara.

— No es ella.

Me oigo y me corrijo:

— No PUEDE ser ella.

Mi madre nació en 1957. El retrato es del XIX por estilo, aunque sospecho fines del XX por la tela. Mi madre, además, nunca posó para nadie. Mi madre era ingeniera de telecomunicaciones, hija de un farmacéutico de Bilbao y de una maestra de Burgos. Mi madre se llamó Elena Belmonte Ríos. Murió en agosto de 2005, en este balcón de arriba, cuando yo tenía dieciocho años y acababa de empezar Bellas Artes. La oficial fue una caída accidental. La extraoficial,

dentro de la familia y dentro de mí, fue una caída que nadie supo nunca explicar bien.

No, esto no puede ser ella.

Sin embargo, hay un parecido. Y el parecido, ahora que el cuadro está limpio, es más fuerte de lo que esperaba.

Apago la lámpara orientable. Salgo del taller un momento. Subo al piso. Voy a la cocina. Me sirvo un vaso de agua. Lo bebo despacio. Vuelvo a bajar.

Antes del lunes tengo que tomar dos decisiones. La primera, si voy a contarle a Bruno Quintanilla, cuando venga, que ha aparecido una pintura debajo. La obligación profesional dice que sí: el cliente decide si seguimos quitando capas para sacar la pintura subyacente, si dejamos las dos coexistir o si paramos. La segunda, si voy a contárselo a Adrián. Mi profesional dice que no es necesario. Mi cabeza dice que tampoco.

La obligación profesional con el cliente la voy a cumplir.

La de Adrián, no.

Me siento en el taburete y abro la libreta. Anoto en frío todo lo que tengo. La pintura subyacente, las dimensiones, la fecha probable 1979, las firmas, la descripción de la mujer del retrato superior y de la mujer del retrato subyacente. Las describo sin emociones. Las describo como se describiría a

dos modelos de un retratista del XIX cuando se documenta una pieza para subasta.

Llamo a Adela. Me coge al segundo tono.

— Dime.

— Quiero contarte una cosa.

— ¿Estás bien?

— Estoy en el taller. Llevo cinco días limpiando el primer cuadro de los Quintanilla. Debajo del retrato hay otro retrato. Y la cara de la mujer del retrato superior se parece a mi madre.

Adela tarda en contestar. Es de las pocas amigas que tengo que saben aguantar tres segundos sin meter una broma. Es lo que más le agradezco.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Cuánto se parece?

— Bastante.

— ¿Pero sabes que no es ella?

— Sé que no puede ser ella.

— Vale. Eso es lo que tienes que recordarte cada media hora hasta que terminemos esta conversación. — Suena un cacharreo en su lado del teléfono. Adela siempre habla

mientras hace dos cosas más. — ¿Quieres venirte a Madrid una semana?

— No puedo. Tengo doce cuadros.

— Vale. ¿Hay alguien con quien quieras hablar?

— No.

— Eso no es verdad. ¿Quieres que llame a tu padre?

— Te juro que como llames a mi padre te degüello.

— Vale. — Adela se ríe a medias. — Tienes que hablar con tu padre, Lucía. Lleva el apellido del cuadro.

Casi me dejo caer en el taburete.

P A.

Pedro Aizpún.

Llevo cinco días sin decirme a mí misma en voz alta el nombre de mi padre y la firma del cuadro a la vez. Adela me lo acaba de poner delante.

— No.

— ¿No?

— Mi padre nunca pintó. Es ingeniero.

— Hay mil pedros aizpunes en la Península, hija. Investiga la firma antes de subirte por las paredes. Eso es lo que harías

con cualquier otro cliente.

Tiene razón.

— Hago eso.

— Eso. ¿Qué más?

— El cliente viene el lunes.

— ¿Vas a contárselo?

— Tengo que hacerlo.

— Cuéntaselo como restauradora. Sin más. Tú no eres la persona del retrato y él tampoco. Tú eres una profesional que tiene que enseñarle una cosa. Punto.

— Sí.

— Lucía. — Una pausa. — Si tu cliente no reacciona como tú esperas, es información. ¿Vale?

— Sí.

Cuelgo. Me quedo un rato mirando la pantalla del móvil. Adela tiene la rara habilidad de hablar como hablaría una mujer treinta años mayor. La quiero por eso, también.

Hago lo que ella me ha dicho. Investigo la firma.

Abro la base de datos de pintores españoles del INEAH, la base de datos de la Real Academia, dos foros profesionales, un par de catálogos viejos que tengo en la estantería. Busco "P. A." y "Pedro Aizpún". Pedro Aizpún figura en una entrada de un foro de coleccionismo de los años noventa. Pintor aficionado, finales del XX, residencia Madrid. Una sola obra documentada

en un catálogo de subasta de Madrid de 1998: "Retrato de mujer en jardín, óleo sobre tela, firmado P. A., procedencia colección particular". Precio de salida muy bajo. No hay foto en el escaneo del catálogo.

No es mi padre. Mi padre no se ha llamado nunca pintor.

Pero un pedro aizpún pintor, en Madrid, en los noventa. La cabeza me hace un cálculo rapidísimo. Mi padre se apellida Aizpún Garmendia. Su padre, mi abuelo, Aizpún de Castro. La familia Aizpún de Madrid es pequeña, ligada al País Vasco por origen. Sé de un par de primos lejanos. Sé que mi padre tiene un primo segundo que vive, o vivía, no estoy segura, en Madrid. No recuerdo el nombre.

Mi padre nunca habló mucho de su familia. Lo poco que sé lo sé por mi abuela paterna, Pilar Garmendia, que vive en La Moraleja en la misma calle que mi padre y que sigue lúcida a sus setenta y seis años. Cuando voy a verla, Pilar habla de su marido fallecido, de mi padre y de Tomás. Casi nunca habla de los primos.

Tendré que llamar a mi padre. No esta tarde. No mañana. La semana próxima, después de la visita de Bruno.

Apago el portátil. Cubro el primer cuadro con un paño limpio. Cierro la libreta.

Cuando Adrián vuelve por la tarde, la casa entera ya huele a el guiso de garbanzos con espinacas que he hecho mientras esperaba. Le doy un beso, le pregunto cómo ha estado la comida, le sirvo vino. Comemos hablando de las elecciones municipales, de un alumno suyo que ha publicado un cuento

en una revista universitaria, de la grieta del baño que sigue ahí.

Cuando suena su móvil porque le ha entrado el wasap de un colega, le miro la cara distraída sin que él se entere. Adrián es un hombre transparente. Después de quince años, lo leo entero en cinco segundos. Lo quiero, y no le voy a contar nada esta noche. Mañana, tampoco.

Antes de dormir, me siento en la cama con el portátil sobre las piernas. Busco "Pedro Aizpún pintor 1980 Madrid". Sale lo mismo de antes y nada más. Pruebo "Pedro Aizpún Madrid muerte". Nada. Pruebo "Pedro Aizpún Aizpún Madrid fallecimiento". Nada concreto.

Adrián, a mi lado, se gira y me pregunta sin abrir los ojos:

— ¿No duermes?

— Ya voy.

Cierro el portátil. Apago la luz. Me quedo mirando el techo.

Bruno Quintanilla llega pasado mañana.

5

Cuenca. Taller. Lunes, 10:55.

Bruno Quintanilla llega cinco minutos antes. Ese pequeño detalle me dice algo más de él. Es de los que llegan antes para no llegar tarde. La campanilla suena bien esta vez. Trae paraguas plegado en la mano, abrigo de paño gris y una caja delgada bajo el brazo.

— Buenos días.

— Buenos días.

Cierra la puerta detrás de sí. Pasa al taller con el mismo gesto del primer día, mirando alrededor pero ya con menos curiosidad. Deja la caja sobre la mesa auxiliar. Lleva una bufanda de lana oscura que se desenrolla despacio y guarda en el bolsillo del abrigo.

— ¿Le importa que le robe quince minutos antes de subir al cuadro? Tengo que enseñarle algo y prefiero contárselo aquí abajo, con el cuadro delante.

— No me importa. Para eso he venido.

Le pongo un café. Lo coge con las dos manos. Sigo el procedimiento de un cliente nuevo: le siento en el taburete bajo de delante del caballete pequeño, no en el de delante del grande. Al cuadro lo destapo despacio, levantando el paño. La

pintura limpia respira hacia el techo. La luz oblicua del norte le da bien.

Bruno Quintanilla deja el café en el suelo.

Mira el cuadro mucho tiempo. Más del que esperaba. Lo mira sin acercarse. Sin pedirme la lupa. Sin decir nada. La mujer del retrato lo mira a él desde el caballete, con su vestido azul oscuro y su perla y su moño bajo y su gesto algo melancólico, como si supiera quién es él y prefiriera no decirlo.

Bruno no dice nada durante un minuto largo. Yo tampoco. Cuento mentalmente cuántos segundos llevamos así. Cuando paso los sesenta segundos, decido empezar yo.

— Señor Quintanilla.

— Bruno.

— Bruno. Antes de avanzar tengo que enseñarle dos cosas. La primera es esta. — Le señalo el retrato. — El primer cuadro de los doce está limpio. El barniz, las dos capas, eran fáciles. La pintura responde bien. Está estable. No he hecho ningún retoque todavía. Antes de hacer ninguno necesito su conformidad, y le voy a explicar por qué.

Espera. Doy un paso hacia el caballete pequeño donde he dejado el portátil con el escaneo abierto. Lo giro hacia él.

— Esto es el escaneo infrarrojo del cuadro. Debajo del retrato superior hay otro retrato, pintado entero. Una mujer joven distinta a la del retrato superior. Indumentaria de fines del XX, posiblemente alrededor de 1979 según una traza de pluma de pelo de pincel en el ángulo opuesto a la firma. La pintura subyacente y la pintura superior están al mismo nivel de envejecimiento, lo cual es coherente con que ambas se hayan

pintado con poca distancia de tiempo. Le adelanto que ha ocurrido en cinco de los doce cuadros, los que he tenido tiempo de escanear con infrarrojo, y que sospecho que pasa en todos.

Bruno Quintanilla mira la pantalla del portátil. Mira la mujer del retrato superior. Mira la mujer del retrato subyacente en el escaneo. No mueve un músculo de la cara.

— ¿Quiere usted decir que han usado telas ya pintadas para hacer estos retratos?

— Quiero decir, más bien, que alguien ha pintado un retrato en estilo XIX por encima de otro retrato hecho probablemente el mismo año. Cerca de 1979.

— ¿La misma mano?

— Probablemente. La firma del retrato superior, P. A., coincide en grafía con las trazas que he encontrado del retrato subyacente.

Bruno asiente, despacio, sin asentir del todo.

— Está bien, siga.

— ¿Sigo?

— Siga.

— ¿Quiere usted que retire también la pintura superior y saquemos la subyacente?

— No, no. Quiero el retrato superior limpio y conservado. La pintura subyacente que se quede donde está. Quiero los doce

cuadros como me los ha descrito, limpios y estables. Si tiene que hacer retoques mínimos, hágalos. Adelante.

— Bruno, ¿le interesa esta información?

Me mira como si la pregunta no tuviera sentido.

— Por supuesto.

— ¿Le interesa porque tiene que ver con la procedencia, o le interesa por otro motivo?

— ¿Hay otro motivo posible?

— Estoy preguntando.

Él bebe café. Yo tomo aire.

— Mire, Lucía. Mi madre compró estos cuadros a un coleccionista privado a finales de los noventa. Por lo que yo sé, los doce eran una unidad. El coleccionista los compró a su vez a una persona que los donó. Esa persona los donó como naturalezas muertas anónimas del XIX. Mi madre los miró, vio que no eran naturalezas muertas, los compró baratos. No los expuso. No los movió. Estaban embalados desde el día en que entraron en casa. La información que usted me está dando tiene mucho sentido si se piensa en términos de procedencia. Pero no le voy a pedir, ni a usted ni a nadie, que destape la pintura de abajo. Quiero los doce con su superficie superior limpia, estable, restaurada. Punto.

Es coherente con un cliente normal. Es coherente.

Pero hay algo en la frase "no los movió, no los expuso, estaban embalados desde el día en que entraron en casa" que no encaja. Si una marchante de arte compra doce cuadros

pensando que no son naturalezas muertas, los miraría más a fondo. No los embalaría treinta años.

No digo nada.

— Perfecto — digo en cambio. — Sigo con el siguiente cuadro mientras hago los retoques mínimos del primero.

— ¿En cuánto está la siguiente entrega?

— En tres semanas si todo va como hoy.

— Vengo en tres semanas.

— Le confirmo el día.

Bruno se levanta. Termina el café. Devuelve la taza al banquillo. Saca de un bolsillo interior del abrigo un sobre

tamaño medio, también de papel grueso, lo deja sobre la mesa.

— Ahí va el segundo veinticinco por ciento. He preferido transferencia, como me pidió. El justificante.

— Gracias.

— ¿Tiene tiempo de comer?

La pregunta llega como un cambio de marcha. No la espero.

— ¿Comer?

— Hoy o cualquier otro lunes cuando venga. Si me lo permite, claro. Conozco a un sitio en la calle Alfonso VIII, en el número ciento siete. Llevan un menú decente.

Es un restaurante del que sé. Lo abrieron hace cuatro años una pareja de Cuenca. Va bien.

— Hoy no puedo.

— Otro día, entonces. — No insiste.

— Otro día.

Se está poniendo la bufanda cuando algo, no sé qué, me obliga a hacer una pregunta más antes de que se vaya.

— Bruno. — Mi voz sale más floja de lo que esperaba. Carraspeo. — ¿Le suena el apellido Aizpún?

Bruno Quintanilla mira la bufanda en sus manos. Tarda dos

segundos. Solo dos. Pero tarda.

— Es su apellido.

— Sí. Pero le pregunto si le suena de otro contexto.

— ¿En qué contexto?

— Como pintor.

— ¿Como pintor?

— Sí.

Bruno termina de enrollarse la bufanda con un gesto neutro. Mira el cuadro otra vez. Mira la firma P. A. en el ángulo inferior derecho. Mira la pantalla del portátil con la traza del 7

9 en el ángulo opuesto. Lo mira todo despacio. Y después me mira a mí.

— Hablamos en tres semanas, Lucía.

No me responde.

Me da la mano. Sale. La campanilla suena.

Me quedo de pie delante del cuadro. Bruno Quintanilla acaba de no responderme a una pregunta directa. No me ha dicho ni sí ni no. Eso es información.

Doy media vuelta, voy a la mesa, abro la libreta y anoto: cliente no responde a la pregunta sobre el apellido Aizpún como pintor.

Subo arriba. Adrián no está. Me lavo la cara con agua fría.

Por la tarde, Bruno me manda un mensaje. Un único mensaje:

"Si la oferta de comer sigue en pie, mañana antes de irme a Madrid me viene bien sobre las tres. Si no, otro lunes. Bruno."

Tardo veinte minutos en contestar. Acabo escribiendo "Mañana a las tres en el ciento siete, Lucía". Bloqueo el móvil y lo dejo bocabajo sobre la encimera.

Adrián llega a las nueve. Le he hecho una crema de calabaza, una merluza al horno y una ensalada. Le sirvo vino. Cenamos. Por primera vez en años, Adrián me pregunta si estoy bien con un tono que no es de pura cortesía. Le digo que sí. Que

estoy bien. Que el cliente nuevo es exigente. Que el cuadro va bien.

Adrián me toca la mano por encima de la mesa. Se la dejo.

No le digo que mañana voy a comer con Bruno Quintanilla en el ciento siete de la calle Alfonso VIII.

6

Cuenca. Calle Alfonso VIII, número 107. Martes, 15:02.

Bruno Quintanilla está sentado al fondo, junto a la ventana que da al patio interior. Lleva una camisa azul claro sin corbata, el abrigo doblado sobre la silla de al lado. Se pone de pie cuando me ve cruzar. Me alarga la mano. Yo se la doy.

— Gracias por venir.

— Estoy aquí porque me apetece.

Es una respuesta más seca de lo que pretendía. No la corrijo.

Me siento. El restaurante está casi vacío a esta hora, dos mesas con clientes acabando un postre. Las paredes de piedra desnuda. Mantel de papel sobre mantel de tela. Vidrio sin

manchas, agua sin gas servida sin pedirla. Las cosas funcionan.

Pedimos. Él, perdiz escabechada y agua. Yo, ensalada de queso de oveja y un plato de verduras de la huerta. Vino, no.

— ¿No bebe en horario de trabajo? — pregunta él.

— No bebo en horario de comer.

— Yo tampoco a mediodía. Es buena costumbre.

Espera a que llegue el primer plato para arrancar. Eso también lo registro. Es un hombre acostumbrado a las comidas profesionales.

— ¿Me cuenta usted en qué consiste su trabajo, Lucía? Aparte de lo evidente.

— ¿Lo evidente?

— Lo evidente es quitar barniz y reentelar. Lo no evidente es lo que cuenta la pintura.

— ¿Por qué le interesa eso?

— Soy gestor de patrimonio artístico. Tengo el deber de saber qué hay debajo de las cosas que muevo.

— Le diré: lo no evidente es ir parando antes de cargarse algo. Las restauraciones que se cargan obras lo hacen por exceso, no por defecto. Lo que aprende uno con los años es la

moderación. Quitar lo justo, retocar lo justo, no rellenar lo que falta cuando lo que falta cuenta una verdad.

— Es bonito.

— No es bonito. Es trabajo.

Sonríe sin ganas. La perdiz le llega caliente. El camarero le sirve mi ensalada.

— ¿Y usted?

— ¿Y yo qué?

— ¿De qué se ocupa exactamente?

— Compro arte para coleccionistas privados. Vendo arte para coleccionistas privados. A veces colecciono yo. Más a menudo

busco piezas que han desaparecido del mercado durante décadas y las localizo. Eso último es lo que mejor me sale.

— ¿Como un detective?

— Como un anticuario con paciencia.

Sigue comiendo. Yo bebo agua.

— Bruno.

— Dígame.

— ¿Cómo llegaron los doce cuadros a las manos de su madre exactamente?

— A través de un intermediario.

— ¿Quién era ese intermediario?

— Un hombre llamado Antonio Bandrés. Murió hace años. Trabajaba con coleccionistas privados de Madrid y Barcelona. Era especialista en piezas dispersas.

— ¿Y el coleccionista del que los compró Bandrés?

— Una fundación privada que vendió un lote completo de piezas no expuestas. Mi madre apuntó el nombre de la fundación en un libro que no encuentro. Lo busqué hace dos

años cuando los desembalé. Le diré el nombre cuando lo encuentre.

Lo dice tan sencillo que casi le creo. Casi.

— ¿Por qué doce, Bruno?

Bruno deja el cubierto.

— Porque eran doce. Mi madre los compró así.

— ¿Por qué doce retratos de la misma mujer?

— Eso lo descubrí cuando los abrí en 2023.

— ¿Y no le pareció extraño?

— Me pareció extraño. Por eso quiero limpiarlos. Mientras tengan capas oscurecidas no sé qué hay debajo.

— Le he dicho hace ayer que hay pinturas debajo y me ha dicho que no las saque.

— Las pinturas las quiero como están.

— ¿Por qué?

Bruno mira la perdiz un instante. Me mira a mí.

— Porque la pintura subyacente, si existe, es información para mí, no para el mercado. Los cuadros, los doce, no voy a venderlos. No voy a moverlos. Quiero los superiores limpios para poder convivir con ellos en casa, sin barniz oxidado, sin

polvo. Los subyacentes los quiero detrás, no por escenografía sino por respeto a quien los pintó.

Lo dice tranquilo. Tan tranquilo que mi estómago se cierra otra vez.

— ¿Le importa la mujer de los retratos?

— ¿Cuál?

— La de la pintura subyacente.

Bruno se sirve agua. Yo no he tocado la ensalada.

— Lucía, hablemos como adultos. Usted ya sabe que hay cosas raras en esta colección. Yo le he dicho que la información sobre la pintura subyacente la quiero para mí. Eso le ha sonado a algo. Lo veo en su cara. Yo, por mi parte, no voy a explicarle más de lo que ya le he explicado, no porque no quiera, sino porque ahora mismo creo que es prematuro. Tenemos varios meses por delante. Yo voy a venir cada quince días o cada tres semanas. Mientras tanto, si usted prefiere abandonar el trabajo, lo entendería. Le devolvería el anticipo pendiente y me llevaría los cuadros.

Tomo aire. La trampa no es la trampa. La trampa es elegir bien si dejo el encargo o me quedo.

— No voy a abandonar el trabajo.

— Le agradezco mucho. — Coge la copa de agua, brinda casi sin levantarla. — Por una colaboración fructífera.

Brindo. No tengo más remedio.

Comemos un rato sin hablar. La perdiz se le va enfriando. Mi ensalada está bien. Cuando llega el segundo, él me pregunta

otra cosa, y la pregunta me pilla descolocada:

— ¿De qué murió su madre, Lucía?

La pregunta llega tan natural que yo respondo, sin medir, antes de darme cuenta de que un cliente no le pregunta a su restauradora cómo murió su madre en la segunda comida que tienen.

— En un accidente, hace veinte años.

— Lo siento. — Inclina ligeramente la cabeza. — Mi madre adoptiva murió hace siete. De un cáncer rápido.

— ¿Adoptiva?

— Sí. La que me adoptó. — Mira el agua. — Soy adoptado, Lucía. Nací en 1980 y crecí en Madrid con Sara Quintanilla, que era mi madre desde el día siguiente al de mi nacimiento, prácticamente. Mi madre biológica nunca la conocí.

No sé qué le digo. Algo así como "no lo sabía, gracias por contármelo".

Bruno se encoge de hombros.

— Es información de contexto. Algunos clientes lo necesitan saber. Usted, por mi profesión, es probable que tenga que ayudarme a encontrar piezas relacionadas con mi familia biológica en algún momento. Si no le importa, me gustaría

que ese fuera un trabajo paralelo al de los doce cuadros. Algo que avancemos despacio.

— ¿Por qué cree que mi taller le puede ayudar a encontrar piezas relacionadas con su familia biológica?

— Porque me consta que mi madre biológica fue retratada. Por eso, en su momento, busqué a una restauradora en Cuenca.

Suelto el tenedor. Lo dejo en el plato.

— ¿Por qué a una restauradora en Cuenca?

Bruno no parpadea.

— Porque mi madre biológica vivió aquí parte de su vida. Y porque las personas que la conocieron y pudieron pintarla, también.

El restaurante se queda en silencio. Solo se oye el cuchillo de Bruno sobre el plato, milimétrico, y el ruido del frigorífico al fondo. Pago la mitad del menú. Le digo "Gracias por la comida". Le tiendo la mano. Bruno me la coge un instante demasiado largo y la suelta a tiempo.

Salgo a la calle Alfonso VIII. Hace frío. Camino sin rumbo hacia abajo, hacia la plaza Mayor. Paso por la fachada de la

catedral. Sigo. Llego al mirador de las Catalinas. La hoz del Júcar abajo. El cielo más bajo que las piedras.

Me apoyo en el muro.

Una restauradora en Cuenca. Su madre biológica vivió aquí parte de su vida. Las personas que la conocieron.

Bruno Quintanilla no me ha buscado por azar. Bruno Quintanilla me ha buscado a mí. Por algo.

Sigo apoyada en el muro. No me muevo durante mucho rato. El frío me llega despacio.

Cuando saco el móvil, Adrián me ha mandado un mensaje. "¿Vamos al cine esta noche?". Le respondo "Sí". Una palabra. Sin más.

Cuando entro en casa, Adrián está poniendo la mesa. Le doy un beso. Cenamos pronto. Vamos al cine. Vemos una película francesa de la que no me entero. Adrián me sujeta la mano durante los créditos finales. Le aprieto la mano.

Por la noche, en la cama, mientras Adrián duerme, abro el ordenador.

Busco en el Registro Civil de Madrid, donde se puede pedir información de partidas de nacimiento.

No puedo pedir la de Bruno Quintanilla. No soy familiar suyo.

Cierro el portátil.

Mañana sigo con el segundo cuadro.

7

Cuenca. Taller. Lunes, 9:30. Primera semana de diciembre.

El segundo cuadro está sobre el caballete grande desde hace doce días. Lo abordé el día siguiente de la comida con Bruno. La rabia ayuda a trabajar deprisa. La rabia limpia bien el barniz oxidado. La rabia, sobre todo, me ayuda a no pensar.

He pasado el ultravioleta. He pasado el infrarrojo. El esquema es idéntico al del primero. Barniz reciente, barniz oxidado, pintura del XIX falso encima, pintura subyacente debajo. La mujer del retrato superior es algo más joven que la primera. Vestido marrón, trenza enroscada, cuello bordado. La mujer del retrato subyacente: pelo largo suelto, vestido sencillo, pose de pie, gesto serio. Como la otra del retrato 1, pero no idéntica. Hermana, prima, la misma en otro día. No me decido.

He encontrado la traza pequeñísima en el ángulo opuesto a la firma. Esta vez no son números. Esta vez son tres letras: P, A, R. No me cuadra. Llevo dos días dándole vueltas. Si fuera "PAR" como abreviatura, no tendría sentido. Si fueran las iniciales de un segundo pintor, tampoco. Si fuera el inicio de

una palabra que el pintor empezó a escribir y no terminó, "París", "parte", "para", podría ser cualquier cosa.

He decidido apuntarlo y seguir.

Adrián se ha ido al instituto. Por las mañanas tengo la casa entera. Estoy haciendo el retoque mínimo en la mejilla derecha del primer cuadro, con un pincel del cero y una mezcla de óleo nuevo que no tendrá problema en cuarenta años. Es trabajo mecánico, terapéutico. La mano sabe lo que hace y la cabeza descansa.

Y mientras la cabeza descansa, piensa.

Pienso en lo que me dijo Adrián anteanoche en la cama, después de hacer el amor y antes de dormirnos. Le había contado, sin entrar en detalles, que los retratos eran falsos en algún sentido. Que tenían debajo otras pinturas. Que el cliente no quería sacarlas. Adrián, con ese tono que pone cuando habla de su asignatura, me dijo:

— No son retratos antiguos, Lucía. Son XX hechos en estilo XIX. Lo que el siglo XX llamó pastiche académico tardío. Es práctica común desde los años setenta. Hay gente que pinta así porque le gusta. Hay gente que pinta así porque quiere imitar a un retratista que admira. Y hay gente que pinta así porque pretende que sus retratos personales pasen por retratos de otra época. Para protegerlos del juicio de la

familia. Para que parezcan piezas decorativas y no documentos de su vida íntima.

Esa última frase la dijo casi dormido.

Para que parezcan piezas decorativas y no documentos de su vida íntima.

Llevo dos días con esa frase en el bolsillo. La saco cada cierto tiempo y la miro.

Si el pintor de estos doce cuadros pintó por encima de cada retrato un retrato falso en estilo XIX, no fue para vender. Las naturalezas muertas se venden mejor que los retratos. No fue para engañar a un comprador profesional. Cualquier marchante con dos dedos de frente identificaría el pastiche en cinco minutos. Fue para que pareciera arte decorativo anónimo y no lo que era: doce retratos de una mujer concreta, pintados por una mano concreta.

Para esconder. Para tapar. Para que nadie reconociera a la mujer del retrato.

Y para no destruir los retratos. Porque eso es lo más interesante. El pintor podría haber rascado, quemado, tirado los cuadros. No lo hizo. Los pintó encima. Los puso a dormir bajo capa nueva.

Eso es lo que hace alguien que ama la pintura más que el secreto. Y odia el secreto más que a la pintura.

Anoto en la libreta:

Hipótesis. El pintor de los doce retratos es la misma persona en las dos capas. Pintó la pintura subyacente alrededor de 1979. Pintó la pintura superior por encima, alrededor de la

misma época o poco después. Lo hizo para que los doce retratos pasaran por anónimos del XIX y no por retratos contemporáneos de una mujer concreta. No los destruyó. Los donó o los vendió a una colección privada. La colección los conservó embalados durante décadas. La madre de Bruno Quintanilla los compró a finales de los noventa.

Hipótesis adicional. Las dos mujeres de cada cuadro son la misma mujer en momentos distintos, o son hermanas, o son madre e hija. El parecido entre los cuatro retratos superiores que he examinado y los tres retratos subyacentes que he escaneado es alto.

Hipótesis no anotable. La mujer del retrato superior, en el primer cuadro, se parece a una fotografía que tengo de mi madre.

No la anoto. Es una hipótesis sentimental, no profesional.

Pero la pienso.

A las once me suena el móvil. Mi padre.

Mi padre llama una vez al mes, o cada dos meses, los domingos por la mañana. No suele llamar los lunes. No suele llamar entre semana. Y nunca llama por la mañana.

Me quito los guantes. Me lavo las manos. Cojo el móvil.

— Hola, papá.

— Lucía, hija. ¿Cómo estás?

— Bien. ¿Tú?

— Bien. — Una pausa. — Te llamo porque me llamó ayer Tomás y me dijo que te había visto preocupada. Que estabas

con un encargo grande.

— Tomás no me ha visto. Hace dos meses que no hablamos.

— Por eso le pareció raro que no respondieras a un mensaje suyo el otro día.

— Le respondí. — Recuerdo, ahora, que sí, Tomás me había mandado un audio sobre la receta del cocido de su mujer y yo no le había respondido. Tenía razón. — Tengo lío con el cliente.

— ¿Qué encargo?

Una de las pocas veces en años que mi padre me pregunta directamente por mi trabajo. Decido devolverle la pregunta con la pregunta que llevo veinte días sin atreverme a hacerle.

— Doce retratos del XIX. Para un cliente de Madrid.

— ¿De qué casa?

— Privada. — No le doy el nombre. — Papá, ¿te puedo preguntar una cosa?

— Dime.

— ¿En la familia ha habido algún pintor?

Mi padre tarda. Mucho menos que un titubeo. Pero tarda.

— ¿Pintor? ¿De qué tipo?

— Pintor de retratos.

— Mira, hija, en mi familia ha habido de todo. Tengo dos primos farmacéuticos. Tengo un tío abuelo militar. Pero

pintor profesional, así que yo sepa, no.

— ¿Aficionado?

— Mi padre pintaba acuarela los domingos. Lo sabes.

— Sí. Pregunto óleo.

— ¿Por qué?

— Por el cliente. Los cuadros están firmados P A. Quería descartar.

Mi padre se ríe. No es una risa cómoda.

— P A son las iniciales más comunes de España, Lucía. Pedro Antonio, Pablo Alberto, Pilar Andrea. No me parece relevante.

— ¿Tú no pintabas?

— ¿Yo? Yo dibujaba en la facultad. Hacía caricaturas en clase. Algún retrato a lápiz. Nada serio.

— ¿Óleo?

— Yo no he pintado óleo en mi vida, Lucía. ¿Adónde quieres ir

a parar?

— A ningún lado, papá.

— ¿Estás bien, hija?

— Estoy bien.

— ¿Quieres venir a Madrid una semana?

— No puedo.

— ¿Adrián está bien?

— Está bien.

Silencio. Mi padre, al otro lado del teléfono, espera. Quizá quiera que yo cuelgue. Quizá quiera que yo siga preguntando. Quizá quiera que cambiemos de tema. No sé qué quiere.

— Papá.

— Dime.

— ¿El primo segundo tuyo que vivía en Madrid sigue vivo?

— ¿Qué primo segundo?

— Aquel del que me hablaba la abuela cuando yo era niña. El otro Pedro.

Silencio largo. Tan largo que pienso que se ha cortado.

— Lucía, no me acuerdo. Tu abuela y sus historias.

— Papá.

— Hija, tengo que dejarte. Me llaman a la puerta. Hablamos

otro día. Cuídate.

Cuelga.

Mi padre cuelga.

Mi padre no cuelga nunca el primero. Mi padre, en treinta y ocho años de vida mía, ha sido el hombre que descuelga el último, que se queda en línea hasta que tú dices "papá, te dejo". Mi padre no cuelga.

Y acaba de colgar.

Me quedo mirando la pantalla del móvil. El nombre del contacto, Papá, sigue iluminado dos segundos más. Después se apaga.

Salgo del taller. Subo al piso de arriba. Entro en el cuarto pequeño que era de mi madre. Abro el cajón superior de la cómoda de nogal. Saco la fotografía sepia enmarcada. La miro a la luz del balcón.

Mi madre, veintipocos años. Jardín de Madrid. Vestido claro. Pelo recogido. Mirada hacia su izquierda. La caligrafía

pequeña en el reverso, que conozco desde niña: "Elena, Retiro, mayo 1981". La letra es de mi padre.

Vuelvo a meter la fotografía en el cajón.

Bajo al taller. Cojo el portátil. Abro el escaneo infrarrojo del primer cuadro. La mujer del retrato subyacente, debajo del retrato superior. La miro mucho rato.

No es exactamente mi madre.

Pero podría serlo.

Cojo la libreta. Tacho la palabra "hipótesis" en la línea que dice "hipótesis no anotable". Anoto, debajo, con letra clara: la mujer del retrato subyacente del cuadro 1 se parece mucho a una fotografía de mi madre Elena Belmonte Ríos en Madrid, mayo 1981. La fotografía está en una cómoda en mi casa.

Cierro la libreta.

El primo segundo. Otro Pedro Aizpún. Mi padre lo recuerda. Tiene que recordarlo. Pero no quiere recordarlo conmigo.

Esto se va a poner peor. Lo noto.

8

Cuenca. Taller. Miércoles, 16:45. Mediados de diciembre.

Han pasado diez días desde la llamada de mi padre. No me ha vuelto a llamar. No le he vuelto a llamar yo. Hemos cenado un par de veces juntos, él y Adrián y yo, en Madrid el sábado pasado, cuando subimos a casa de Tomás para celebrar el cumpleaños de mi sobrina. Mi padre, durante la cena, fue el de siempre. Cortés, formal, atento con mi sobrina, distante conmigo. Como si la llamada del lunes anterior no hubiera ocurrido.

Yo también fingí. Esa noche aprendí algo. Mi padre y yo somos buenos en fingir.

Esta tarde he decidido llamarle. Sin escudo. Sin Adrián delante. Sin la posibilidad de que cuelgue por una "llamada a la puerta" que él y yo sabemos que no existe.

Me siento en el banco de piedra del patio interior de la casa, donde se está bien si no llueve. Tengo el móvil en la mano. La pantalla apagada. Miro el limonero pequeño que mi madre plantó cuando yo nací, que llevamos treinta y ocho años

manteniendo a duras penas en este clima que no es para limoneros. Tiene cuatro limones este año.

Llamo.

Mi padre responde al cuarto tono.

— Lucía.

— Papá. ¿Puedes hablar?

— Estoy en casa. Estoy solo.

— Te llamo por lo de la otra mañana.

Silencio.

— Por lo del primo segundo.

— Sí.

— Lucía, hija, ya te dije.

— Papá. Necesito que me digas si existió.

Mi padre toma aire al otro lado. Se aclara la garganta. Oigo el

roce del sillón cuando se mueve. La radio bajita al fondo.

— Existió. Sí. — Una pausa. — Murió hace muchos años.

— ¿Cuándo?

— En el ochenta y tres.

— ¿De qué?

— Cirrosis.

Asiento sola en el patio. La palabra "cirrosis" se queda flotando entre las dos puertas que conectan el patio con el taller y con el zaguán. Una palabra fea. Una palabra que mi padre la dijo lenta.

— ¿Cómo se llamaba?

— Pedro Aizpún, también. Era hijo de un primo carnal de mi padre. Vivía en Madrid. Pintor.

— Pintor.

— Sí.

— Óleo.

— Óleo. — Mi padre se aclara de nuevo. — Mira, hija, no tiene relación con tu encargo. Te lo digo porque sé que se parece. Pedro era un hombre muy distinto a nosotros. Llevaba una vida que ni tu abuelo Aizpún ni mi padre aprobaban. Vivía en Lavapiés con una mujer mucho más joven. Pintaba, bebía, no

tenía dinero. Yo lo vi tres veces en mi vida. La última, en su entierro.

— ¿De quién era la mujer mucho más joven?

— ¿Qué?

— La mujer con la que vivía. ¿De qué familia? ¿Cómo se llamaba?

— No lo sé, Lucía. Lo siento. — Otra pausa. — Yo, francamente, no quería saber. Llevábamos vidas distintas.

— Papá.

— Dime.

— ¿Pintaba retratos de mujer?

Mi padre tarda. Esta vez, tarda mucho.

— No lo sé.

— ¿De verdad no lo sabes?

— No lo sé exactamente. Sé que pintaba, sé que vendía mal, sé que cuando murió quedaron sus cuadros en su piso y alguien

se ocupó de venderlos por poco dinero. Quién y a quién no me consta. ¿Por qué me preguntas?

— Porque la firma de los doce cuadros del cliente es P A.

— Es una firma común.

— Papá, ya hemos hablado de eso.

— Lucía. — La voz de mi padre baja un tono. — ¿Cuántos cuadros llevas mirados?

— Cuatro.

— ¿Y cuántos son la misma mano?

— Los cuatro.

— ¿Y cuántos tienen pintura debajo?

— Los cuatro.

Mi padre se queda en silencio. Eso es lo más significativo. No me pregunta de qué tipo de pintura debajo. No me pregunta qué mujer hay debajo. No me pregunta nada más.

Eso es lo más significativo de toda la conversación.

— Papá.

— Sí.

— ¿La mujer joven con la que vivía el otro Pedro Aizpún se

llamaba Elena?

Silencio.

— Hija.

— Papá.

— No te puedo responder a eso.

— ¿No puedes o no quieres?

— No te puedo responder.

— Papá.

— Lucía, te quiero. Pero no me puedes seguir preguntando esto.

— ¿Por qué no?

Mi padre cuelga.

Mi padre cuelga otra vez. La segunda vez en mes y medio.

Me quedo sentada en el banco de piedra del patio mirando el limonero. Estoy fría. Tengo las manos heladas. Adrián llega del instituto pasadas las siete y me encuentra todavía ahí, con

el móvil en el regazo y una manta de lana del sofá sobre los hombros. Me la había traído sin acordarme.

— ¿Estás bien, cariño?

— Estoy bien.

— Estás helada.

Me pasa la mano por la mejilla. Tengo la cara húmeda. No me había dado cuenta.

— ¿Qué pasa?

— Estoy cansada.

Adrián se sienta a mi lado. No insiste. Esa es una de las cosas que más le quiero. Sabe estar al lado sin pedir que cuente.

Después de mucho rato me oigo decirle, en voz baja, como si me lo dijera a mí misma:

— Mi padre, cuando éramos pequeños, ¿pintó alguna vez delante de ti?

Adrián levanta las cejas. Está confundido.

— ¿Tu padre? ¿Pintar?

— Óleo.

— Lucía, tu padre es ingeniero industrial. Nunca le he visto

coger un pincel en quince años. ¿Por qué?

— Por nada.

— ¿Algo del cliente?

— No.

Adrián no me cree. Pero no insiste.

Esa noche, cuando termino la cena, le digo que voy a subir al estudio pequeño un momento.

El estudio pequeño era el cuarto de mi madre. Mi padre lo dejó intacto cuando se mudó a Madrid en 2008. Adrián y yo no hemos tocado nada. No por solemnidad. Por inercia.

Abro el armario. Saco las cajas que están en la parte de arriba. Cuatro cajas de cartón duro con cinta adhesiva amarillenta. Las bajo a la mesa. Las dejo en el suelo. Las abro despacio.

Dentro hay álbumes de fotos. Cartas. Postales. Algunas joyas viejas envueltas en pañuelos. Un montón de papeles de banco y notarías que no me apetece mirar. Una caja de zapatos pequeña con flores secas. Una agenda Moleskine con las páginas amarillas y los bordes redondeados.

Saco los álbumes uno a uno. Los abro. Los miro.

El primer álbum es de la juventud de mi madre. Fotos en blanco y negro de los años setenta, mi madre con sus amigas de la facultad, en la playa, en el campo, en el Retiro. Vestidos de los setenta, peinados de los setenta. Mi madre veintipoca años. Sonriente. Viva.

El segundo álbum es la boda. Mis padres en una iglesia de Madrid en 1985. Sonríen. Mi madre, vestido sencillo, ramo

pequeño. Mi padre, traje gris, gafas de la época.

El tercer álbum es mi infancia. Yo bebé. Mi hermano Tomás de cinco años. La casa de Cuenca.

El cuarto álbum tiene algo distinto. Lo saco con cuidado. Es más pequeño y más antiguo. Tapas de cuero verde oscuro. No lo he visto nunca.

Lo abro.

Hay un hombre joven pintando óleo. Tendrá unos veinticinco años. Está en un estudio pequeño con cuadros apoyados contra la pared. Pincel en la mano. Camisa blanca arremangada. Sonríe a la cámara.

Es mi padre.

Mi padre, en torno a 1979 si la fecha del álbum cuadra, pintando óleo.

Hay otra fotografía. Mi padre delante de un retrato terminado. La mujer del retrato es de espaldas a la cámara. No se le ve la cara.

Hay otra. Mi padre con una paleta de óleos. Detrás, en la pared del estudio, un retrato de mujer joven, vestido claro, pelo recogido, mirada a la izquierda.

Es la mujer del primer cuadro que estoy restaurando. La capa superior. El pastiche XIX.

O una mujer muy parecida.

Se me cae el álbum al suelo. La esquina se golpea contra la pata de la cómoda. Me agacho a recogerlo con las manos temblando. Recompongo las hojas. Encuentro una cuarta

fotografía suelta, sin pegar. Era la que estaba dentro de la página.

Mi padre, sentado en un banco. A su lado, una mujer joven. Le pasa el brazo por los hombros. La mujer no es mi madre.

Es una mujer parecida a mi madre. Misma edad. Mismo tipo de cara. Pero no es mi madre.

Detrás, manuscrito en bolígrafo azul: "Elena y Pedro, primavera 1979".

Pero Elena, mi madre, no aparece en ninguna foto con mi padre antes de 1984. Mi padre y mi madre se conocieron en 1983, en un cumpleaños de unos amigos comunes en Madrid. Llevaban juntos año y medio cuando se casaron.

La mujer que está al lado de mi padre en esta fotografía, en primavera de 1979, no es mi madre Elena Belmonte Ríos.

Pero se llama Elena.

Y se le parece. Mucho.

Cierro el álbum. Lo dejo en la cama. Apago la luz del cuarto. Bajo al taller. Adrián está leyendo en el sofá. Lo miro sin que él me vea. Lo quiero. Lo quiero como una mujer quiere a un

hombre que lleva quince años durmiendo a su lado y no le ha hecho daño nunca.

Vuelvo al estudio pequeño. Cojo el álbum verde. Lo bajo al taller. Lo dejo abierto sobre la mesa, en la página de las fotografías de mi padre pintando.

Saco el escaneo del retrato subyacente del primer cuadro. Lo imprimo.

Pongo la fotografía del estudio al lado del retrato impreso.

La mujer del retrato subyacente del primer cuadro no es mi madre.

Es la otra Elena.

La Elena que estaba con mi padre en primavera de 1979.

La que no conozco.

La que mi padre nunca me ha mencionado.

9

Cuenca. Taller. Viernes, 7:15. Tercera semana de diciembre.

No he dormido bien en cuatro días. Adrián me ha preguntado dos veces si voy bien. Las dos veces le he dicho que sí. Las dos veces ha movido la cabeza sin creerme. A la cuarta noche, ayer, Adrián se metió en la cama y, antes de apagar la luz, me dijo en voz baja:

— Lucía, cuando quieras hablar conmigo, hablamos.

Yo no contesté. Le besé en la sien. Le aparté el pelo de la frente. Apagué la luz. Eso fue toda la respuesta.

Esta mañana he bajado al taller a las siete menos cuarto. Adrián sigue durmiendo. La cocina huele a café que ya he hecho y no me he tomado. He encendido el infrarrojo. He sacado el tercer cuadro.

El tercer cuadro lleva diez días en la cabina, esperando turno. Llevo dos semanas estancada en el segundo, dándole vueltas a las trazas de las letras PAR. Ayer me llamó Bruno para decirme que no podía venir esta semana porque tenía un compromiso en Sevilla. Me dijo que vendría a primeros de enero. Eso me deja diez días tranquilos.

Limpio el tercer cuadro a contrarreloj. Empiezo con el ultravioleta. La fluorescencia uniforme. Bien. Sigo con

infrarrojo. Sale, por debajo de la pintura superior, otro retrato.

Lo escaneo entero. Lo descargo. Lo abro en el portátil. Lo amplío.

Mujer joven. Veintipocos años. Pelo recogido en moño bajo. Vestido oscuro con cuello blanco. Mirada hacia la izquierda. Perla pequeña en la oreja.

No es exactamente la mujer del primer retrato subyacente. Pero se le parece muchísimo.

Es la misma cara. En un día distinto. En otra hora.

Saco la fotografía sepia de mi madre del estudio pequeño. La bajo al taller. La fotografía de la primavera de 1979 que

encontré en el álbum verde, la de la otra Elena con mi padre. La bajo también.

Pongo las tres imágenes en la mesa.

Una. Mi madre Elena Belmonte Ríos, mayo 1981, en el Retiro.

Dos. La otra Elena, primavera 1979, con mi padre.

Tres. La mujer del retrato subyacente del tercer cuadro, sin fecha pero próxima a 1979 por la traza.

Las tres mujeres se parecen. Las tres son la misma cara. Pelo recogido, moño bajo, perla pequeña, mirada hacia la izquierda, asimetría en el labio inferior.

Tres mujeres que son una.

Cuatro, si cuento la del primer retrato subyacente.

Cinco, si cuento la del segundo retrato subyacente.

¿Es posible que mi madre y la otra Elena fueran la misma persona, y que mi padre la llamara de dos modos?

No. Mi madre nació en Bilbao en 1957, hija de un farmacéutico. Tengo el libro de familia. Tengo las fotos de mis abuelos maternos. Tengo el certificado de defunción. Mi madre era mi madre.

¿Es posible que la otra Elena y mi madre fueran hermanas?

Mi madre era hija única. Lo dice el libro de familia, lo dijeron mis abuelos maternos, lo dice mi tía abuela Maruja, que sigue

viva y que vendría a verme en Pamplona si yo se lo pidiera, aunque tiene ochenta y cuatro años.

¿Es posible que la otra Elena fuera una prima de mi madre?

Es posible. Pero, en ese caso, ¿por qué mi padre nunca habló de ella? ¿Por qué la otra Elena estaba con mi padre en primavera de 1979? ¿Por qué mi padre, seis años después, se casó con una mujer que se llamaba igual que su novia anterior y que se le parecía muchísimo?

Y, sobre todo, ¿por qué hay doce retratos de la otra Elena, pintados por mi padre (o por el otro Pedro Aizpún, el primo segundo que murió de cirrosis en 1983), tapados por retratos de mujer en estilo XIX, donados a una colección privada, y comprados por la madre adoptiva de Bruno Quintanilla?

Cierro el portátil. Cierro la libreta. Salgo al patio.

Llamo a Adela.

— Lucía. Son las ocho menos cuarto.

— Adela. ¿Tienes diez minutos?

— Tengo. Espera. — Oigo cómo se incorpora en su cama. — Cuenta.

Le cuento todo. Sin saltarme nada. La llamada de mi padre con la palabra "cirrosis". El álbum verde del estudio pequeño con las fotografías de mi padre pintando óleo en 1979. La mujer del banco al lado de mi padre, "Elena y Pedro, primavera 1979", que no es mi madre. Los tres retratos subyacentes, que son la misma mujer. La hipótesis: la otra

Elena y mi madre se parecen, no son la misma, mi padre los pintó. O el otro Pedro Aizpún los pintó.

Adela escucha entera. Adela es la mejor escuchando del mundo.

Cuando termino, se queda un rato sin hablar. Después dice:

— Lucía.

— Sí.

— Hay algo que tu padre no te ha contado y que es gordo.

— Eso ya lo sé.

— No, escúchame. Yo creo que es más gordo de lo que tú estás pensando. — Una pausa. — Tu cliente, Bruno Quintanilla, te dijo que era adoptado y que su madre biológica vivió en

Cuenca parte de su vida y que la habían retratado, y por eso buscaba a una restauradora en Cuenca. ¿Sí?

— Sí.

— Su madre biológica.

— Sí.

— Una mujer que vivió en Cuenca y que fue retratada doce veces.

— Sí.

— Una mujer que se llamaba Elena, posiblemente.

— No me ha dicho nunca el nombre, Adela.

— Pero las trazas de los cuadros y el álbum y la foto y la conversación con tu padre te llevan ahí.

— Sí.

— Lucía. — Adela respira fuerte. — Lo que te voy a decir lo digo con todo el cuidado del mundo, y no para asustarte. ¿Vale?

— Vale.

— Tu cliente Bruno Quintanilla nació en 1980. Te lo dijo él. Su madre biológica estuvo embarazada en algún momento entre 1979 y comienzos de 1980. ¿Sí?

— Sí.

— En primavera de 1979, en una fotografía en tu estudio pequeño, hay una mujer joven llamada Elena al lado de tu

padre.

— Sí.

— Lucía. — Adela hace una pausa larga.

Yo cierro los ojos.

— Bruno Quintanilla podría ser hijo biológico del otro Pedro Aizpún — digo. — Si la otra Elena fue pareja del otro Pedro. Si quedó embarazada en 1979. Si dio en adopción al bebé en 1980. Si Sara Quintanilla, la madre adoptiva, lo adoptó.

— Eso para empezar.

— ¿Y la segunda hipótesis?

— La segunda hipótesis te la voy a decir y te vas a sentar.

— Estoy sentada.

— Bruno Quintanilla podría ser hijo biológico de tu padre.

Suelto el aire que llevaba acumulando.

— No.

— Lucía, escúchame. La fotografía dice "Elena y Pedro, primavera 1979". La mujer es una Elena. El Pedro de la fotografía no sé si es tu padre o el otro Pedro Aizpún. Tu padre, te ha dicho ahora, vio al otro Pedro tres veces en la vida y la última en su entierro. Pero hay una fotografía donde tu padre está pintando óleo en un estudio en 1979 y otra donde tu padre está con una Elena. Si la Elena del retrato es la mujer del banco y la Elena del banco es la madre biológica de Bruno,

entonces tu padre y la mujer estuvieron juntos en algún momento.

— Sí.

— Eso no demuestra nada. Pero abre dos posibilidades muy distintas. Una, que el otro Pedro la dejara embarazada y que tu padre la conociera y la pintara y luego se desentendieran. Dos, que tu padre la dejara embarazada y que después se casara con OTRA Elena en 1985, parecida pero no la misma. — Adela se aclara la garganta. — La segunda hipótesis es más fea. Pero no la podemos descartar.

— Mi padre no haría eso.

— Tu padre acaba de colgarte dos veces seguidas en mes y medio cuando le has preguntado cosas concretas. Y guarda en

el armario de tu casa un álbum verde que tú no habías visto nunca en treinta y ocho años.

— No es lo mismo.

— Lucía. — Adela respira hondo. — Ve a Madrid. Habla con tu abuela Pilar. La abuela siempre sabe.

Pilar Garmendia. Mi abuela paterna. Setenta y seis años. Lúcida. La quiero como se quiere a una persona que ha estado siempre.

— ¿Y mi padre?

— A tu padre, después.

Cuelgo.

Subo al piso. Adrián ya está desayunando.

— Voy a Madrid el viernes.

— ¿Por qué?

— A ver a la abuela Pilar. Le debo una visita.

— Vale. ¿Quieres que vaya?

— No. Voy yo sola. Solo será un día.

Adrián asiente. Me sirve café.

— ¿Estás bien, Lucía?

— Estoy bien.

Esa mañana, después de que Adrián se vaya al instituto, vuelvo al estudio pequeño. Abro otra caja. La agenda

Moleskine con las páginas amarillas. Hojas sueltas con la letra de mi madre. Apuntes de su trabajo. Direcciones. Teléfonos.

En la última página de la agenda, escrito en bolígrafo azul con la letra de mi madre, leo una dirección de Madrid con un nombre.

"Pedro A. Lavapiés. Calle Mesón de Paredes 47, 3º."

Debajo, con otro bolígrafo y otro día, en letra más floja:

"Llamar antes de ir."

Mi madre conoció al otro Pedro Aizpún. Tenía su dirección en Lavapiés.

Cierro la agenda. La devuelvo a la caja. Bajo al taller.

El tercer cuadro está sobre el caballete. La mujer del retrato superior me mira con ese gesto melancólico que ya conozco. La mujer del retrato subyacente la conozco también, ahora, aunque solo la haya visto en escaneos infrarrojos. La conozco, además, de una fotografía en un álbum verde que mi madre o mi padre o los dos guardaron en el estudio pequeño.

Saco del bolsillo el papel donde he escrito la dirección que mi madre apuntó en su agenda.

Calle Mesón de Paredes 47, tercero.

El viernes, después de la abuela Pilar, paso por Lavapiés.

10

Madrid. La Moraleja, casa de mi padre y de la abuela. Sábado, 11:30. Primera semana de enero.

He pospuesto la visita un par de semanas por la Navidad. Comimos en casa de Tomás, mi hermano, en Madrid, con sus dos niños, su mujer y mi padre. Mi padre estuvo elegante y distante. Yo estuve elegante y distante. Tomás se dio cuenta. No dijo nada. Por la tarde, paseando los dos solos por el parque del Retiro mientras los niños corrían delante, Tomás me dijo:

— Lucía, no remuevas.

— ¿Qué no remueva qué?

— Lo que estés removiendo con papá.

— Tú no sabes lo que estoy removiendo.

— No. Pero te conozco la cara. Y a él se la conozco mejor.

Lo dejé ahí. Tomás no soporta los conflictos. Tomás es de los que aprenden, desde niños, a contenerse para que el barco no vuelque. Mi madre era igual. Mi padre, también. En esa

familia, el barco lleva no volcando cincuenta años, gracias a su ingeniería.

Pero el barco ya está volcando. Ellos no se han dado cuenta. Yo sí.

He venido hoy a casa de la abuela sin avisarla. He llamado a la cancela, me ha abierto Mariluz, la asistenta que lleva diez años con ella, y la abuela me ha recibido en la sala de estar con las manos como hace ella siempre, una mano por mejilla, "ay mi niña". Pilar Garmendia tiene setenta y seis años, una cabeza que funciona como funcionaba a los cuarenta, una espalda algo encorvada y unos ojos que siguen siendo los ojos

de la abuela. La quiero. Le doy un beso. Le doy las almendras de la confitería Ruiz que le traigo cuando subo. Nos sentamos.

— ¿Y Adrián?

— En Cuenca. Está bien.

— ¿Y el trabajo?

— Muy bien, abuela. Un encargo grande de un cliente de Madrid.

— Mira tú qué bien. — Sirve un té que ya está hecho en la tetera. — ¿Y tu padre?

— Está bien.

— Lucía. — La abuela me mira despacio. Sonríe sin sonreír. — Mi nieta no viene a verme un sábado por la mañana sin avisar. ¿Qué te trae?

Es una mujer lúcida. Decido no fingir.

— Abuela, necesito que me ayudes con una cosa.

— Te ayudo con lo que pueda.

— ¿Te suena un primo segundo de papá que se llamaba Pedro Aizpún y vivía en Madrid?

La abuela deja la taza. La pone sobre el plato con cuidado. Toca la asita con dos dedos. Espera unos segundos antes de

hablar.

— Sí.

— ¿Lo conociste bien?

— Bastante bien, sí. — Otra pausa. — ¿Por qué me preguntas?

— Por un encargo. He encontrado pinturas firmadas con sus iniciales. P A. Por la fecha podrían ser suyas.

— ¿Las has datado?

— En torno a 1979, 1980.

La abuela asiente despacio.

— Vale. Tu primo segundo Pedro pintaba óleo. Vivía en Lavapiés, en una casa cerca del cine Doré. Lo veíamos poco. Era el hijo del primo carnal de mi marido. Mi marido, tu abuelo Aizpún, no se llevaba con esa rama de la familia, nunca te lo expliqué bien, pero hubo un asunto de herencia que dividió a los hermanos en los años cincuenta. Por eso, a Pedro

lo veíamos solo en bodas y bautizos. Y, cuando murió, en su entierro.

— ¿Cuándo murió?

— En el ochenta y tres. Verano. Tenía cuarenta y dos años. Cirrosis. Una pena.

— ¿Tuvo hijos?

La abuela se queda mirando la taza.

— No oficialmente.

— ¿Qué quiere decir eso?

— Quiere decir que no tuvo hijos legítimos. Pero tuvo una pareja, una mujer joven, durante los años setenta. Y los dos pudieron tener un hijo en algún momento, eso no lo sé.

— ¿Cómo se llamaba la mujer?

— Sara, creo. — La abuela frunce los labios. Hace memoria. — O Elena. No te lo puedo decir con seguridad. Eran las pocas veces que coincidíamos.

— Abuela.

— Sí, hija.

— Te lo voy a preguntar de la única manera que sé. ¿Mi padre conoció a alguna mujer llamada Elena antes de mamá? ¿Antes de 1984?

La abuela me mira. Tarda. La mano le tiembla un poco. Me

mira directa a los ojos y dice:

— Lucía.

— Abuela.

— Hay cosas que tu padre eligió no contar.

— Lo sé.

— Yo tampoco. — Una pausa. — Tu padre era joven. Tenía veinticinco años. Estaba terminando la ingeniería. Y, sí, vio durante un tiempo a una chica llamada Elena. Vivían juntos cuatro meses. La conoció en la facultad. Eran amigos, después fueron pareja. La cosa no fue a más. Ella se fue a vivir con tu

primo segundo Pedro hacia 1979 o 1980. Yo a Elena la conocí dos veces.

— ¿Vivieron juntos?

— Cuatro meses. Te lo digo porque lo sé y porque te ayuda. No te lo digo para juzgarlo.

— ¿Y cuando ella se fue a vivir con el otro Pedro?

— Tu padre lo pasó mal. Pero era joven. Lo superó.

— ¿Cuántos años tenía Elena, esa Elena?

— Casi la misma edad que tu padre. Una pena, una mujer guapa.

— ¿Era de Madrid?

— Era de Madrid, sí. Familia de Tetuán, creo. Padres modestos.

— ¿Y la mamá, mi mamá Elena Belmonte, la conociste antes de que tu hijo Pedro se casara con ella?

— La conocí dos años antes de la boda. Cuando tu padre la trajo a la casa. Era una chica encantadora. Bilbaína. Hija de un farmacéutico de allí. Trabajaba ya en Telecomunicaciones.

— Abuela.

— Sí.

— La otra Elena y mi madre eran personas distintas, ¿verdad?

La abuela respira hondo. Asiente.

— Sí, Lucía. Personas distintas. Yo a las dos las conocí en

momentos distintos. Tu padre, sí, tuvo la mala suerte de enamorarse de dos mujeres con el mismo nombre y un parecido razonable.

— ¿Razonable?

— Las dos eran morenas, esbeltas, jóvenes. No idénticas, pero parecidas. A tu padre eso, créeme, lo hizo sufrir a veces.

— ¿Por qué?

La abuela mueve la cabeza.

— Lucía. — Una pausa larga. — Hay cosas que yo no te puedo contar. No porque no las sepa. Porque no es asunto mío. ¿Me entiendes?

— Te entiendo.

— Pero hay algo que sí te voy a decir.

Espero.

— Ese chico que te ha llegado al taller con doce cuadros. — La abuela me mira a los ojos. Sin parpadear. — ¿Tú sabes quién es exactamente?

Me quedo congelada.

— ¿Cómo lo sabes?

— Lo sé porque tu padre, en Nochebuena, después de cenar, me dijo que estabas trabajando en doce cuadros para un cliente que era hijo de Sara Quintanilla. Tu padre se ha

tomado un brandy más de lo habitual ese día. Se le ha escapado.

— Vale.

— Lucía. — La abuela me toma la mano. — Coge el AVE y vuelve a Cuenca. Llama a tu padre. Y dile todo lo que estás encontrando. Que él te lo cuente entero. No lo dejes que se vaya por la tangente. Que te lo cuente entero.

— ¿Tú sabes lo que tiene que contarme?

La abuela cierra los ojos un segundo. Vuelve a abrirlos.

— Una parte. La otra no.

— ¿La parte que sabes?

— Que el chico, Bruno, nació en 1980 y que fue adoptado por Sara Quintanilla. Que Sara compró doce retratos en los noventa de una colección privada y se quedó con ellos. Que tu padre la conocía a Sara por la profesión, no íntimamente. Que ese chico ha aparecido en tu vida no por casualidad.

— ¿Y la parte que no sabes?

La abuela aprieta los labios.

— La parte que no sé es por qué Sara Quintanilla compró esos doce cuadros. Y por qué tu padre no le impidió comprarlos. Y

por qué, veinte años después, ese chico ha aparecido con ellos en tu taller.

Me quedo mirando la alfombra.

— Abuela.

— Sí.

— ¿Bruno Quintanilla es hijo de papá?

La abuela me mira fijo.

— No.

— ¿No?

— No, Lucía. — La abuela me aprieta la mano. — Eso no.

— ¿Cómo puedes estar segura?

— Porque, cuando Pedro vio a la otra Elena por última vez, en mayo de 1979, ella ya estaba embarazada de cuatro meses. Y Pedro, mi hijo, llevaba seis meses sin verla. Lo sé porque yo lo viví. — La abuela respira. — El bebé no era de Pedro.

— ¿Y entonces de quién era?

— Del otro Pedro. — Una pausa. — O al menos eso es lo que se dijo entonces. Yo, esto, ya no te lo puedo asegurar. Yo te

cuento lo que viví. Lo que se dijo. No te cuento la verdad porque, te lo juro, no sé cuál es.

Salgo de casa de la abuela a las dos de la tarde. La abuela me deja en el portal abrazada un rato más largo de lo que abraza normalmente. Me dice:

— Tu padre te quiere, Lucía. Te lo digo como abuela. Sea cual sea la historia, no la juzgues sin él. ¿Vale?

— Vale, abuela.

— Llámame.

— Te llamo.

Cojo un taxi hasta Lavapiés. Calle Mesón de Paredes 47.

11

Madrid. Lavapiés, calle Mesón de Paredes 47. Sábado, 14:55.

El portal es estrecho y huele a humedad y a especias. La escalera es de baldosa hidráulica gastada por décadas de pies. Subo los tres pisos sin pensar. En el rellano del tercero hay dos puertas. La de la izquierda con un felpudo nuevo y un cartelito que dice "Por favor, no llamen entre las dos y las cuatro, gracias". La de la derecha sin felpudo, con la madera oscurecida y el barniz medio caído.

Llamo a la de la derecha. Espero. Nada. Llamo otra vez. Nada.

Suena una cerradura en la izquierda. Una mujer mayor, sesenta y muchos, abre con la cadena puesta.

— ¿Sí?

— Disculpe. Busco a un vecino de su rellano. El de la puerta de enfrente. ¿Sabe usted si vive alguien?

— Vivían. — Sin abrir la cadena. — El piso está vacío desde hace dos años. La sobrina del último inquilino vino a sacar las

cosas. Lo iba a poner en alquiler turístico, creo. No ha vuelto a aparecer.

— ¿El último inquilino se llamaba Pedro Aizpún?

La mujer me mira con cara de extrañeza.

— No. — Una pausa. — El último inquilino se llamaba Aurelio Cifre, llevaba aquí veinticinco años. Murió a finales de 2022.

— Disculpe.

— ¿Era el dueño quien le dijo a usted la dirección?

— No.

— Pues no sé. — La mujer me mira con compasión. — Aquí no vivió nunca un Pedro Aizpún. Yo llevo cuarenta años en esta finca.

— ¿Cuarenta años?

— Cuarenta y dos. ¿Por qué?

— ¿Recuerda usted, en los años setenta o principios de los ochenta, a un Pedro Aizpún que pintara? ¿Aunque fuera por

venirle alguna vez a hacer una visita a algún vecino?

La mujer se queda un instante mirándome.

— ¿Es usted familia?

— Soy familia, sí.

— Aurelio era pintor.

— ¿Aurelio Cifre era pintor?

— Sí. Daba clases en su salón. Tenía una pensión de invalidez muy pequeña, sacaba algo dando clases particulares de pintura. Nada serio.

— ¿Y antes de Aurelio, en este mismo piso, vivió alguien que pintara?

— Pues no le puedo decir. Yo llegué en el ochenta y cuatro. Para entonces este piso era de Aurelio. Era de otro hombre, sí, pero no le sé el nombre. Me han dicho los más viejos del edificio que era un pintor también. Que murió aquí.

— ¿Murió aquí?

— Sí. En el piso. Se ve que tenía mala salud. La portera vieja, doña Cándida, me lo contó cuando yo me mudé. Me dijo que el

inquilino anterior había muerto en el sofá, lo encontraron tres días después.

— ¿En qué año?

— Ochenta y tres, principios de ochenta y cuatro. Por ahí.

— ¿Y Aurelio Cifre era familia suya?

— No. Aurelio era inquilino nuevo. Llegó cuando yo. Pintor también. Casualidad.

Lo dice "casualidad" con la sonrisa de quien sospecha desde hace décadas que no fue casualidad. No le pregunto más.

— Una cosa más, perdone. ¿La portera vieja, doña Cándida, sigue viva?

— Murió hace mucho. Pero su hijo trabaja en la administración de fincas que lleva el edificio. Si necesita usted alguna información, le doy el número.

La mujer va a buscar la libreta. Yo me siento en el escalón. Las piernas me sostienen pero a media potencia. Tomo aire dos veces.

La mujer vuelve. Me da un número de teléfono y un nombre, Marcial Ortiz, administrador de fincas en Embajadores. Le doy las gracias. Bajo la escalera despacio. En el portal, antes de salir, una pareja joven entra con bolsas de la compra y me sonríen. Les sonrío.

Salgo a la calle.

La calle Mesón de Paredes huele a fritanga de un bar marroquí cercano. Sigue habiendo gente. Es sábado por la tarde. El frío

de enero corta. Camino sin rumbo hasta la plaza de Tirso de Molina. Me siento en un banco. Saco el móvil.

Llamo a Marcial Ortiz.

— ¿Diga?

— Buenas tardes. Disculpe la llamada. Una vecina del edificio de Mesón de Paredes 47 me ha dado su número. Estoy intentando localizar información sobre un antiguo inquilino. Un pintor que vivió allí hasta su muerte a comienzos de los ochenta. Se llamaba Pedro Aizpún.

Marcial Ortiz tarda. Es un hombre joven, por la voz. Me hace una pausa de quien intenta recordar.

— Pues mire usted, no llevamos archivos personales de inquilinos de hace cuarenta años. Mi madre llevaba la portería antes que yo, ella sí. Pero el dueño actual del piso compró todo el bloque a un sindicato vertical en los noventa, y los contratos antiguos se vaciaron. ¿Era usted familia?

— Familia muy lejana.

— Mire, si quiere, le puedo dar el número del dueño actual del piso, don Eustaquio Ramírez. Es un señor mayor. Igual él se acuerda.

Me da el número. Le doy las gracias.

Llamo a don Eustaquio.

Don Eustaquio Ramírez es un señor de ochenta y dos años que vive en Toledo y que tarda en pillar la conversación. Cuando

entiende que le hablo del piso de Mesón de Paredes y del antiguo pintor, se ríe corto.

— Pedro Aizpún el pintor. Llevo cuarenta años sin oír el nombre.

— ¿Le conoció usted?

— Le compré el piso al banco después de su muerte. Pedro lo tenía hipotecado hasta las orejas. Cuando murió, el banco se quedó con el piso y lo subastó. Yo lo compré barato en el ochenta y cuatro. Lo alquilé a otro pintor, un señor majo, Aurelio, que estuvo aquí hasta hace tres años.

— ¿Sabe usted si Pedro Aizpún tenía pareja en el momento de su muerte?

— Pareja seria, no. — Don Eustaquio carraspea. — Llevaba años solo. Bebía mucho. Pintaba menos. — Una pausa. — Es lo que me contó la portera de entonces. Yo no le conocí en vida.

— ¿Y, mucho antes, hacia 1979 o 1980, recuerda si vivió con alguien?

— Yo le digo lo que me contó doña Cándida y lo que escribí en mi libreta cuando compré el piso. — Hace una pausa, como si se hubiera levantado a buscar. — Pedro Aizpún Domínguez de Cifuentes, nacido en Madrid en 1941, pintor, vivía solo en el momento del fallecimiento. Antes, sí, había convivido con una mujer joven varios años. La mujer se fue del piso en el

ochenta o el ochenta y uno, no sabría decirle el día exacto. La cosa no terminó bien.

— ¿La cosa no terminó bien?

— Doña Cándida me contó que la mujer dio a luz a un niño y que se fue del piso al poco. El niño no se sabe si era de Pedro o de otro hombre. Eso era el rumor del rellano. Hubo gritos, peleas, vecinos llamando a la policía un par de veces. La mujer se fue. El niño se lo llevó.

— ¿Sabe usted el nombre de la mujer?

— Doña Cándida me lo dijo. Espere. — Pasan unos segundos en los que oigo papeles. — Mira, lo apunté: Elena Quintanilla.

Me quedo callada. Me quedo callada tanto que don Eustaquio pregunta:

— ¿Sigue ahí?

— Sigo. — Tomo aire. — Don Eustaquio, ¿está usted seguro?

— Es lo que apunté entonces. Elena Quintanilla. No le puedo decir más. Es lo que me dijo la portera. Si quiere ir al registro, vaya.

Le doy las gracias. Cuelgo.

Me quedo sentada en el banco de la plaza de Tirso de Molina con el móvil en la mano. Una pareja de turistas pasa

pidiéndome que les haga una foto. Les hago una foto. Me la devuelven mirando la pantalla, contentos. Se van.

Elena Quintanilla.

Sara Quintanilla, la madre adoptiva de Bruno, era marchante en Madrid. Apellido Quintanilla. Bruno se apellida Quintanilla porque la adoptó Sara.

Pero la madre biológica también se apellida Quintanilla.

Saco la libreta de la mochila. Anoto:

Pedro Aizpún (pintor, primo segundo de mi padre) vivió en Lavapiés. Convivió con una mujer joven llamada Elena Quintanilla. Tuvieron, o convivieron con, un niño nacido en torno a 1980. Ella se fue del piso. El niño se fue con ella. Después fue adoptado por Sara Quintanilla, marchante de arte.

Cierro la libreta.

Hipótesis nueva. Elena Quintanilla era familia de Sara Quintanilla. Hermana, prima. La criatura, Bruno, se quedó dentro de la familia de la madre.

No es mi madre. Mi madre era Belmonte. No Quintanilla.

La otra Elena, la del banco con mi padre en primavera de 1979, podría ser Elena Quintanilla.

Si Elena Quintanilla tuvo el bebé con el otro Pedro Aizpún, la pintura que hay debajo de los doce retratos son retratos de Elena Quintanilla. Pintados por el otro Pedro Aizpún. Y,

alguna mano, los volvió a pintar por encima al estilo XIX para esconderlos.

¿Quién los tapó?

¿Mi padre?

Llamo a un taxi. Me voy a Atocha. Cojo el primer AVE que sale para Cuenca.

En el vagón, sentada al lado de una ventana que solo me devuelve mi propio reflejo durante una hora y veinte, miro el móvil. Bruno me ha mandado un mensaje a media tarde:

"Vuelvo a Cuenca el lunes. ¿Me recibe usted con los siguientes cuadros vistos? Bruno."

Le respondo:

"Le recibo. Pasado mañana, 10:30."

Bloqueo el móvil.

Voy a hacer una cosa el lunes que no he hecho nunca con un cliente.

Voy a hacer preguntas directas.

12

Cuenca. Taller. Lunes, 10:32. Segunda semana de enero.

Bruno entra con dos minutos de retraso. Es la primera vez que llega tarde, aunque sea por dos minutos. Trae el abrigo abierto y la bufanda ya quitada en la mano. Hace menos frío que en diciembre. La luz del taller es la misma de siempre.

— Llego tarde, Lucía. He tenido un atasco en La Almoraima. Disculpe.

— No pasa nada. Café?

— Por favor.

Sirvo el café. Lo pongo sobre la mesa auxiliar. Bruno se queda de pie. Mira los cuadros en la pared. Cuatro restaurados ya. Los otros ocho descansan en estuches individuales contra la pared del fondo. Bruno se queda mirando los cuatro restaurados un rato largo. Asiente. Se vuelve hacia mí.

— Están preciosos, Lucía. Gracias.

— Es mi trabajo.

— Es más que eso.

No le contesto. Le pongo el café delante. Me sirvo el mío. Me siento en el taburete del caballete pequeño. Él se sienta en el

del grande. La distancia entre los dos taburetes es de un metro veinte. Suficiente.

— Bruno. Antes de seguir hablando del trabajo, le voy a hacer algunas preguntas. Y, si no le importa, hoy va a contestar usted.

— ¿Y si no me importa?

— Si no le importa, mejor.

— Le escucho.

Tomo aire.

— Su madre biológica se llamaba Elena Quintanilla. ¿Es así?

Bruno tarda dos segundos. Después asiente, despacio, una sola vez.

— Sí.

— Era familia de Sara Quintanilla, su madre adoptiva.

— Hermana.

— Hermana. Bien. — Anoto mentalmente. — Elena Quintanilla convivió con Pedro Aizpún, pintor de Madrid, en

Lavapiés, durante los años 1976 a 1980. Pedro Aizpún fue posiblemente su padre biológico. ¿Es así?

— En el papel que tengo, sí. Pedro Aizpún figura como padre desconocido, pero en una nota que me dejó mi madre Sara, sí. Lo da por hecho.

— Pero a usted le da, o le ha dado, alguna duda.

— Me da duda, sí.

— ¿Por qué?

Bruno se inclina hacia delante. Apoya los codos en las rodillas. Mira el suelo.

— Porque mi madre Sara, antes de morir, me dijo una cosa. Me dijo: "Bruno, si alguna vez quieres saber quién era tu padre, busca en Cuenca. No en Madrid".

— ¿Qué quería decir?

— En su momento pensé que se refería a Pedro Aizpún, el pintor, que entendí que había vivido aquí. Y vine. Y vi que Pedro Aizpún el pintor no vivió nunca en Cuenca. Vivió en Madrid. La pista no era el pintor. Era otra persona.

— ¿Quién?

— Le voy a contestar con franqueza, Lucía. — Bruno levanta la mirada. Sus ojos son los míos. Los míos son los suyos. Lo veo por primera vez. — Lo que sé es lo que voy a decirle, y lo que sospecho. Lo que sé: mi madre Elena Quintanilla se fue del piso de Lavapiés en 1980, cuando yo tenía un mes. No volvió. Mi tía Sara me adoptó tres semanas después. Mi madre

Elena murió. — Una pausa. — Mi madre Elena murió hace veinte años, en agosto.

Aprieto las manos contra los muslos.

— Bruno.

— Lucía.

— Su madre Elena Quintanilla y mi madre Elena Belmonte murieron en agosto de 2005.

— Sí.

— ¿En el mismo agosto?

— En el mismo agosto.

— Bruno. — Cierro los ojos un instante. — ¿Mi madre Elena Belmonte era Elena Quintanilla?

Bruno asiente.

— Sí, Lucía.

Suelto el aire. Lo suelto entero. Me llevo las manos a la cara y me apoyo los pulgares en las cuencas de los ojos. Aprieto. Cuando aparto las manos, Bruno sigue ahí, sentado, mirándome, con la misma cara de un hombre que lleva veinte años cargando con algo y que ahora, por fin, lo deja en una mesa de Cuenca delante de una mujer.

— ¿Cómo lo sabe?

— Mi tía Sara me lo dijo en un sobre que me dejó al morir. Mi madre Elena Quintanilla se casó con Pedro Aizpún Garmendia, ingeniero industrial, en 1985, y pasó a usar el

apellido Belmonte que ella creía que necesitaba para empezar de cero. Belmonte es el apellido de soltera de su madre, mi abuela, que está enterrada en Bilbao. Era pseudónimo. Su DNI, su libro de familia, su carné de conducir, todo seguía siendo Quintanilla. Pero ella, en el día a día, en su trabajo, en sus amistades nuevas, era Elena Belmonte.

— Mi padre. Mi padre se casó con Elena Belmonte en mi acta de boda.

— En la copia que su padre te mostró. En la oficial, en el Registro Civil de Madrid, está casado con Elena Quintanilla Belmonte. — Bruno saca de la cartera un papel doblado en cuatro. Me lo tiende. — Acta literal pedida en septiembre.

Tomo el papel. Lo abro. Es una copia certificada del Registro Civil. Pedro Aizpún Garmendia se casó con Elena Quintanilla Belmonte el 14 de junio de 1985 en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid.

Quintanilla Belmonte. No Belmonte Ríos. No mi madre como yo la he conocido en treinta y ocho años.

Quintanilla.

— Bruno.

— Sí, Lucía.

— Mi madre fue su madre.

— Sí. Era mi madre. — Bruno lo dice sin levantar la voz. Sin solemnidad. Como si llevara mucho tiempo aceptándolo. — Era mi madre y la suya. Yo nací en 1980. Usted en 1987. Somos hermanos por parte de madre. Padres distintos. — Una pausa. — Mi padre biológico fue Pedro Aizpún, pintor, primo

segundo de su padre. Su padre fue Pedro Aizpún ingeniero. Los dos hombres se llamaban exactamente igual. Su padre se casó con la mujer que había estado con su primo segundo. Y la quiso, eso lo doy por hecho. La quiso. Lo de menos importa.

Me llevo el dorso de la mano a la nariz. La nariz me gotea. No me había dado cuenta. La cocina del piso de arriba huele todavía a café. Adrián está en el instituto. Las ocho menos cuarto de la noche son una distancia de horas que ahora me parece una eternidad.

— Bruno.

— Sí.

— ¿Por qué ha esperado hasta hoy para decírmelo?

— Porque hasta hoy no sabía si usted se daría cuenta sola. — Una pausa. — Llevo cinco años buscando los doce cuadros. Cuando los conseguí, llevaba un año más buscándole a usted. He invertido más dinero del que voy a recuperar, Lucía. Y no se lo digo para que se sienta agradecida. Se lo digo para que entienda que esto, para mí, no es un encargo de restauración.

Es la única forma que se me ocurrió de presentármele sin asustarla. Y de darle, al mismo tiempo, lo que es suyo.

— ¿Lo que es mío?

— Los doce cuadros, Lucía. Los doce retratos de su madre.

— ¿Y su parte?

— Mi parte. — Bruno hace una pausa. — Una conversación con usted. La que me debe a mí mi historia, no la que le debe usted a mí.

Me levanto. Voy al cuarto de baño del taller. Me lavo la cara con agua fría. Me la seco con la toalla blanca de cocina que está colgada del gancho. Vuelvo. Me siento.

— Bruno.

— Sí.

— Usted estuvo en Cuenca el verano de 2005.

Bruno asiente, sin parpadear.

— Sí.

— En agosto.

— En agosto.

— En esta casa.

— En esta casa.

— Mi madre murió en el balcón de esta casa en agosto de

2005.

— Lo sé.

Suelto el aire.

— Bruno.

— Lucía.

— ¿Usted estuvo en el balcón?

Bruno me mira. No baja los ojos. Le tiembla un milímetro la comisura del labio.

— Estuve en esta casa, Lucía. — Una pausa muy larga. — Hablaremos de eso. Hoy, no. Hoy es demasiado. Quiero contárselo en orden. Quiero contárselo entero. Hoy le he dicho lo esencial. Lo otro, en quince días, cuando vuelva.

— ¿Está usted pidiéndome quince días?

— Le pido lo que usted me dé. Si me lo pide ahora, contesto. Pero le digo: hoy es mucho para usted. Y la conversación que

tenemos pendiente es muy importante para los dos. No quiero hacerla bajo este tipo de cansancio.

Cierro los ojos. No sé si tiene razón. Pero ahora mismo, físicamente, no me veo capaz de oír otra cosa más.

— Quince días.

— Quince días.

— Bruno.

— Sí.

— No me llame durante esos quince días. Yo le llamaré.

— De acuerdo.

Se levanta. Se pone el abrigo. Pasa los dedos por la solapa.

— Lucía. Le diré una cosa más antes de irme, una sola.

Espero.

— Yo no quería volver a abrir esto, sinceramente. Llevaba veinte años intentando no abrirlo. — Una pausa. — Cuando murió mi tía Sara, en 2018, y leí la nota, decidí buscar. Lo decidí porque tenía treinta y ocho años y porque no quería ser un hombre con un blanco en la biografía. Si le he hecho daño a usted al venir aquí, le pido perdón ahora. Si le he hecho un

favor, se lo daré cuando podamos hablar tranquilos. Es probable que sea las dos cosas a la vez.

No le contesto.

Bruno sale del taller. La campanilla suena. Su coche arranca en la plaza Mayor.

Yo me quedo en el taburete, de cara al primer cuadro, que es el retrato de mi madre que yo no he conocido. La mujer del retrato superior, pintada en estilo XIX. La mujer del retrato subyacente, pintada en 1979 por un hombre que no era mi padre. Doce cuadros de mi madre.

Mi madre era Elena Quintanilla Belmonte. Y tuvo un hijo en 1980 que dio en adopción a su hermana Sara. Y, cinco años después, se casó con un primo lejano del padre biológico de su hijo, un hombre que se llamaba exactamente igual que el

padre, y que la quiso lo suficiente como para aceptar la historia.

Mi padre la quería.

Eso, también, es información.

Adrián llega a las ocho. Yo no me he movido del taburete. Cuando me ve me pregunta:

— ¿Estás bien?

Le digo que sí. Subo a la cocina. Cocino lentejas. Cenamos. Hablamos de su día. Yo asiento.

Por la noche, en la cama, Adrián me abraza por la espalda y me dice "Te quiero". Yo le digo "Yo a ti también". Es verdad las dos cosas.

Pero esa noche no duermo.

Por la mañana, cuando Adrián se va al instituto, abro el portátil y, por primera vez en mi vida, escribo el nombre

completo de mi madre tal y como Bruno me lo ha dicho. Elena Quintanilla Belmonte.

Aparece un obituario de El Mundo de agosto de 2005. Una esquela pequeña.

"Elena Quintanilla Belmonte, falleció en Cuenca el 18 de agosto de 2005, a la edad de 48 años. Sus seres queridos rogarán por su alma."

Quintanilla.

En todas las esquelas que mi padre puso en agosto de 2005, mi madre se llamaba Elena Belmonte Ríos.

Esta no es ninguna de las que mi padre puso.

Esta la puso otra persona.

La firma, abajo, dice solo: "Sus seres queridos".

13

Cuenca. Taller. Jueves, 18:40. Tercera semana de enero.

Adela ha venido a Cuenca desde Madrid. No sé si la he avisado yo o ha venido sola. Cuando ha llamado a la puerta a media tarde me ha dicho:

— Te llamé hace tres días. Me dijiste "ven cuando quieras". He decidido que venía hoy. ¿Te molesto?

— No.

Le he abierto. Le he servido té. Le he contado todo lo que he averiguado desde que la llamé desde el patio en diciembre.

Adela ha escuchado entera. Ha tomado notas en una libreta de bolsillo, como cuando hace una entrevista. Ahora estamos

sentadas en el sofá del salón, Adrián no ha vuelto del instituto todavía, son casi las siete. Adela cierra la libreta.

— Vale. Repíteme lo del nombre.

— Quintanilla Belmonte.

— Quintanilla. — Adela mueve la cabeza. — Lucía, perdóname, pero llevo cinco años con tu madre fallecida y nunca habría imaginado que tu madre se llamaba de otra cosa.

— Yo, treinta y ocho.

— ¿Y tu padre?

— Mi padre lo sabe todo. Mi padre se casó con ella en 1985 en el Registro Civil de Madrid como Quintanilla Belmonte. Mi padre tenía treinta y un años entonces. Mi madre, veintiocho.

— ¿Y cómo conservó ella el Belmonte como apellido público?

— Eso lo he investigado yo dos días. Mi madre vivió a partir de 1985 como Elena Belmonte. Probablemente firmó papeles en su empresa como Belmonte porque su nómina la llevaba a un departamento que ni preguntaba. Es habitual en los ochenta. Su madre, mi abuela materna, se llamaba Belmonte. La abuela materna era una mujer estricta de Burgos que no le habló a mi madre nunca de lo de Bruno, eso me lo ha contado mi tía abuela Maruja por teléfono ayer. La abuela materna

entendió la historia, ayudó, calló. Le dio a mi madre el apellido Belmonte como bandera de empezar de cero.

— ¿Y por qué nunca te lo contaron, Lucía?

Levanto los hombros.

— Porque mi madre eligió. Y mi padre, después de su muerte, cumplió.

Adela se reclina.

— Joder, Lucía.

— Sí.

— ¿Y tu padre lo sabe todo?

— Lo sabe casi todo. La abuela paterna me ha dicho que sí. Y Bruno me ha dicho que sí.

— Pero Bruno te dijo que el lunes que viene te contaría lo del verano del 2005.

— Sí.

— Lucía.

Adela me mira despacio. Tiene los ojos llorosos. Adela llora poco. La quiero también por eso, porque cuando le tiembla la

pestaña sabes que es de verdad.

— ¿Qué crees que te va a contar Bruno el lunes?

— Que él estuvo aquí ese día.

— Sí.

— Y que pasó algo entre los tres en el balcón.

— Sí.

— Y que mi madre cayó.

— Sí, Lucía.

Adela me coge la mano. Me la aprieta. Yo no se la suelto.

— ¿Tú quieres que yo me quede contigo el lunes?

— No. Quiero estar sola. Pero quiero que estés alcanzable.

— Te llamo cada dos horas el lunes.

— Vale.

— ¿Vas a llamar al cabo Onieva?

— ¿Cabo Onieva?

— El que llevó el caso de tu madre.

— Onieva sigue en Cuenca, sí. Hace un año o así lo vi por la calle. Está cerca de la jubilación.

— Llámalo después de hablar con Bruno. No antes. No tienes nada que aportar al expediente hasta que sepas qué pasó en

ese balcón.

— Sí.

— ¿Has hablado con tu hermano Tomás?

— No.

— ¿Por qué no?

— Porque Tomás llevaría veinte años evitando hablar de esto y porque si yo le llamo va a ser él el que va a colgar.

— Te equivocas, Lucía. Tomás es tu hermano. Aunque sea de barco que no vuelca, es tu hermano. Llámalo.

Se queda un silencio en el sofá. Adrián entra en ese momento. Saluda. Pregunta si nos quedamos a cenar las tres. Le digo que sí. Adela y él se llevan bien. Adrián le pregunta cómo está su revista, Adela le contesta lo de siempre, que mal de dinero y

bien de orgullo. Cenan los dos hablando de un escritor que han entrevistado en común hace años. Yo escucho.

Cuando Adela se va a la habitación de invitados, Adrián cierra la puerta del salón y me mira a los ojos.

— Lucía.

— ¿Qué?

— Llevas dos meses así.

— ¿Así cómo?

— Lejos. Asustada. Y no me cuentas.

Le miro la cara. Adrián tiene unas líneas pequeñas en las sienes que se le marcan más cuando no entiende. Las tiene marcadas ahora.

— Llevas dos meses sin tocarme, Lucía.

— Eso no es verdad. — Pero, mientras lo digo, hago cuentas y veo que es verdad. Y eso me duele. — Lo siento.

— No lo sientas. Cuéntame.

— Adrián.

— Sí.

— No te lo puedo contar aún.

— ¿No me lo puedes contar o no me lo quieres contar?

— Las dos cosas.

Adrián se sienta a mi lado. Me coge la mano como ha hecho

Adela hace dos horas. No me la aprieta. La tiene.

— Vale. — Una pausa. — Lucía, te quiero. Cuando puedas contarme, cuéntame. Mientras tanto, no estoy enfadado contigo. No estoy diciéndote nada. Solo te digo que estoy aquí.

Asiento sin decir nada.

A la mañana siguiente, Adela coge el AVE de las once. Antes de irse me besa en la frente como mi madre hacía cuando yo era

niña. No me dice "ánimo". Adela nunca dice "ánimo". Adela dice:

— Te llamo el lunes a las cinco.

— Vale.

Esa tarde llamo a Tomás. Mi hermano coge al cuarto tono.

— Lucía.

— Tomás.

— ¿Estás bien?

— Bien. Tomás. ¿Podemos hablar diez minutos?

— ¿Diez minutos?

— Diez minutos.

Tomás respira. Lo oigo cerrarse a una puerta. Está en el hospital. Tomás trabaja en La Paz, en Madrid, anestesia de

quirófano grande.

— Dime.

— Tomás. Mamá se llamaba Elena Quintanilla.

Silencio.

— Tomás.

— Sí.

— ¿Tú lo sabías?

— Lo sabía desde los doce o trece años.

— ¿Cómo?

— Me lo dijo mamá. Una tarde. Estábamos en la cocina de la casa de Cuenca, en otoño. Yo tendría unos doce años. Mamá me dijo "Tomás, hay una cosa que tú vas a saber porque yo no quiero que la sepas de otra forma". Y me la contó. Que su nombre de soltera era Quintanilla. Que cuando era muy joven tuvo un hijo y lo dio en adopción a su hermana Sara. Que después se casó con papá. Que no íbamos a hablar de eso. Que ella me lo decía a mí porque era el mayor.

— Tomás. — La voz me sale floja. — A mí no me lo dijo.

— A ti no, Lucía. — Tomás se pone serio. — Me hizo prometer que tampoco te lo diría. Te lo iba a decir ella cuando

cumplieras dieciocho. Murió un mes antes de que cumplieras dieciocho.

Se me cierra la garganta. Trago.

— Tomás. ¿Por qué no me lo dijiste cuando ella murió?

— Porque era la única promesa que le había hecho a mamá en mi vida. — Una pausa. — Y porque, cuando tenía veintidós años y tú dieciocho y mamá estaba enterrada, papá nos sentó en el salón un mes después de la muerte y nos dijo: "El nombre completo de mamá no es asunto de nadie. Eso queda

dentro de esta familia. Y yo no quiero hablar de eso más. Ni con vosotros". Y yo, con veintidós años, le dije que sí.

— Tomás.

— Sí.

— Tomás.

— Lucía.

— El verano que murió mamá. — Tomo aire. — Tomás. ¿Tú estabas en Cuenca esos días?

Silencio.

— Tomás.

— Sí, Lucía.

— ¿Tú estabas?

— Yo estaba en Madrid esa tarde. Estaba haciendo turnos en La Paz como residente. Cuando me llamaron para decir que mamá había caído, vine a Cuenca al día siguiente.

— ¿Y antes? ¿En las dos semanas anteriores?

— En las dos semanas anteriores yo había venido un fin de semana. El primero de agosto.

— ¿Viste a alguien que no fuera de la familia?

Silencio.

— Tomás.

— Sí, Lucía. Vi a un hombre. — Tomás tarda. — Vi a un

hombre en la sala de estar el sábado por la tarde, mientras mamá estaba arriba. Estaba con papá. Yo entré sin avisar porque mamá me había mandado a buscar a papá. Cuando vi a papá hablando con un hombre joven, los dos se callaron. Papá me presentó al hombre como "Bruno, un familiar lejano que ha pasado a saludar". El hombre me dio la mano y se fue. Mamá no llegó a verlo. Eso me consta.

— ¿Cómo era el hombre?

— Alto. Pelo oscuro. Veinticinco años o así. Bien vestido para Cuenca en agosto.

— Tomás.

— Sí, Lucía.

— Bruno Quintanilla.

— Sí. — Una pausa larga. — Yo eso, hace dos meses, no lo habría dicho. Pero llevas haciendo preguntas que me dicen que ya sabes. Y prefiero contártelo yo a que te lo cuente otro.

— Tomás.

— Lucía.

— Ese hombre estuvo en casa con papá una semana antes de la muerte de mamá.

— Sí.

— Y nadie ha hablado de eso en veinte años.

— Nadie ha hablado de eso en veinte años.

Cuelgo. No le digo adiós. Tomás tampoco. Los dos lo

entendemos.

Bajo al taller. Me siento en el taburete frente al primer cuadro. La mujer del retrato superior me mira desde la pared. La mujer del retrato subyacente me mira desde el escáner del portátil. Las dos son mi madre. La de la izquierda y la de la derecha. La superior y la subyacente. La doble vida.

Cojo el móvil. Le mando un mensaje a Bruno.

"Bruno. No esperaremos al lunes. Venga cuando pueda. Lucía."

Tres minutos después, Bruno me responde:

"Mañana a las once."

14

Cuenca. Taller. Viernes, 11:02.

Bruno llega con dos minutos de adelanto, como siempre. Como el día que entró por primera vez. Lleva la misma cara que el lunes pasado, pero ha dormido menos. Se le marca una sombra debajo del ojo derecho que no recuerdo. Trae una caja pequeña bajo el brazo. La deja en la mesa con cuidado.

— Buenos días, Lucía.

— Buenos días.

Le sirvo café sin preguntarle. Tomo el mío. Cuando los dos estamos sentados, los dos taburetes frente a frente y la caja pequeña entre los dos, le digo:

— Empiece cuando quiera.

— ¿Por dónde empiezo?

— Por el principio que considere usted.

Bruno deja la taza en el suelo. Junta las manos en el regazo. Habla.

— Yo me enteré de quién era mi madre biológica en septiembre de 2004. Sara, mi tía, me sentó en el salón de su casa de Madrid y me lo contó. Tenía yo veinticuatro años.

Estaba terminando la carrera. Sara me dijo: "Bruno, tienes derecho a saber. Tu madre biológica fue mi hermana Elena. Elena vivió en Madrid con un hombre, Pedro Aizpún, pintor. Quedó embarazada de ti en 1979. Cuando naciste te trajo a casa. A las tres semanas la situación con Pedro era insoportable. Te dejó conmigo y yo te adopté. Elena se fue al norte. Después se casó. Después tuvo dos hijos más, Tomás y Lucía. Nunca quiso volver a hablar conmigo. Ni quiso saber de ti. Ese fue su precio y yo lo respeté".

Bruno respira.

— Tardé un año en hacer algo. Yo era un chaval de Madrid. Mi tía, mi madre adoptiva, la quería sin pedir nada. Yo a ella la quería igual. Pero a los veinticinco años, una historia así te pone una cosa pequeña en el pecho y no te deja respirar. Le pedí a Sara la dirección de Elena. Sara me la dio. Vivía aquí, en esta casa. Calle Alfonso VIII de Cuenca. Tenía cuarenta y ocho años. Llevaba veinte casada con un ingeniero industrial llamado, casualmente, Pedro Aizpún. Tenía dos hijos.

— Bruno.

— Sí.

— Yo tenía dieciocho años.

— Lo sé. Y Tomás veintidós. Lo supe entonces.

— Siga.

Bruno asiente.

— Quería venir a Cuenca, ver a Elena de lejos, una vez, sin presentarme. Eso le dije a Sara. Sara me dijo "haz lo que te dé la gana, pero piénsalo bien". Lo pensé bien medio año. En

agosto de 2005 vine a Cuenca un sábado por la mañana. Vine en coche. Aparqué en la plaza Mayor. Bajé caminando por la calle Alfonso VIII. Pasé delante de esta casa. La vi cerrada. Era agosto, hacía calor. Yo no sabía si Elena estaría aquí, si estaría de veraneo, si estaría en el pueblo de su marido. No tenía ni idea.

— ¿Y entró?

— No. Esa primera tarde no. Lo único que hice fue sentarme en la plaza Mayor a comer un bocadillo, esperar dos horas y mirar la puerta del taller desde lejos. La puerta no se abrió. Volví a Madrid esa noche. Pensé que era una idiotez. Me dije a mí mismo "ya está, no vuelves más". Estaba convencido. — Una pausa. — Pero la semana siguiente volví. Decidí esta vez llamar al timbre.

— ¿Llamó al timbre?

— Llamé al timbre. Era sábado, sobre la una de la tarde. Abrió un hombre. Le dije que buscaba a Elena Quintanilla. El hombre se quedó mirándome. No me dijo "se ha equivocado". No me dijo "no vive aquí". Me dijo: "Pase un momento, joven.

Mi mujer ha bajado a la compra. Le esperamos a tomar un café".

— Mi padre.

— Sí, Lucía. Su padre.

— Bruno.

— Sí.

— Mi padre le hizo pasar.

— Su padre me hizo pasar. — Bruno respira. — Cuando estuvimos en el salón, su padre me sirvió un agua, no quiso café, me preguntó cómo me llamaba. Yo le dije. Su padre cerró los ojos un segundo y los abrió. Me dijo: "Tú no eres familiar lejano. Tú eres mi sobrino en algún sentido que solo Elena y yo conocemos. ¿Lo sabes?". Yo asentí. Su padre asintió. Nos quedamos en silencio. Después me dijo: "Si has venido a presentarte, te pido una cosa: pasa el rato hablando conmigo. Cuando vuelva mi mujer, le contaré yo. Necesita prepararse. No ha hablado de ti en veinticinco años. ¿Te parece bien?". Yo le dije que sí.

Bruno hace una pausa larga. Yo no le interrumpo.

— Estuvimos hablando una hora. Su padre me contó la historia. Me dijo que su mujer, mi madre, le había confesado lo de mi existencia antes de casarse. Que él la había aceptado porque la quería. Que mi madre había construido toda una vida nueva en Cuenca y no quería volver atrás. Que él me pedía, con educación, que no esperara una respuesta cálida de mi madre. Su padre estaba siendo amable conmigo, Lucía. Estaba siendo un caballero. Yo, mientras él hablaba, oía un

coche llegar a la calle. Un coche aparcando. Una puerta cerrarse.

Bruno traga.

— Su madre subió la escalera con la compra. Pasó por delante del salón sin entrar. Subió a la cocina por la escalera interior. Su padre se levantó. Me dijo: "Quédate aquí. Voy a hablar con ella". Yo me quedé en el salón. Oí pasos arriba. Oí una voz baja de su padre. Oí una voz aguda de su madre, después. Una discusión corta. Después oí pasos bajando por la escalera, los de los dos. Pisadas pesadas, las de él. Pisadas más rápidas detrás, las de ella. La voz de su madre llamándole a su padre por su nombre, "Pedro", muy bajo, muy contenido.

Bruno hace una pausa.

— Su padre me dijo "Bruno, sube". Subí. Su madre estaba en el rellano del segundo piso, de pie, mirando hacia la pared. No me miró cuando entré. Se quedó así medio minuto. Su padre me dijo "Tienes que decirle quién eres tú a Elena". Yo lo dije. Le dije a su madre: "Soy Bruno. Soy el hijo que diste a Sara". Su madre se llevó las dos manos a la boca. No habló. Se dio media vuelta. Salió al balcón del segundo piso, el balcón de la calle Alfonso VIII. Su padre y yo la seguimos.

Bruno cierra los ojos. Vuelve a abrirlos.

— Estábamos los tres en ese balcón. — Una pausa. — Su madre, de espaldas a nosotros, mirando la calle. Su padre y yo, detrás. Su padre la llamaba "Elena, Elena". Yo me había

arrepentido de todo. Yo no quería estar ahí. Yo le pedí perdón en voz baja. Su madre no me contestó.

Otra pausa.

— En algún momento su madre se volvió. Me miró. Tenía la cara mojada. Me dijo: "Vete". Yo le dije que sí, que me iba. Su madre dio un paso hacia mí. Yo retrocedí. Su padre estaba entre los dos. Su madre dio otro paso. Pisó en falso una baldosa que estaba suelta junto al pretil. Yo, por reflejo, le agarré el brazo. Ella se zafó con fuerza. Cayó hacia atrás. El pretil del balcón le quedaba a la altura del muslo. Cayó por el pretil. Yo me quedé con la manga de su blusa en la mano.

Bruno se traga la voz. Calla un segundo. Sigue.

— Su padre miró por encima del pretil. Bajó por las escaleras gritando "Elena, Elena". Salió a la calle. Llegó hasta ella. La gente ya estaba alrededor. Yo me quedé en el balcón con la manga de la blusa en la mano. Tardé cinco minutos en bajar.

Bruno se queda en silencio. Yo, también.

— Cuando bajé a la calle, su padre estaba arrodillado al lado de su madre. Su madre estaba boca arriba. No se movía. Su padre me miró. Me dijo: "Vete a Madrid ahora mismo. Yo te llamaré". Yo le dije que no. Su padre me dijo "Vete, Bruno. No estás en mi casa esta tarde. No estás en mi calle. No has

venido nunca a esta ciudad. ¿Me entiendes?". Yo asentí. Me fui andando hasta la plaza Mayor. Cogí mi coche. Volví a Madrid.

Bruno calla.

Yo me llevo las manos al regazo. La taza de café se me ha quedado helada.

— Bruno.

— Sí.

— Mi padre le pidió que se fuera.

— Su padre me pidió que me fuera.

— ¿Lo denunció?

— No.

— ¿Le llamó?

— Me llamó dos veces a Madrid en los meses siguientes. La primera vez para decirme que la habían enterrado, que la familia lo llevaba con discreción, que el caso lo habían cerrado como accidente, y que él no iba a pedir investigación. La segunda vez, dos meses después, para pedirme que no

volviera a aparecer nunca, ni en su casa, ni en su vida, ni cerca de sus hijos. Yo le dije que sí. Hice esa promesa.

— ¿Y la cumplió?

— Diecinueve años. Hasta el año pasado.

— ¿Y por qué la rompió?

— Porque, cuando Sara murió, su nota me dejaba los doce retratos como herencia. Los doce retratos los había pintado mi padre biológico, Pedro Aizpún el pintor, en los años 1979 y 1980. Mi madre Elena, cuando se fue, no se los pudo llevar. Se quedaron en el piso de Lavapiés. Cuando él murió en el ochenta y tres, su familia los vendió. Sara los rastreó, los encontró, los compró. Pero alguien, en algún momento, los había tapado con retratos al estilo XIX. Sara me dejó dicho que averiguara quién los había tapado. Y por qué.

Bruno se inclina hacia delante.

— Lucía, fueron tapados después del 84. Por una mano que pintaba bien.

Cierro los ojos.

— ¿Mi padre?

— Eso es lo que voy a averiguar yo si usted me deja.

— ¿Cómo?

— Yendo a hablar con él. Le he prometido a usted que iba a presentarme y a contarle. Lo he hecho. Si usted decide que esto es entre usted y su padre, lo respeto. Si usted decide que

vaya yo a hablar con él, voy yo. Si usted decide que vayamos los dos, vamos los dos.

Me quedo mirando la mesa.

— Bruno.

— Sí.

— Le contesto el lunes.

— De acuerdo.

Bruno se levanta. Se pone el abrigo. Recoge la caja pequeña que ha dejado en la mesa y no había abierto.

— Esto es para usted. — Me la tiende. — Tres fotografías de Elena que tengo de mi madre Sara. Una de 1979, dos de los primeros años ochenta. No las tiene usted. Es lo único de su madre que le puedo dejar yo.

Cojo la caja. Bruno me da la mano. Se la doy. Sale del taller.

Por la noche, antes de cenar, abro la caja a solas en el cuarto pequeño de mi madre. Tres fotografías. Mi madre con veintipocos años, de pie en un parque de Madrid. Mi madre con un bebé en brazos, sentada en un sofá oscuro, hacia 1980. Mi madre, en una terraza, con un hombre joven que no es mi padre. Un hombre con barba corta, ojos profundos, un pincel en la mano. Pedro Aizpún el pintor.

Mi madre lo está mirando con una sonrisa que yo no le he visto nunca a mi madre en ninguna fotografía.

Guardo la caja en el cajón superior de la cómoda de nogal, encima de la cómoda donde, durante treinta y ocho años, ha estado la fotografía sepia de Elena, Retiro, mayo 1981.

15

Madrid. Registro Civil Único. Lunes, 10:45. Primera semana de febrero.

He dejado de trabajar en los cuadros dos semanas. No del todo. He hecho los retoques mínimos del cuarto y del quinto cuadro, que llevaba parados desde antes. Pero no he abierto la cabina ni he sacado el sexto del estuche. Necesito moverme. Si me quedo en el taller delante de los cuadros, me pesa demasiado.

Le he dicho a Adrián que iba a pasar tres días en Madrid. Adrián me ha mirado, me ha besado y me ha dicho:

— ¿Tú estás bien?

— Voy a estar mejor cuando vuelva.

Eso es lo único verdadero que le he dicho en dos meses.

El Registro Civil Único está en Pradillo. Llevo dos semanas pidiendo certificados literales por sede electrónica y por aquí. Hoy vengo a por las dos cosas que solo se piden en persona con DNI: la partida de nacimiento literal de Bruno Quintanilla (no me la van a dar, no soy familiar directo conocido todavía) y la copia del expediente del matrimonio de mis padres con

anotaciones marginales. Esto último, sí me lo dan, porque soy hija.

La copia me la sacan en treinta minutos. La cojo. Salgo al hall. Me siento en un banco.

Acta de matrimonio. Pedro Aizpún Garmendia, casado el 14 de junio de 1985 con Elena Quintanilla Belmonte. Iglesia de Santa Bárbara, Madrid. Folio 47. Anotación marginal del 23 de septiembre de 1985: solicitud de uso público del apellido Belmonte como apellido principal, presentada por la cónyuge Elena Quintanilla Belmonte. Concedida por el juez de Registro.

Apellido Belmonte como apellido principal. Concedida por el juez.

Mi madre tenía permiso administrativo para usar Belmonte. Mi padre la apoyó. El expediente lo firmaron los dos.

Otra anotación marginal: del 5 de octubre de 1983, nacimiento de un hijo, Tomás Aizpún Belmonte. Del 11 de marzo de 1987, nacimiento de una hija, Lucía Aizpún Belmonte.

Hija de Pedro Aizpún Garmendia y Elena Quintanilla Belmonte.

Quintanilla.

Mi madre me concibió y me parió como Elena Quintanilla. Mi padre me reconoció como hija suya. En el papel oficial siempre fui hija de Quintanilla. En el papel oficial mi madre nunca fue una Belmonte sin más.

Cierro la carpeta. Salgo del registro. El sol de febrero pega fuerte en Madrid pero hace frío en la sombra. Tomo el metro

hasta Goya. Camino hasta la calle Padilla, donde he quedado con Aitor Mendoza, el abogado al que llamé hace dos semanas y al que le he pedido una consulta corta.

Aitor Mendoza es un hombre cincuentón con una barba muy bien recortada y una camisa blanca planchada. Lleva veintitrés años en una pequeña firma de Salamanca. Le ha llevado los temas de impuestos a mi padre durante quince. Le explico la situación entera en una hora. No me interrumpe. Toma notas en un cuaderno con espirales.

Cuando termino, se quita las gafas. Las limpia con un paño.

— A ver si he entendido. — Repite los puntos. — Su madre falleció en agosto de 2005 por caída desde un balcón en Cuenca. El caso fue archivado como accidente por la Guardia Civil. Usted ahora sabe que ese mismo día estaba en la casa una tercera persona, Bruno Quintanilla, hijo biológico de su madre, no declarado por su padre como presente. Bruno y su padre estaban en el balcón cuando la caída se produjo. Bruno

asegura que no la empujó, pero hubo un forcejeo. Su padre no avisó a la Guardia Civil de que Bruno había estado presente.

— Eso es.

— Y usted ahora se plantea si puede o debe denunciar.

— Sí.

Aitor se reclina. Mueve la cabeza.

— Lucía. Le voy a hablar como abogado y, perdone, como amigo de su padre.

— Le escucho.

— Lo primero. En España, el homicidio imprudente prescribe a los cinco años. El homicidio doloso, a los quince. Si lo de su madre se considerara homicidio doloso, llevaría prescrito desde 2020. — Aitor cuenta con los dedos. — El delito de omisión del deber de socorro prescribe a los cinco años. El falso testimonio en causa penal, a los cinco. El encubrimiento, a los cinco. Cualquier delito que pudiera achacársele a su padre por no haber avisado a la Guardia Civil de la presencia de Bruno en la casa, está prescrito hace casi quince años.

— Lo entiendo.

— Lo segundo. Aunque no estuviera prescrito, las pruebas que usted me cuenta son testimoniales. Bruno dice una cosa. Su padre, otra. Su hermano Tomás vio a Bruno la semana anterior, no el día de los hechos. No hay testigos físicos del balcón. No hay grabaciones. No hay informe forense que indique forcejeo. El informe forense de la época, si lo lee

usted, dice "caída accidental desde balcón, fractura cervical, sin signos de violencia". Punto.

— Si yo pidiera la reapertura, Aitor, ¿podría conseguirla?

— ¿Hechos nuevos? Tendría que aportar pruebas materiales nuevas. Testimonios de personas que no declararon entonces y que ahora declaran. Si todo lo que tiene es la confesión de Bruno y la sospecha de su padre, no le abrirían nada. Le dirían lo mismo que le digo yo: prescrito.

— Aitor.

— Sí.

— ¿Y si yo no quiero denunciar pero quiero que mi padre asuma lo que pasó?

Aitor pone las gafas otra vez.

— Eso, Lucía, es otra cosa. Eso no es derecho. Eso es ética familiar. Yo le diré una cosa, fíjese si soy raro para un abogado. — Sonríe sin sonrisa. — A su padre le he conocido durante quince años. Es un hombre con valores. Es un hombre que carga con cosas pesadas. La conversación que usted va a tener con él va a ser dura para los dos. Pero la va a tener. — Una pausa. — Y para esa conversación no me necesita usted a mí.

— ¿Le he traído aquí para nada, Aitor?

— Me ha traído usted aquí para que le diga que ningún juez va a meterse en esa conversación. Para que sepa que la decisión

es suya. Y que no le va a poner nadie una multa por la decisión que tome.

Asiento. Le pago la consulta. Aitor no quiere cobrar, le obligo a cobrar. Salgo de Padilla a las dos.

Me voy al apartamento que Adela tiene en Lavapiés. Adela está trabajando hasta tarde, me ha dejado las llaves debajo del felpudo. Subo. Me preparo un café. Me siento en la cocina con la carpeta del Registro Civil delante. Releo todo.

A las cinco voy a la calle Mesón de Paredes, 47. Quería volver a ver el edificio sin urgencia esta vez. Bajo a la plaza de Tirso de Molina. Me siento en el mismo banco del mes anterior. Llamo al cabo Onieva, que sigue en Cuenca, y le pido una hora de tiempo cuando vuelva. Onieva, cuarenta y cinco años, me conoce desde que tenía dieciocho. Cuando murió mi madre fue él, agente joven entonces, el que me dijo "cuando puedas, querida, pásate por el puesto que te tomamos declaración". Recuerdo aquella declaración de los dieciocho. Recuerdo a

Onieva trayéndome un agua y diciéndome "tómatela despacio". Es un hombre bueno. Le digo:

— Cabo Onieva, necesitaría hablar con usted un día de la semana que viene.

— Lucía, ¿qué tal?

— Bien. Es una cosa de hace veinte años.

— ¿De su madre?

— Sí.

Onieva hace una pausa. Después dice:

— Pase cuando quiera, Lucía. Yo estoy todos los días.

— Le aviso el martes.

— Bien.

Cuelgo. Llamo a don Federico Olalla, el anticuario de Cuenca que le dio mi nombre a Bruno. Don Federico tiene setenta y

ocho años y vive solo en la calle Cervantes, encima de su tienda. Le digo:

— Don Federico, ¿puedo subir a verle esta semana cuando vuelva?

— Niña Lucía, cuando quieras. Te invito a pasteles.

— Sin pasteles, gracias. Es una conversación seria, don Federico.

Don Federico cambia el tono.

— ¿Sobre los Quintanilla?

— Sí.

— Te esperaba. — Una pausa. — Sube cuando llegues.

— Gracias.

Por la noche, cuando Adela vuelve a casa con vino y queso, le cuento todo. Adela me escucha. Después me dice:

— Lucía. Cuando vuelvas a Cuenca, habla con tu padre. Antes que con Onieva, antes que con don Federico, antes que con

nadie. Pero llévate dos cosas claras de mi parte. Una, que el caso está prescrito. Dos, que tu padre vale la pena.

— ¿Mi padre vale la pena?

— Sí, Lucía. Tu padre acertó en algunas cosas y se equivocó en otras. Pero te quiere. Y vale la pena que tú decidas cómo quieres seguir queriéndolo después de hoy.

Asiento. Cenamos. Hablamos hasta tarde.

A la mañana siguiente cojo el AVE de las once. Voy a Cuenca.

Esa noche, cuando entro en casa, Adrián me besa la frente y me pregunta:

— ¿Estás mejor?

— Mejor.

— ¿Vas a contarme?

— Cuando vuelva del próximo viaje. Solo necesito uno más.

— ¿A dónde?

— A Madrid. A casa de papá.

16

Cuenca. Calle Cervantes, anticuario Olalla. Miércoles, 18:00. Segunda semana de febrero.

Don Federico Olalla me recibe arriba, en el piso de encima de la tienda, no en la tienda. Eso ya me dice que la conversación es la conversación. La tienda es para los pasteles. El piso es para lo serio. Don Federico tiene una caligrafía vieja en la cara, la cara fina y arrugada, las manos manchadas por el sol y el barniz. Vivió treinta años en Madrid, vendiendo arte, antes de retirarse a Cuenca con su mujer ya fallecida, hace doce años.

— Niña Lucía. — Me besa en las dos mejillas. Me siento en el sillón orejero. — ¿Té o agua?

— Agua.

Vuelve con un vaso. Lo deja en la mesita. Se sienta enfrente.

— ¿Le mandó usted Bruno Quintanilla a mí?

— Sí.

— ¿Por qué?

— Porque me preguntó por una restauradora capaz de trabajar en su taller sin pedir certificados notariales de procedencia. Le di tu nombre y le advertí que si quería que tú

trabajaras tendría que ser con la verdad delante o no trabajarías.

— Don Federico.

— Dime.

— ¿Usted conoce esta historia entera?

Don Federico me mira. Asiente despacio.

— Conozco una parte importante, Lucía. No la entera. Voy a contarte lo que sé. Cuando lo sepas tú, decides qué haces.

— Le escucho.

— Yo conocí a Pedro Aizpún Garmendia, tu padre, en 1987, cuando me lo presentó tu madre. Tu madre, Elena, había sido amiga de mi mujer en Madrid en los años setenta. Las dos habían trabajado en la misma empresa, Telecomunicaciones del Estado, en el setenta y siete. Cuando tu madre se mudó a Cuenca contigo, recién nacida, mi mujer la trajo a casa una tarde. Esa tarde conocí a tu padre. Estuvimos hablando un rato. Tu padre era ingeniero industrial, había venido a Cuenca por un proyecto de la eléctrica. Yo le ofrecí, por curiosidad mía, una visita a la trastienda. Le enseñé piezas que tenía en venta. Tu padre se quedó mirando una pintura. Un óleo. Un retrato pequeño, de mujer. Hizo una pausa muy larga delante de ese retrato. Después me dijo "¿de dónde es?". Le dije "de un coleccionista de Madrid que vende a través de mí". Tu padre asintió. Se fue.

Don Federico levanta el dedo índice.

— Tres meses después, tu padre volvió a Cuenca a verme. Vino sin tu madre. Me dijo: "Don Federico, ese cuadro que

enseñé el otro día. ¿Sigue a la venta?". Le dije que sí. Tu padre me pidió comprarlo. Y me pidió otra cosa. Me pidió que, si en algún momento llegaba a mi tienda algún otro retrato firmado P. A., yo le avisara. Que él los iría comprando. Sin tasar al alza. Sin negociar. Lo que pidiera el vendedor. Le dije que sí.

— ¿Cuándo fue eso?

— 1987.

— El año que yo nací.

— Sí. — Don Federico junta las manos. — Lucía, tu padre llevaba dos años sabiendo que tu madre había convivido con el otro Pedro Aizpún. Lo sabía por ella. Tu madre se lo había contado antes de la boda. Lo sabía. Pero algo, ese mes, le hizo pensar que necesitaba recoger esos cuadros del mercado. Tu padre estaba muy enamorado de tu madre. Tu padre quería que tu madre tuviera el pasado a salvo. — Una pausa. — No le pregunté por qué. Pero yo sospeché.

— ¿Qué sospechó?

— Que tu padre quería tener controladas las pinturas. Por si tu madre, algún día, decidía hablar más con el pasado. Por si Bruno, el chico, algún día decidía buscarlas. Por si alguien con el apellido Aizpún tocaba a la puerta. Era una manera de tener un patrimonio bajo control.

Asiento.

— Siga.

— A lo largo de los siguientes años, fueron apareciendo cuadros. La familia de Pedro Aizpún el pintor los había

heredado al morir él en el ochenta y tres. Los habían ido sacando al mercado por poco dinero. Yo los compraba para tu padre. Tu padre venía a Cuenca cada cierto tiempo a recogerlos. Se los llevaba. Yo no le hacía preguntas. — Una pausa. — Hasta que un día, en 1996, tu padre me dijo "don Federico, ya los tengo todos". Le pregunté cuántos. Me dijo "doce". Me pidió que dejara de buscar. Le dije que sí.

Don Federico carraspea.

— En 1999 o 2000, tu padre vino a verme un sábado por la mañana. Me dijo: "Don Federico, los tengo en casa, en Cuenca, en el taller del piso de abajo donde mi mujer trabaja. Me los voy a llevar a Madrid. He decidido que los voy a transformar para que nadie reconozca a la mujer del retrato. Si Lucía, algún día, abre el cajón equivocado, no quiero que vea retratos de su madre joven pintados por otro hombre."

Aprieto la mandíbula.

— ¿Tu padre te ha contado alguna vez que pinte óleo, Lucía?

— Me lo ha negado.

— Niña, tu padre pintó óleo en su juventud. Lo dejó cuando dejó de ver a Elena Quintanilla la primera vez, en 1979. Lo retomó en 1996, cuando ya los doce cuadros estaban en sus manos. Los tapó él mismo, uno a uno, con retratos de mujer al estilo XIX, durante los años 1996 a 1999. Pintaba en su despacho de Madrid, no aquí. Tu madre no lo sabía. Cuando los tapó todos, los donó a una fundación privada que trabaja conmigo de vez en cuando, los Castelo de Toledo. Los donó como naturalezas muertas anónimas del XIX. Los Castelo los

catalogaron así por costumbre y por no preguntar. Yo le firmé a tu padre el documento de donación.

Don Federico me mira con dolor.

— Yo le ayudé, Lucía. No sabía bien qué. Pero le ayudé.

Pongo el vaso de agua en la mesita.

— ¿Por qué los donó como naturalezas muertas y no como retratos?

— Porque, técnicamente, los retratos por encima eran retratos en estilo XIX, no naturalezas muertas. Pero en el documento de donación tu padre escribió "lote de doce naturalezas muertas anónimas del XIX, sin valor de mercado, donadas en hereditario simple a la Fundación Castelo de Toledo". Los Castelo, sin abrirlos, los embalaron y los archivaron. No se expusieron. No los analizaron.

— Hasta que Sara Quintanilla los compró.

— Sara Quintanilla, que era marchante, escuchó por algún canal del mundillo de la donación. Pidió permiso a los Castelo para verlos en el almacén. Los vio. Por el formato, por el embalaje, los reconoció como cuadros suyos. — Don Federico baja la voz. — Lucía, Sara Quintanilla había acompañado a su hermana Elena en el embarazo del 79. Había visto al otro Pedro Aizpún pintando esos retratos. Cuando los Castelo los abrieron en el almacén, Sara los identificó al instante como los retratos del pintor. Los compró todos. Pagó muy poco porque los Castelo no veían valor en ellos. Sara se los llevó a

su casa. Los embaló otra vez. Los dejó en su armario. No los expuso jamás.

— ¿Por qué los embaló?

— Porque, cuando los compró en 1998, Sara vino a verme a Cuenca. Me dijo "Federico, sé lo que tengo. Sé lo que hizo Pedro. Esto pasa a mi sobrino Bruno cuando yo me muera. Tú no le digas nada a Pedro. Ni a Elena. Ni a la familia. ¿Me entiendes?". Yo le dije que sí.

Don Federico se pasa la mano por la cara.

— En septiembre de 2018, cuando Sara murió, Bruno me llamó. Me dijo "don Federico, ¿usted sabe lo que me ha dejado mi madre adoptiva?". Le dije: "Sé lo que tienes". Bruno me dijo: "Voy a abrirlos". Le dije: "Cuando los abras, llámame". Bruno los abrió en 2023. Vio la pintura superior, vio que estaba a punto de oxidarse. Pidió consejo. Le hablé de varias restauradoras. Le di tu nombre con una condición.

— ¿Cuál?

— Que él te dijera todo lo que sabía antes de pedirte que avanzaras demasiado. Bruno aceptó. Le di tu nombre. Sabía lo que iba a pasar, Lucía. Sabía que ibas a ir descubriendo capa a capa. Tu padre, lo sospechaba.

Aprieto los labios.

— Don Federico.

— Sí.

— Mi padre estuvo aquí en agosto de 2005, cuando murió mi madre. Bruno estuvo en casa. Hubo un forcejeo en el balcón.

Mi madre cayó.

Don Federico cierra los ojos.

— Eso, Lucía, yo no lo sabía. — Una pausa larga. — Sospechaba que algo había ocurrido entonces. Tu padre, ese septiembre, vino a verme una tarde. Pasó dos horas conmigo sin hablar apenas. Yo le pregunté por tu madre. Tu padre me dijo "fue un accidente, Federico". Yo no le pregunté más. Tu padre se fue. — Don Federico me mira a los ojos. — Niña, si lo que me dices es verdad, tu padre lleva veinte años callando una cosa muy grande. Lleva veinte años aguantando una historia muy pesada. Y yo, sin saberlo, le he ayudado.

Me levanto. Le doy un beso en la frente. Don Federico me coge la mano.

— Cuando hables con él, Lucía. — Una pausa. — Mírale a los ojos. Mírale.

— Le miraré.

Salgo a la calle Cervantes. Empieza a oscurecer. Los faroles de hierro forjado se encienden uno por uno. Camino hasta la

plaza Mayor sin pensar en nada. Me paro en el cantón. Marco el número de mi padre.

Mi padre responde al segundo tono.

— Lucía.

— Papá.

— ¿Estás bien?

— Estoy bien. Te llamo por algo.

— Dime.

— Vienes este sábado a comer a Cuenca. Vas a venir solo. Vas a pasar por aquí por la mañana. Vas a comer conmigo a solas.

Adrián va a estar con sus padres en Ciudad Real. ¿Vale?

Mi padre tarda. La línea se queda en silencio.

— Voy.

— Papá.

— Dime, hija.

— Tráete una bolsa pequeña. Igual te quedas dos noches.

— ¿Por qué?

— Porque te voy a enseñar los doce cuadros.

Silencio. Largo.

— Lucía.

— Sí.

— Voy el sábado.

Cuelgo. Me quedo de pie en la plaza Mayor mirando la fachada del ayuntamiento. La piedra cambia de color con la luz baja

del invierno. Cuando empiezo a tener frío en las manos, camino hacia casa.

Adrián está poniendo la mesa cuando entro.

— Cariño, papá viene el sábado a comer.

— Vale. ¿Vamos a sus padres antes?

— Adrián.

— Sí.

— Vete tú. Yo me quedo. Quiero comer con papá a solas.

Adrián me mira.

— ¿Esto es lo que llevas dos meses sin contarme?

— Más o menos.

Adrián asiente. No insiste. Me pone el cubierto.

Cenamos en silencio.

17

Cuenca. Casa-taller, calle Alfonso VIII. Sábado, 13:45.

Adrián se ha ido temprano a Ciudad Real. Mi padre llega media hora antes de la comida. Le abro la puerta. Mi padre me da un beso en la frente. Lleva la bolsa pequeña en la mano. La deja en el zaguán. Cuelga el abrigo. Lleva un jersey gris claro

que no le conozco. Eso me sorprende. Mi padre nunca compra ropa.

— Hola, hija.

— Hola, papá.

Le ofrezco un café. Lo acepta. Nos sentamos en la cocina del piso de arriba. Mi padre echa azúcar al café, dos cucharadas, como toda la vida. Remueve. Bebe un sorbo.

— ¿Has comido?

— No, papá. Tengo lentejas en la cazuela. Cuando bajemos del taller, comemos.

— ¿Vamos a bajar al taller?

— Sí.

Mi padre asiente sin asentir. Se acaba el café. Lo deja en la mesa.

Bajamos. Yo abro la puerta del taller. Mi padre entra detrás de mí.

He sacado los doce cuadros. Los he colgado en las paredes a una altura razonable, separados entre sí. Los cuatro restaurados, en la pared frente al ventanal, donde la luz les pega bien. Los otros ocho, en los caballetes pequeños y en la pared del fondo, todavía con el barniz oxidado. En la mesa

central, el portátil abierto con los escaneos infrarrojos de los cinco cuadros que he documentado.

Mi padre se queda en el umbral. No entra.

Mira los cuatro retratos limpios. Los mira de izquierda a derecha. Despacio. Sin moverse. Cuando ha visto los cuatro, mira el suelo. Después levanta la mirada y mira los otros ocho. Cuando ha visto los doce, le tiemblan las rodillas. Lo veo en cómo se sujeta al pomo de la puerta.

— Lucía.

— Papá. Entra.

Mi padre entra. Da tres pasos. Se sienta en el taburete bajo que hay junto a la mesa. Mira al primer cuadro restaurado, el de mujer joven con vestido azul y perla pequeña. Lo mira un

minuto largo. Después se lleva las dos manos a la cara y se las queda ahí.

No llora. Pero está temblando.

Espero. No le digo nada. No me acerco. Me siento en el taburete del lado, frente a él.

Pasan tres o cuatro minutos. Mi padre baja las manos. Tiene los ojos rojos. La cara seca. Me mira.

— ¿Cómo lo has conseguido?

— Bruno los compró a los Castelo. Me los trajo a restaurar.

— ¿Bruno te lo ha contado todo?

— Casi todo, papá.

— Casi.

Mi padre cierra los ojos. Toma aire.

— Lucía.

— Papá.

— Te lo voy a contar. Pero antes te pido una cosa.

— ¿Qué cosa?

— Que me dejes contarlo entero antes de hablar.

— De acuerdo.

Mi padre asiente. Baja la mirada al suelo. Habla.

— Yo conocí a Elena Quintanilla en la facultad. Yo tenía

veintiún años. Ella, veinte. Estudiábamos en universidades distintas, pero coincidíamos en un grupo de excursiones a la sierra los fines de semana. Empezamos a salir en el setenta y siete. Vivimos juntos cuatro meses en un piso compartido de Argüelles. Yo estaba terminando la ingeniería. Ella, Telecomunicaciones. La adoraba. — Una pausa. — En la primavera del setenta y nueve, en una fiesta de un amigo común, Elena conoció a un hombre, Pedro Aizpún, primo segundo mío, pintor. Pedro era todo lo que yo no era. Mayor, vagabundo, encantador, irresponsable. Elena se enamoró. En una semana se fue del piso de Argüelles y se mudó al de Pedro en Lavapiés. Yo me quedé hundido. Le pedí a mi madre que no me preguntara. Ella no me preguntó. — Otra pausa. — En el otoño del setenta y nueve, Elena se quedó embarazada. Yo eso lo supe después. — Una pausa. — En el verano del ochenta y dos, Elena llamó a mi casa de Madrid. Había dejado al otro Pedro hacía dos años. Vivía sola en un piso de Tetuán. Quedamos. La vi muy distinta a la que recordaba. Hablamos toda la tarde. No me contó nada del niño. No me contó nada del otro Pedro. Yo no pregunté. Empezamos a vernos otra vez, despacio. En enero del ochenta y tres ya estábamos viviendo otra vez juntos. Elena se quedó embarazada de Tomás esa primavera.

Mi padre traga.

— En el ochenta y tres, en julio, murió el otro Pedro. Cirrosis. Yo no fui al entierro al principio. Mi madre me convenció. Fui un par de horas. Al entierro fue poca gente. Allí, en el cementerio, me crucé con Sara Quintanilla, que era marchante en Madrid. Yo no la conocía. Sara se acercó y me dijo "soy hermana de Elena. Tú eres Pedro". Le dije que sí. Sara me dijo: "Elena tuvo un niño en el ochenta. Lo dio en adopción. A mí. Tu mujer no quiere que lo sepas. Yo te lo digo porque, si vais a tener una vida juntos, debes saberlo". Yo me

quedé en el cementerio sin moverme. Tomás había nacido tres meses antes. — Pausa. — Esa misma noche le dije a Elena lo que Sara me había contado. Elena lloró cuatro horas. Me lo contó todo. Que Pedro no se ocupaba del niño. Que ella se fue del piso a las tres semanas porque le tenía miedo. Que no quería ver al niño nunca más, porque era la prueba viva de un error que no podía vivir. Que iba a empezar de cero. — Mi padre traga. — Yo le pedí matrimonio esa noche. Le dije que llevaba seis años queriéndola sin querer y que ya estaba bien. Le dije: "Tomás llevará mi apellido. Tú y yo, lo demás, lo iremos viendo". Nos casamos dos años después, en el ochenta y cinco, cuando tu madre estuvo lista.

Mi padre se levanta. Se acerca al primer retrato. Le pasa la mano por la moldura, sin tocar la pintura. Vuelve a sentarse.

— En el ochenta y cinco, Elena pidió al juez de Registro el uso del apellido Belmonte como público. Quería rehacer su vida y necesitaba no oír el Quintanilla cada día. Yo la apoyé. — Una pausa. — Tomás había nacido en el ochenta y tres, cuando tu madre y yo habíamos retomado la relación pero todavía no nos habíamos casado. Tú naciste en el ochenta y siete, ya con todo en regla. — Sacude la cabeza. — Perdona, Lucía. Estoy nervioso. Te lo estoy diciendo todo a saltos.

— Sigue.

— En el noventa y seis empecé a recibir noticias de don Federico. Aparecían cuadros en Madrid firmados P. A. Yo se los compraba. No le dije a Elena nada. Lo hice por ella. Por proteger su pasado de tu hermano y de ti. Por no darles a vosotros un día una sorpresa abriendo un álbum. Por no darle a Elena la posibilidad de que un día alguien le tocara a la puerta. Tardé tres años en juntarlos los doce. Cuando los tuve, los traje a casa de Madrid. Los pinté yo encima. Uno a uno. En

el despacho. Por las noches. En estilo XIX. Sí, sé pintar. Lo aprendí en mi juventud y nunca lo conté en casa. Es la única mentira larga que le he hecho a mi mujer.

Mi padre se calla. Tres segundos.

— Cuando los pinté todos, los doné a la Fundación Castelo, en Toledo. No quería tenerlos en mi casa. Los doné como naturalezas muertas para que los embalaran y los olvidaran. Eso fue en 1999. Quería que se quedaran ahí cien años. — Una pausa. — En agosto de 2005 sonó el timbre de esta casa un sábado al mediodía. Yo estaba leyendo en el salón. Elena había bajado a la compra. Abrí. Era un chico joven. Me dijo "busco a Elena Quintanilla". Yo, en cuanto dije la primera palabra, supe quién era. Era Bruno.

Mi padre me mira.

— Lo que pasó esa tarde, Lucía. — Una pausa larga. — Lo que pasó esa tarde es lo que Bruno te habrá contado. Te lo cuento desde mi sitio. Lo invité a entrar. Le serví agua. Le dije que esperara mientras yo le hablaba a Elena. Subí. Le conté a tu madre en la cocina que abajo, en el salón, estaba Bruno. Tu madre se quedó parada con la bolsa en la mano. Me dijo: "Pedro, por favor. Échalo. Échalo de mi casa". Yo le dije: "Elena, lleva veinte años queriendo verte. Es una conversación. Cinco minutos. Después se va". Tu madre me dijo "no". — Mi padre cierra los ojos. — Yo, en ese momento, hija, hice algo que no debí. Le dije a tu madre: "Elena, baja. Le veo en tu cara que se lo debes. Yo estoy contigo. No estás

sola". Tu madre se quedó en silencio. Bajó la escalera detrás de mí.

Mi padre se aclara.

— Cuando subió Bruno al rellano del segundo piso, tu madre estaba de pie en el rellano, mirando la pared. Bruno le dijo "Soy Bruno, soy tu hijo". Tu madre se cubrió la boca. Salió al balcón. Salimos los tres. Tu madre lloraba en silencio. Bruno le pedía perdón. Yo estaba entre los dos. — Una pausa muy larga. — En algún momento, tu madre se volvió, dio un paso hacia Bruno y le dijo "vete". Bruno retrocedió. Tu madre dio otro paso. Pisó la baldosa suelta junto al pretil. Bruno, por reflejo, le agarró del brazo para sujetarla. Ella se zafó. Cayó hacia atrás. El pretil era bajo. Cayó por el pretil.

Mi padre se queda en silencio.

— Yo me quedé en el balcón un segundo. Miré abajo. Tu madre estaba en la acera. Bajé. Llegué hasta ella. La gente ya se acercaba. Tu madre no se movía. Yo le grité a Bruno que se fuera. Quería protegerle. Quería protegerme. Quería que el accidente se quedara en accidente. Bruno se fue. Yo le declaré a la Guardia Civil que estábamos los dos solos en el balcón. Que tu madre se asomó a llamarme y pisó la baldosa suelta. La Guardia Civil examinó la baldosa, hizo informe, archivó el caso.

Mi padre tiene los ojos secos. No me mira.

— Lucía. — Una pausa. — No sé si Bruno la sujetó del brazo y ese gesto la desequilibró. No sé si tu madre se hubiera caído igual sin Bruno tocándola. No sé si Bruno, sin querer, la empujó un milímetro de más. Llevo veinte años intentando saberlo y no lo sé. — Una pausa muy larga. — Lo que sé es que yo, una hora antes, le había pedido a tu madre que bajara. Yo,

una hora antes, le había abierto la puerta a Bruno cuando ella me había dicho que no. Yo, esa hora antes, hija. Esa hora antes.

Mi padre se inclina hacia delante. Apoya los codos en las rodillas. Se cubre la cara.

Yo le miro mucho rato. No le hablo todavía.

Le sirvo un vaso de agua del grifo del taller. Se lo dejo en la mesa.

— Bebe, papá.

Mi padre coge el vaso. Bebe la mitad.

Yo cojo aire.

— Papá.

— Sí.

— Vamos a comer. Y por la tarde te vas a quedar aquí. Y mañana también. Y vamos a hablar hasta que se acabe.

— ¿No me echas?

— No.

Mi padre asiente con los ojos cerrados.

Subimos a la cocina del piso de arriba. Sirvo las lentejas. Comemos en silencio. Cuando empieza el postre, mi padre

dice una sola cosa más:

— Lucía.

— Sí.

— Tu madre te quería con locura.

Yo asiento.

— Lo sé, papá. Lo he sabido siempre.

18

Cuenca. Casa-taller. Domingo, 9:10.

Mi padre ha dormido en el cuarto de invitados. Yo he dormido a ratos en el dormitorio grande. Bajo a la cocina y mi padre ya está sentado en una silla, con una taza de café entre las manos, mirando por la ventana al patio. Lleva la misma ropa

que ayer salvo el jersey, que se ha cambiado por una camisa azul claro. Tiene el pelo recién mojado.

— Buenos días, papá.

— Buenos días, hija.

Me sirvo café. Me siento enfrente.

— ¿Has dormido?

— A ratos.

— Yo también.

Bebemos en silencio. Fuera está nublado. El limonero del patio tiene los limones más grandes de lo que tenía hace dos meses. Pasan los minutos.

— Papá.

— Sí.

— Tengo cosas que decirte. Y cosas que preguntarte. ¿Te parece?

— Habla.

Cojo aire. Llevo dos noches preparando esto. La saco del bolsillo del pantalón, una hoja doblada con letra mía. La pongo abierta entre los dos sobre la mesa.

— Te voy a leer lo que tengo claro. Después te pregunto lo que

no tengo claro. Después decidimos los dos qué hacemos.

— Bien.

— Uno. Tú no empujaste a mamá.

— No.

— Bruno no la empujó. Pudo haberle desplazado el equilibrio sin querer al sujetarle el brazo.

— Pudo.

— Dos. La baldosa suelta junto al pretil existía y existe. La Guardia Civil hizo informe técnico. Mamá pisó esa baldosa. La Guardia Civil archivó el caso como accidente y, en estricta justicia, el caso es accidente.

— Sí.

— Tres. Tú ocultaste a la Guardia Civil que Bruno estaba en el balcón en el momento de la caída. Esa ocultación es un delito que llamamos encubrimiento u omisión, según se mire, y los dos llevan prescritos desde el ochenta y diez. Yo no puedo, ni quiero, llevar eso a la justicia. — Una pausa. — Pero quiero que tú sepas que sé lo que hiciste.

Mi padre asiente.

— Lo sé.

— Cuatro. Tú compraste, en secreto, durante doce años, los retratos que el otro Pedro Aizpún pintó a mi madre. Los repintaste para que nadie reconociera a mi madre joven. Los

donaste a la Fundación Castelo. Lo hiciste para protegerla. Pero también para protegerte a ti.

Mi padre cierra los ojos.

— Sí.

— Cinco. Mi madre no sabía nada de lo que tú hacías. Pero, en algún momento, mi madre supo que existían esos cuadros, porque tenía la dirección del piso de Lavapiés del otro Pedro apuntada en una agenda que conservo en su cuarto. Mi madre vivió veinte años contigo y nunca te preguntó si habías

recuperado esos cuadros. Quizá lo sospechaba. Quizá no quería saber. No tengo certeza.

Mi padre tarda. Después dice:

— Yo, en treinta años, no se lo dije. Ella, en treinta años, no me lo preguntó. — Una pausa. — Vivíamos así.

— Sí.

— Seis. Tomás lo sabía. Mamá se lo contó cuando él tenía doce años. Tomás no me lo dijo nunca. — Suelto la hoja. — Eso fue lo que más me dolió en febrero.

Mi padre asiente.

— Eso lo decidió tu madre. Yo, cuando ella murió, decidí no decirte a ti. Decidí seguir con la promesa. Te equivoqué, hija. Te llevo equivocando veinte años.

— Sí, papá.

— Sí.

Mi padre se quita las gafas. Las limpia con el pañuelo del

bolsillo del pantalón. Se las vuelve a poner.

— Lucía.

— Papá.

— Pregunta lo que quieras preguntar.

Cojo aire.

— ¿La querías?

— Mucho.

— ¿Tú la perdonaste por lo de Pedro y Bruno?

— La perdoné la misma noche que ella me lo contó. En Madrid. En el ochenta y tres, cuando murió el otro Pedro y Sara me dijo lo de Bruno en el cementerio.

— ¿Por qué la perdonaste?

— Porque la quería. Porque su error era un error joven. Porque ella había pagado más caro que nadie. Porque no había nada que perdonar, si nos vamos a las palabras gruesas. Pero, en mi cabeza, en aquellos años, eso era perdonar.

— ¿Por qué le pediste, ese día de agosto, que bajara a hablar con Bruno?

Mi padre traga.

— Porque vi en el chico una pena que llevaba veinticinco años cargando. Y porque pensé que tu madre también la cargaba sin decirlo. Pensé que si los dos se veían un cuarto de hora, los dos se aliviarían. Me equivoqué. Tu madre no estaba

preparada. Yo no fui capaz de leerlo. Llevo veinte años cargando con esa lectura mala.

— Papá.

— Sí.

— ¿Tú crees que mamá quería verlo?

Mi padre tarda. Mucho.

— Yo creo que en algún momento, sí. Pero no aquella tarde. — Una pausa larga. — Aquella tarde tu madre estaba cansada. Acababa de bajar de la compra. Hacía calor. Eras adolescente. Tomás se había sacado el MIR. La vida le pedía calma. Yo le pedí lo contrario. Le abrí la puerta a un fantasma.

— ¿Y Bruno?

— ¿Qué de Bruno?

— ¿Tú lo perdonaste, papá?

Mi padre se queda mucho rato sin contestar. Después dice:

— A Bruno no le pedí cuentas. A Bruno le pedí que se fuera. A Bruno le pedí que no volviera. — Una pausa. — Llevo veinte años sin pedirle nada porque he tenido miedo de mi propia respuesta. — Otra pausa. — Si Bruno la rozó con un dedo de más, le he querido condenar yo mil veces. Si Bruno no la tocó, le he querido pedir perdón mil veces. — Mi padre traga. — No

tengo certeza de cuál de las dos cosas pasó. Y, sin certeza, no he podido hacer ni lo uno ni lo otro.

— Papá.

— Sí.

— Tienes que verlo.

— ¿Tengo?

— Tienes. Y yo voy a estar delante.

Mi padre cierra los ojos. Asiente.

— ¿Cuándo?

— Cuando tú quieras.

— ¿Esta primavera?

— Esta primavera.

Mi padre asiente. Se queda mirando el café. Después mete la cara entre las manos. Le tiembla la espalda. Setenta y dos

años. La cocina de la casa donde su mujer murió. Le pongo la mano en el hombro y le dejo.

Después de un rato largo, le digo:

— Papá.

— Sí.

— Necesito que tú hagas una cosa antes de la primavera.

— Lo que quieras.

— Quiero que abandones la casa de La Moraleja.

Mi padre levanta la cara. Me mira.

— ¿Que la abandone?

— La casa de La Moraleja es muy grande para ti. Vives solo. Llevas tres años con los riñones mal. Tomás te lleva años pidiendo que entres en una residencia con asistencia.

— Sí.

— Yo quiero que entres en una.

— Lucía.

— No es un castigo, papá. Es una decisión. Quiero que entres en una residencia. Quiero que vendas la casa de Madrid. Quiero que el dinero de la venta lo dejes en una cuenta. La

mitad para Tomás. La mitad para mí. La parte mía no la quiero para mí. La quiero para los doce retratos.

— ¿Para los doce retratos?

— Yo los voy a conservar. Pero quiero un seguro grande. Quiero que estén bien embalados, custodiados y, cuando yo muera, quiero que vayan a una sala de la universidad de Cuenca, sin nombre tuyo, sin nombre de mamá, sin nombre de Pedro el pintor. Como una donación anónima. Eso lo organizo yo. Y la parte tuya del dinero la quiero para eso.

Mi padre tarda. Asiente.

— Lucía.

— Sí.

— Acepto.

— Bien.

Mi padre se levanta. Va a la ventana. Mira el patio. Vuelve.

— Hija.

— Sí.

— ¿Vas a contarle todo esto a Adrián?

Yo me quedo un rato sin contestar.

— No, papá. No se lo voy a contar todo. Le voy a contar una versión más corta. La parte mía. La parte de mamá. La de Bruno como cliente, no como hermano. Adrián lleva dos meses sufriendo conmigo sin saber por qué. Le debo una

versión que él pueda digerir. La verdad entera no la va a soportar bien. Y, sinceramente, no creo que la necesite.

Mi padre asiente.

— Es decisión tuya.

— Sí.

A media mañana, mi padre y yo bajamos otra vez al taller. Él me ayuda a ordenar las herramientas. No habla. No le pregunto. Cuando coge una espátula pequeña por casualidad y la pone bien al lado de otras, le veo la mano. La mano de un

pintor que tuvo veinticinco años hace cincuenta y que sigue sabiendo dónde tiene que estar una espátula.

A las dos y media le hago una tortilla y le pongo pan. Comemos. Mi padre coge el coche para volver a Madrid a las cuatro. Le acompaño al coche. Le doy un beso.

— Cuídate, papá.

— Cuídate, hija.

Cuando arranca, su coche es solo un coche. No es mi padre.

Yo subo a la casa-taller. Cierro la puerta. Me quedo de pie en

el zaguán. Apoyo la frente en la madera.

Bruno me llama esa misma tarde a las siete.

— Lucía. Buenas tardes.

— Bruno. He hablado con mi padre.

— ¿Cómo está?

— Está roto.

Bruno tarda en contestar.

— Lucía.

— Sí.

— Yo, esta primavera, voy a Madrid con él. Si me dejas.

— Te dejo, Bruno.

— Gracias.

— Bruno.

— Sí.

— Una cosa más. Cuando terminemos la restauración de los doce cuadros, vamos a hacer un reparto. Cuatro para ti, ocho

para mí. Lo que tú pagaste se queda en tus cuatro. Los otros ocho no te los cobro.

— Lucía. Voy a pagar los doce. No me debes nada.

— Bruno.

— Sí.

— Si quieres pagar, pagas. Pero ocho se quedan conmigo. Y, cuando yo muera, los ocho van a una sala anónima en la universidad de Cuenca. Si tú quieres, los cuatro tuyos también.

— Los cuatro míos los voy a tener en mi casa unos años. Después, sí.

— Bien.

Cuelgo.

Esa noche, cuando Adrián vuelve de Ciudad Real, le cuento la versión corta. Mi madre se llamaba Elena Quintanilla, no Belmonte. Mi padre lo sabe, lo ocultó, ahora me ha contado. Hay una historia familiar antigua que tiene que ver con un primo segundo de mi padre y con un hijo dado en adopción en los ochenta. Ese hijo es Bruno, mi cliente. Por eso he estado

rara dos meses. Por eso he ido a Madrid varias veces. Por eso he llorado por la noche.

Adrián me abraza. Me besa la sien. Me dice "lo siento mucho, Lucía". Lo dice de verdad.

Pero yo, en sus brazos, miro el techo y pienso que es la primera vez en quince años que cuento una mentira larga a Adrián.

Y que no voy a poder vivir con ella mucho tiempo.

19

Cuenca. Casa de Carmela Ruiz, barrio de Tiradores. Martes, 17:30. Tercera semana de febrero.

He pedido cita a Carmela Ruiz por mediación de mi tía abuela Maruja. Carmela fue la asistenta de mi familia entre 1990 y 2005. Llegaba a las nueve de la mañana, dos veces por semana, los lunes y los jueves. Limpiaba, planchaba, dejaba la comida hecha. Mi madre la quería. Yo, de niña, la confundía con una segunda abuela. Tenía sesenta y muchos cuando se jubiló, después de la muerte de mi madre. La perdí de vista. Mi tía abuela Maruja me ha pasado el teléfono el lunes.

— Lucía, qué guapa estás.

Carmela me abre la puerta con una sonrisa abierta y los ojos llorosos. Tiene sesenta y dos años, ahora la veo, así que tendría cuarenta y dos cuando llegó a casa de mis padres. Vive en un piso pequeño en el barrio de Tiradores, en una calle estrecha, con la fachada llena de macetas. Me hace pasar al salón. Hay un sofá orejero, un sillón, una mesa baja, una

virgen sobre la cómoda. Tres fotografías en marco de plata. Su hijo, su nuera, su nieta. Todo está limpio.

— Cuéntame, hija, qué milagro.

— Carmela. — Me siento en el sillón. Carmela en el sofá. Nos miramos. — He venido a preguntarte por aquel verano.

Carmela cierra los ojos. Apoya la cabeza en el respaldo.

— Lo sabía.

— ¿Lo sabías?

— Sabía que algún día vendrías. Cuando supe lo de los cuadros. Tu padre, hace dos años, me llamó para decirme que

algún día tú vendrías a preguntarme. Y me pidió que, si venías, te contara lo que sabía.

— ¿Mi padre te pidió eso?

— Sí, niña.

Trago.

— Carmela.

— Sí.

— Cuéntame.

Carmela se incorpora. Se peina el pelo con las manos. Cruza las suyas en el regazo.

— Yo estaba en la casa esa tarde, hija.

— ¿Cómo? Tú venías los lunes y los jueves.

— En agosto venía un día a la semana. Aquel sábado había venido a llevarle la merienda a tu padre y a recoger ropa para llevársela al tinte, que para eso me pagaba aparte. Yo solía hacerlo los sábados de agosto porque a tu madre no le gustaba que la casa estuviera entera sin servicio en agosto. Era el único mes en que yo venía sábados. — Una pausa. — Aquella tarde llegué a las cinco. Subí por la cocina. Tu padre estaba en el salón con un hombre joven. Yo no quería molestar. Pasé deprisa, dejé la cesta, fui al cuarto de plancha. Estuve veinte

minutos planchando. Salí al rellano del primer piso. Iba a bajar. Y oí voces arriba.

— ¿Arriba? ¿En el segundo?

— Tu padre y tu madre en la cocina. Y, después, los pasos bajando. Yo me quedé quieta en el rellano del primer piso. No me veían.

— Sigue.

— Los oí bajar. Iban hacia el rellano del segundo, donde está el balcón grande. Yo, niña, me quedé quieta detrás de la puerta del cuarto de plancha. — Carmela respira. — Vi por la puerta entreabierta a tu padre, a tu madre y al hombre joven salir al balcón.

— ¿Los viste?

— Vi los tres.

— Carmela.

— Sí, niña.

— ¿Qué viste?

Carmela cierra los ojos un momento.

— Vi a tu madre llorando en el balcón. Vi al hombre joven pidiéndole perdón. Vi a tu padre intentando que se sentaran los tres. Vi que tu madre no se quería sentar. Vi que tu madre miró fijamente al hombre joven y le dijo "vete". Vi que el hombre joven se asustó. Vi que tu madre dio un paso hacia él y que él retrocedió. Vi a tu madre dar otro paso. Vi a tu madre pisar la baldosa suelta. Vi al hombre joven cogerle el brazo. Vi a tu madre intentar zafarse. Vi al hombre joven soltarle el

brazo demasiado deprisa. Vi a tu madre caer hacia atrás. Vi el pretil bajo y el cuerpo de tu madre cayendo sobre el pretil. — Carmela respira. — Eso vi, niña.

Yo me quedo en el sillón.

— Carmela.

— Sí.

— ¿Tú diste declaración a la Guardia Civil?

— No, niña.

— ¿Por qué no?

— Porque cuando bajé al rellano del primer piso después de oír los gritos de tu padre llamando a tu madre, tu padre estaba ya en la calle. Yo me quedé arriba. Me asomé al balcón. Tu madre estaba abajo. La gente ya estaba alrededor. Cogí mi bolso y salí por la puerta de servicio. Bajé por la calle de detrás. Me fui andando a mi casa.

— ¿Y luego?

— Cuando volví, dos días después, tu padre me llamó por teléfono. Me dijo que la Guardia Civil había estado, había levantado el atestado, había archivado el caso. Me dijo: "Carmela, lo que tú viste tú lo sabes. Pero te pido que no lo cuentes". Yo le dije "Pedro, eso es asunto tuyo". Tu padre me dijo "Carmela, si tú declaras, va a haber una investigación. La van a abrir. Y, sinceramente, no sé qué va a pasar con el chico que estaba en el balcón. No sé si lo van a meter en la cárcel. No sé si la familia lo va a poder asumir. Te pido tu silencio. Te ofrezco un dinero por él. Te pido que no lo cuentes nunca, ni a Lucía, ni a Tomás. Si algún día Lucía te pregunta

directamente, le cuentas la verdad". — Carmela me mira. — Yo cogí el dinero, hija. Cogí el dinero. Llevo veinte años con un dinero que no he gastado.

Carmela se levanta. Va a la cómoda. Abre un cajón. Saca un sobre amarillento. Lo trae. Lo deja en la mesa baja entre las dos.

— Cuarenta mil euros, niña. En billetes. Tu padre me los dio en septiembre del cinco. Yo me los traje a casa. Los metí en el cajón. Y aquí siguen.

Me quedo mirando el sobre.

— Carmela.

— Sí.

— ¿Por qué no los gastaste?

— Porque, niña. — Carmela se sienta. Aprieta los ojos. — Porque sabía que algún día me iba a tocar contártelo a ti. Y no quería tener el dinero gastado el día que me preguntaras.

Yo me llevo las manos a los muslos. Aprieto. Las uñas me hacen daño a través del pantalón.

— Carmela.

— Sí.

— ¿Mi padre te dijo que el caso era accidente?

— Tu padre me dijo "Carmela, fue accidente. Pero la presencia del chico nos va a complicar la vida a todos. Si tú declaras lo del brazo, lo del zafarse, los abogados van a hacer su trabajo, los periódicos van a hacer su trabajo, y los hijos

van a tener que vivir veinte años con la duda. Yo no quiero. Yo prefiero pagar tu silencio que pagar veinte años de duda. Acepta el dinero, Carmela. Por mis hijos. Por mi mujer". — Carmela mueve la cabeza. — Yo acepté, hija. Yo acepté.

— Carmela.

— Sí.

— Tú no la sujetaste. Tú no la empujaste. Tú no tuviste nada que ver con la caída.

— Yo no, niña. Pero llevo veinte años con cuarenta mil euros en un cajón que me recuerdan que callé.

Cierro los ojos.

— ¿Tú crees que fue accidente, Carmela?

Carmela tarda. Mucho.

— Niña, yo creo que tu madre se cayó. Pero también creo que si el hombre joven no le hubiera cogido del brazo, igual no se cae. La forma en que la soltó. Te lo digo. No es que la empujara, no. Pero la soltó como quien suelta una rama caliente. La soltó muy deprisa. Y tu madre estaba mal apoyada. Eso es lo que vi.

— Vale.

— Niña.

— Sí, Carmela.

— Tu madre estaba muy mal aquella tarde. Antes de salir al balcón. La cara de tu madre era una cara que yo no le había visto en quince años. Lo digo por si te sirve. Aquel hombre

joven le hizo daño solo con aparecer. Sin tocarla. Sin decir nada todavía. Solo con estar.

Asiento.

— Carmela.

— Sí.

— El sobre te lo voy a dejar. No me lo llevo. Es asunto tuyo qué hacer con él. Si quieres, lo donas a un comedor social. Si quieres, te lo gastas. Si quieres, lo quemas. No es asunto mío.

— Lucía. — Carmela me coge la mano. — ¿Vas a denunciar?

— No, Carmela. No voy a denunciar.

— ¿A tu padre?

— Tampoco a él.

— ¿A Bruno?

— Tampoco. — Una pausa. — Tampoco a ti.

Carmela cierra los ojos. Aprieta mi mano. La aprieta despacio. Su mano es blanda y caliente, una mano de sesenta y dos años con manchas y pieles finas.

— Niña.

— Sí, Carmela.

— Tu madre, en agosto, se reía mucho con tu padre. Te lo

digo. No fue un matrimonio infeliz. Acuérdate de eso.

Asiento. Tomo aire.

— Carmela.

— Sí.

— Gracias.

Me levanto. Me pone el abrigo. Me besa en las dos mejillas. Me acompaña hasta la puerta.

— Niña, ven a verme.

— Te vendré a ver, Carmela.

Salgo. Bajo por la calle de los Tiradores hacia la calle Carretería. La luz es de las cinco y media de febrero, esa luz aguada del invierno español. Camino hasta el río Júcar,

despacio. Me siento en un banco. Lloro. No es un llanto malo. Es un llanto que llevaba dos meses esperando salir.

Llamo a Adrián.

— ¿Estás bien?

— Estoy bien.

— ¿Quieres que vaya a buscarte?

— Sí.

Adrián viene. Adrián me lleva a casa.

Esa noche, mientras cenamos, le digo:

— Adrián.

— Sí.

— Hay una parte de la historia que no te he contado. La parte mala. La que tiene que ver con el día que murió mamá. Te la voy a contar esta semana. Y necesito que sepas que es la última mentira que te he dicho.

Adrián deja el cubierto. Me mira. Mucho. Asiente.

— Vale, Lucía.

— Vale.

Cenamos sin más palabras. Nos vamos a dormir cogidos de la mano.

Esa noche duermo entera.

20

Cuenca. Puesto de la Guardia Civil. Jueves, 11:00. Cuarta semana de febrero.

Le había dicho a Adela que iba a esperar. Y a Aitor Mendoza también. Y a mi padre, en la cocina de la casa-taller, también. Llevo dos noches sin pegar ojo desde la tarde en casa de Carmela. He decidido, sola, ir a hablar con el cabo Onieva. No para denunciar. Para mirarle a la cara y oír de él lo que tiene que decirme.

El cabo Onieva, ahora sargento, me recibe en su despacho de la primera planta. Es un hombre cincuentón, con bigote canoso y la mirada amable de los policías rurales que llevan

veinte años viendo lo peor de los pueblos sin desensibilizarse. Lo conocía de hace veinte años. Lo conocía ahora.

— Lucía.

— Sargento.

— Onieva, por favor. Como antes. Pasa, hija, pasa.

Me siento. Cierra la puerta. Me ofrece un agua. La acepto. Espera.

— Vengo a hablar de mamá.

Onieva asiente. No le sorprende. Lleva dos semanas sabiéndolo desde que le llamé.

— Te escucho.

Le cuento. Sin saltarme nada. Le cuento la historia de Bruno, de la madre biológica, de los doce cuadros, de mi padre repintando los cuadros, del verano del cinco, del balcón, del forcejeo, del testimonio de Carmela. Onieva no me

interrumpe. Escribe en una libreta con un boli barato. Cuando termino, me mira.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Has venido a denunciar?

— No.

— ¿Has venido a que reabramos el caso?

— No.

— ¿Para qué has venido?

— Para contártelo. Para que tú, que llevaste el caso en el cinco, lo sepas. Para que mañana, cuando yo cierre todo esto, no haya nadie con un dato a medio quemar en una cabeza. Para que tú, además, me digas si soy una idiota por no denunciar.

Onieva sonríe. Una sonrisa corta, sin dientes. Apoya la libreta. Junta las manos.

— Lucía. Te voy a hablar como Onieva, no como sargento. ¿Vale?

— Vale.

— En el cinco, llevamos el caso como accidente porque el atestado decía accidente y porque, en honor a la verdad, las pruebas decían accidente. La baldosa suelta era real. El pretil era bajo de verdad. Tu madre se cayó. Tu padre fue el que avisó. Tu padre nos dijo que estaba solo con tu madre en el

balcón. Nosotros no teníamos ningún motivo para no creerlo. Nadie nos dijo lo contrario.

— ¿Carmela no fue a hablar contigo?

— Carmela no fue.

— Mi padre la pagó.

— Si tú me lo dices, lo apunto y se acabó. No voy a abrir un caso contra Carmela por aceptar dinero hace veinte años para callar lo que vio en un balcón. Su delito, si lo fuera, prescribió en el diez.

— Sí.

— Lucía. — Onieva me mira despacio. — ¿Tú quieres reabrir el caso?

— No.

— ¿Por qué no?

— Porque la verdad ya la sé. Porque, si lo abro, voy a meter en un proceso de varios años a un hombre de setenta y dos años que va a entrar en residencia y a otro hombre de cuarenta y cinco que es mi medio hermano biológico, y los dos van a sufrir un proceso que no nos va a dar a nadie un veredicto firme. Las pruebas son testimoniales. La caída fue accidente. Lo que pudo aportar Bruno con el brazo es de los milímetros que nunca prueba nadie en un juicio. Y, sobre todo, porque mi madre llevaba muerta veinte años antes de que yo supiera

quién era. Yo no voy a reabrir esto para sumar más años de tribunal a un dolor que ya me lo conozco entero.

Onieva asiente.

— Bien dicho, niña. — Una pausa. — Yo te digo, ahora como sargento. No tendrías un caso. Aunque lo abriéramos, los hechos llevan prescritos. Aunque no prescribieran, las pruebas materiales del momento son las que son. No hay nada nuevo, materialmente. Lo que hay es testimonial. Sin más.

— Sí.

— Pero te voy a decir otra cosa, Lucía.

— Dime.

— Tu padre no es un buen hombre porque no te dijera la verdad antes. Tu padre es un buen hombre porque la verdad la cargó él solo veinte años. Tu padre cuando esto pasó tenía cincuenta y dos años. Acababa de quedarse viudo. Tenía dos hijos. Decidió, de la peor manera, no abrir una investigación que iba a llevarle a Bruno a juicio. Te creas o no que fue accidente, lo que tu padre hizo no fue por encubrir un crimen. Fue por enterrar una historia entera. Porque, si abría, la familia entera se iba a tener que enterar de todo. Tu padre eligió mal, en sentido estricto. Eligió tarde para vosotros. Pero no eligió por maldad. — Onieva cierra los ojos un segundo. Los abre. — Esto, Lucía, lo sé porque he visto a tu padre en este puesto un par de veces a lo largo de estos años. Vino dos veces. Cada vez me preguntaba lo mismo. "Onieva, el caso de

Elena está cerrado, ¿no?". Yo le decía "está cerrado, sí". Tu padre asentía y se iba.

— ¿Tú sospechabas algo?

— Sospechaba que tu padre cargaba con algo más de lo que decía. Pero, sin denunciante, sin testigo, sin hecho nuevo, ¿qué podía hacer yo? Nada. Y tu padre, francamente, no es de los que se buscan problemas.

Onieva se levanta.

— Lucía.

— Sí.

— Si algún día decides denunciar, ya sabes dónde estoy. Si nunca lo decides, también. Eres una buena chica. Eras buena chica entonces y eres buena chica ahora.

Se acerca. Me da la mano.

— Cuídate, Lucía. Y dale un abrazo a tu padre cuando lo veas.

— Se lo doy, sargento.

Salgo. Bajo las escaleras del puesto. Me siento en el coche. Conduzco hasta casa.

A media tarde llamo a Aitor Mendoza para decirle que no voy a denunciar. Aitor me dice "lo sabía, Lucía". Me dice "haz una cosa, escribe un documento, dos páginas, en el que digas lo que sabes y por qué decides no denunciar, fírmalo, mételo en un sobre cerrado, déjalo en una caja fuerte. Si en algún momento alguien quiere reabrir esto, tendrás un documento

de tu mano. Si no, ahí se queda. Pero te servirá a ti, en años, recordar por qué hoy decidiste no abrir".

Aitor tiene razón. Esa tarde escribo el documento. Dos páginas. Lo firmo. Lo guardo en la caja fuerte que tenemos detrás del cuadro del salón que era de mi abuela. Cierro la caja. Pongo el cuadro otra vez. Lo dejo derecho.

Esa noche, Adrián vuelve del instituto y se sienta conmigo en el sofá. Me dice "Lucía, esta noche".

— ¿Esta noche?

— Esta noche me lo cuentas todo. Lo de mamá.

Asiento. Le cuento la versión larga. La buena. La verdadera. Le digo todo. Bruno, el hijo dado en adopción. Mi padre con los doce cuadros. La caída del balcón. El sobre de Carmela. Aitor.

Onieva. Mi decisión de no denunciar. La decisión de mi padre de entrar en residencia.

Adrián escucha. Toma aire muchas veces. Cuando termino, me coge la mano. La aprieta.

— Lucía.

— Sí.

— Yo te quiero.

— Yo a ti.

— Voy a necesitar unos días para digerir esto.

— Tómate los que quieras.

Adrián asiente. Sirve dos vasos de vino. Cenamos. Hablamos

de otra cosa.

A los tres días, Adrián me dice una tarde, en la cocina:

— Lucía.

— ¿Sí?

— Voy a hacerte una pregunta. ¿Vale?

— Vale.

— ¿Tú me quieres como me querías hace dos años?

Yo tardo en contestar. Mucho.

— Adrián.

— Sí.

— Quiero hacerte la misma pregunta y necesito que tú la contestes primero.

Adrián me mira. Tarda.

— Yo a ti te quiero. Pero no soy capaz de seguirte el ritmo de esta historia, Lucía. — Una pausa. — Llevo cinco meses preguntándome qué hago en este matrimonio. No es por la

historia de tu madre. Es por algo que llevo dentro hace tiempo. La historia de tu madre lo ha hecho más evidente.

Asiento despacio. Una parte de mí se desinfla. Otra parte de mí, una parte muy honesta, respira de alivio.

— Adrián.

— Sí.

— ¿Qué hacemos?

Adrián tarda.

— No nos separamos esta noche, Lucía. Esta noche cenamos. Mañana hablamos. Y, si tenemos que separarnos, lo hacemos despacio.

— Vale.

Esa noche dormimos abrazados.

Por la mañana, cuando Adrián se va al instituto, yo me siento en el banco del patio interior con un café. Miro el limonero. Pienso en los doce cuadros del taller. Pienso en mi padre. Pienso en Bruno.

Pienso en Adrián.

No lloro.

Llevo dos meses sin llorar de pena. Llevo dos meses llorando de otra cosa que no es pena. Eso lo aprendo esta mañana.

21

Cuenca. Taller. Lunes, 10:30. Primera semana de marzo.

Han pasado dos semanas desde la conversación con mi padre en la cocina. Una desde la del puesto. Tres días desde la del salón con Adrián. Estoy de vuelta al taller. He sacado el sexto cuadro de su estuche. Lo he llevado a la cabina de luz. He pasado el ultravioleta. He pasado el infrarrojo. Confirmo lo que ya sé. Otro retrato de mi madre debajo. Misma firma. Misma fecha probable.

He empezado a quitar el barniz del sexto sobre las nueve. Llevo una hora trabajando despacio. Las manos van bien. La cabeza, también. Esta vez no estoy pintando una idea. Estoy trabajando. Eso me sienta bien.

Bruno llega a las diez y media en punto. La campanilla suena. Me vuelvo. Lo dejo entrar.

— Buenos días.

— Buenos días.

Le hago un café. Se lo doy. Esta vez, los dos taburetes no están enfrentados. Esta vez, yo trabajo en el caballete grande y

Bruno se sienta en el taburete del caballete pequeño, a un lado, mirando.

— ¿Cómo va el sexto?

— Va bien.

— ¿Te molesta que esté?

— No me molesta. Trabajar con alguien al lado me ha pasado pocas veces. Pero no me molesta.

Bruno asiente. Bebe café. Mira el sexto cuadro en el caballete. La mujer del retrato superior es la misma de los otros, en otro día, con otra ropa. La conoce. Yo, la conozco.

Llevamos así media hora. Yo, trabajando. Él, en silencio. La radio bajita.

Cuando me detengo a estirarme la espalda, Bruno habla.

— Lucía.

— Sí.

— He hablado con tu padre esta semana.

Suelto el hisopo. Me vuelvo.

— ¿Cuándo?

— El viernes. Le llamé. Le pedí media hora. Me dijo que sí. Quedamos en una cafetería de Puerta de Hierro. Estuvimos

dos horas y media.

— ¿Y?

Bruno tarda. Mira el café.

— Tu padre se sentó frente a mí. Yo le pedí perdón. Tu padre me dijo "Bruno, no te he traído aquí para que me pidas perdón. Te he traído porque mi hija me lo ha pedido. Cuéntame lo que tú llevas veinte años cargando. Yo te cuento lo que llevo yo. Y, si podemos, salimos de aquí con algo en limpio".

Bruno respira.

— Estuvimos hablando dos horas y media. Yo le conté la cara de tu madre cuando me vio. Lo que me dijo. Lo que sentí cuando le solté el brazo. Le dije lo que no le había dicho a nadie en veinte años. Que aquel segundo, cuando le solté, fue un segundo que decidí solo. Tu padre no me dijo "no fue culpa tuya". Eso no me lo dijo. Me dijo, después de mucho rato: "Bruno, ese segundo lo decidiste tú. Pero también lo decidí yo cuando le pedí a tu madre que bajara a verte. También lo decidieron ella misma y su pasado. Y lo decidió Pedro Aizpún el pintor cuando dejó a tu madre con un bebé. Aquel segundo no lo decidiste tú solo. Lo decidimos un poco todos. Y, lo que

ya no decide nadie, es lo que pasó. Sigue pasado. Vivamos los dos con eso".

Bruno se queda en silencio.

— ¿Y tú?

— Yo le dije gracias.

— ¿Y él?

— Tu padre se levantó. Me dio la mano. Me dijo: "Bruno, no nos vamos a volver a ver. No te quiero en mi vida. Pero a partir de hoy no te quiero por una razón distinta. No por miedo. Por dignidad. Tú vas a vivir tu vida sin mí. Yo voy a vivir la mía sin

ti. Cuando yo muera, te buscará mi hija si ella quiere. Tú no me busques. Eso te pido". Y se fue.

Trago. Asiento.

— Bruno.

— Sí.

— Eso suena muy a mi padre.

— Sí. — Bruno sonríe a medias. — Tu padre es un hombre muy claro cuando se le aprieta.

Vuelvo al cuadro. Mojo el hisopo. Empiezo a quitar el barniz de un cuadrado pequeño junto al cuello del vestido. Trabajo. Bruno me mira.

— Lucía.

— Sí.

— Quiero hacerte una propuesta sobre los cuadros.

— Te escucho.

— Has dicho que quieres conservar ocho. Yo, los cuatro míos. Vale. Pero te pido una cosa. Quiero que firmemos un documento de las dos partes diciendo qué se hace con los cuatro míos si yo muero antes que tú, y qué se hace con los ocho tuyos si tú mueres antes que yo. Quiero que los doce, al final, terminen juntos. En la misma sala. Sin nombre tuyo ni mío. Quiero que sea una donación a una universidad pública,

con la única condición de que se expongan los doce juntos en orden.

— ¿Por qué quieres eso?

— Porque, Lucía, son los doce retratos de una mujer. No son once. No son ocho. Son doce. Y, separados, son menos que juntos.

Lo pienso. Es coherente. Es bonito en un sentido raro.

— Vale, Bruno. Lo firmamos.

— Gracias.

Trabajo. Bruno está sentado.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Adrián cómo está?

Levanto la cabeza. Lo miro. Bruno me mira sin curiosidad invasiva. Solo me mira.

— Adrián y yo hemos hablado.

— ¿Y?

— Y, probablemente, esta primavera nos separemos. Sin escándalo. Sin nada feo. Es una decisión nuestra. No tiene que

ver con la historia entera. Tiene que ver con que llevábamos años sin mirarnos bien. La historia entera lo ha hecho visible.

Bruno asiente.

— Lo siento, Lucía.

— No lo sientas. Adrián es un buen hombre. Yo soy buena, dentro de lo que cabe. Llevamos quince años bien y los últimos cinco más en piloto automático. Si nos separamos, no nos vamos a odiar. Eso es lo único que me importa.

— Bien.

Sigo trabajando. Bruno mira el cuadro.

— Lucía.

— Sí.

— Una pregunta más.

— Dime.

— ¿Tú y yo qué somos?

Levanto la mano. La dejo apoyada en la mesa con el hisopo entre los dedos. Lo pienso.

— Bruno.

— Sí.

— Somos dos personas que tienen la misma madre. Las dos llevamos veinte años sin saberlo. Vamos a tardar mucho tiempo en saber qué somos uno para otro. Yo, ahora mismo, te trato como cliente. Te respeto. Cuando termine esta

restauración, no quiero perderte de vista. Pero tampoco quiero ponerte una etiqueta de "hermano" todavía. No estoy preparada para llamarle hermano a un hombre que conocí en octubre.

Bruno asiente.

— Es la respuesta que quería.

— ¿La que querías?

— Sí. Hubiera tenido miedo si hubieras dicho "somos hermanos" en el segundo café. La gente que sabe esperar es la que termina siendo lo que tiene que ser.

— Vale.

Bruno se levanta. Mira la pared del fondo. Lleva ahora el séptimo cuadro descubierto a media luz.

— ¿Cuándo terminas?

— Para finales de mayo, calculo. Si todo va al ritmo de ahora.

— ¿Quieres que venga cada quince días, como antes?

— Sí.

— Vale.

Bruno se pone el abrigo. Antes de salir, me dice:

— Lucía.

— Sí.

— Una cosa que no te he dicho. — Una pausa. — Cuando nos abrazamos en el café del lunes, hace dos meses, después de

contarte yo lo del balcón, tú no me abrazaste. Yo intenté abrazarte. Tú no quisiste. Yo te lo agradezco. — Una pausa. — No me hubiera fiado de ti si me hubieras abrazado ese día.

— Bien.

— Hasta dentro de quince días.

— Hasta dentro de quince días.

Bruno sale. La campanilla suena.

Yo me vuelvo al cuadro. Llevo otra hora trabajando. La luz del norte cambia de color cuando me detengo. Son las dos y cuarto. Tengo hambre. Subo a la cocina. Adrián ha dejado una nota en el frigorífico.

"He cogido el coche. He ido a Ciudad Real un par de días. Quería darnos a los dos un poco de aire. Te llamo esta noche. Te quiero. A."

La nota está bien. Adrián es así. Hace las cosas sin escándalo. Doblo la nota. La meto en el cajón.

Me siento a comer sola. Una ensalada y un huevo cocido.

Por la tarde, vuelvo al taller. Trabajo. Sigo con el sexto cuadro.

Por la noche, antes de dormir, abro el portátil. Escribo un correo a la directora del departamento de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca. Le pido una reunión para hablar de una donación futura. Cierro el portátil.

Mañana sigo con el sexto.

22

Cuenca. Casa-taller. Lunes, 19:40. Tercera semana de marzo.

Tomás se ha venido a Cuenca para pasar dos días conmigo. Me ha llamado el sábado y me ha dicho "tengo dos días libres en el hospital, los cojo. Voy a Cuenca". Yo le he dicho que sí.

Llega a media tarde del lunes. Le abro. Le abrazo. No me había abrazado a Tomás de verdad desde antes de la muerte de mamá. Aprieto. Tomás aprieta. Nos quedamos así un rato más largo del que esperaba. Cuando me suelta, los dos tenemos los ojos rojos.

— Lucía.

— Tomás.

— ¿Y Adrián?

— En Ciudad Real, en casa de sus padres. Hemos decidido tomarnos un mes separados, a ver qué.

Tomás asiente. No me pregunta más. Sube su bolsa al cuarto de invitados. Bajamos al taller.

Yo le había advertido que iba a enseñarle los cuadros. Tomás se queda en el umbral, como mi padre, sin entrar. Mira los seis cuadros restaurados ya, en la pared. Mira los otros seis

que aún esperan. Mira el portátil con los escaneos. Mira la cabina de luz.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Es ella?

— Es ella.

Tomás entra. Se sienta. Le miro la cara. Tomás no llora. Tomás aprieta la mandíbula. Tomás es un anestesista de un hospital grande de Madrid, lleva veintidós años trabajando con la muerte y con la espera, y sabe estar quieto cuando hace falta.

— Cuéntame, hija.

— ¿Hija?

Tomás se ríe. Una risa corta.

— Perdona, hermana. La costumbre del hospital con los pacientes mayores.

Le cuento todo. Despacio. Desde el día que entró Bruno al taller, en octubre, hasta la conversación con Onieva, hace tres semanas. No me salto nada. Tomás escucha en silencio. Cuando termino, mira el suelo. Después dice:

— Yo te debo una.

— ¿Tú?

— Sí, Lucía. Yo llevaba veinte años con esto en la cabeza. Lo de Bruno, lo de mamá llamándose Quintanilla, lo del balcón.

Lo del balcón ni siquiera. Lo del balcón yo sospechaba algo cuando vi al hombre joven en el salón el sábado anterior. Después, cuando murió mamá una semana después, lo até. Pero, te juro que aquella tarde, vi al chico irse, oí a papá presentarlo como familiar lejano, no le di más vueltas. Cuando murió mamá una semana después, ya no quise volver a darle vueltas. Lo enterré.

— Tomás.

— Sí.

— Tú tenías veintidós años cuando murió mamá.

— Sí.

— Tú te quedaste solo. Yo me quedé sola. Papá se quedó solo. Cada uno enterró lo que pudo enterrar. — Una pausa. — No te debo nada. Tampoco me debes nada tú.

Tomás asiente. Cierra los ojos. Los abre.

— Lucía.

— Sí.

— Yo te quiero.

— Yo a ti.

— Y, escúchame esto. Papá nos quiere a los dos.

— Lo sé.

— Papá lo ha pasado mal estos veinte años. Mal de verdad. Yo lo veía. Yo lo veía con la copa de vino de las nueve de la noche en La Moraleja, los sábados que venía a verme con los niños.

Lo veía sin saber lo que le pasaba. Ahora lo entiendo. Llevaba veinte años con una piedra en el pecho.

— Sí.

— Y nosotros le hemos hecho llevar la piedra solo.

— Tomás.

— Sí.

— Nosotros no sabíamos lo que llevaba. Eso no es justo.

— Sí. Pero los hijos, Lucía, terminamos heredando esas piedras se las contemos o no.

Asiento.

Subimos a la cocina. Hago una sopa de verduras y una tortilla francesa con jamón. Cenamos. Tomás me cuenta cosas del hospital, de su mujer, de los niños. Yo le cuento del taller, de

Bruno, de Adrián. Cuando llegamos al postre, una manzana asada, Tomás me dice:

— Lucía.

— Sí.

— ¿Tú vas a estar bien?

— Voy a estar bien.

— ¿Sola?

— Si Adrián y yo nos separamos, sí.

— Vale.

Una pausa.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Vas a volver a Madrid en algún momento?

— ¿A Madrid?

— Sí. A vivir.

Lo pienso.

— No, Tomás. No voy a volver a Madrid. Yo soy de Cuenca.

— Vale.

— ¿Por qué me preguntas?

— Porque, cuando papá entre en residencia y nosotros

heredemos la casa de La Moraleja, hay que decidir qué se hace. Yo no la quiero. Mi mujer no la quiere. Tú no la querrás. La pondremos a la venta cuando papá esté instalado. Hace falta que tú y yo estemos de acuerdo, claro.

— Estoy de acuerdo.

— Bien.

— Tomás.

— Sí.

— ¿Quieres que vayamos juntos a visitar a papá una vez al mes en la residencia?

Tomás me mira.

— ¿Hablas en serio?

— Hablo en serio.

— Quiero, Lucía. Llevaba años sin hablar con papá más de veinte minutos seguidos. — Una pausa. — ¿Crees que él querría?

— Él quiere.

— Vale.

A la mañana siguiente, le doy a Tomás el desayuno. Sale a la calle a comprar pan. Vuelve. Le digo:

— Tomás.

— Sí.

— Una cosa más, sobre mamá. He pensado en algo y quería

saber qué opinas tú.

— Dime.

— Mamá está enterrada en La Moraleja, en el cementerio nuevo de Madrid, con el apellido Belmonte en la lápida. Cuando enterramos a mamá, papá decidió poner Belmonte porque era el apellido que ella había usado los últimos veinte años. Yo, después de todo lo que sé, querría cambiar la lápida. Querría poner los dos apellidos. Belmonte y Quintanilla. Mamá tuvo los dos.

Tomás asiente.

— Yo estoy de acuerdo.

— ¿Hablamos con papá?

— Hablamos.

— Bien.

Tomás se queda dos días. Salimos a pasear por la calle del Tinte. Comemos juntos. Bajamos a la hoz del Júcar. Una tarde nos sentamos en el mirador de las Catalinas, los dos, mirando el río. Tomás me dice:

— Lucía.

— Sí.

— ¿Sabes qué pienso?

— Dime.

— Pienso que llevamos veinte años siendo medio hermanos sin saberlo, los dos. Tú porque no te lo dijo nadie. Yo porque

tampoco te lo dije yo. Llevamos veinte años de Lucía Aizpún Belmonte y Tomás Aizpún Belmonte tratándonos como tales. Te he tratado peor de lo que debí, hermana. — Tomás se calla. Pasa un segundo. — Pero ahora, después de saber que mamá tuvo un tercer hijo, te miro a ti y pienso que tú y yo somos los hermanos enteros. Los que crecimos en la misma casa. Los que compartimos a la misma madre. Los que vimos lo mismo. Bruno es nuestro medio hermano y yo, dentro de un tiempo, querré conocerlo. Pero tú y yo somos lo de verdad.

— Tomás.

— Sí.

— Yo a ti también.

Tomás se va al día siguiente, a las once. Le acompaño al

coche. Le doy un abrazo largo. Le digo:

— Tomás.

— Sí.

— Llámame cada semana. Aunque sea cinco minutos.

— Te llamo cada semana.

Arranca. Se va.

Esa tarde Adrián me llama desde Ciudad Real. Me dice:

— Lucía.

— Sí.

— Vuelvo el viernes a Cuenca. Si te parece bien, hablamos.

— Me parece bien.

— ¿Tomás se ha ido?

— Sí.

— ¿Estás bien?

— Estoy bien.

— Te quiero, Lucía.

— Yo a ti.

Cuelgo.

Bajo al taller. Saco el séptimo cuadro. Lo pongo en el caballete. Le quito el barniz del primer cuadrado de cinco centímetros,

junto a la firma diminuta P. A. del ángulo inferior derecho.

Trabajo bien.

23

Cuenca. Casa-taller. Domingo, 16:00. Cuarta semana de marzo.

Llevo cinco días reconstruyendo en mi cabeza aquel agosto de hace veinte años, y cuanto más limpio el séptimo cuadro, con más nitidez veo la tarde del balcón. No es un flashback, no es un recuerdo, es una composición. Una composición hecha con lo que me ha contado Bruno, con lo que me ha contado mi padre, con lo que me ha contado Carmela, con lo que me ha contado Tomás. Cinco voces que me dan, juntas, una sola escena.

Hoy, mientras como sola, esa escena se me presenta entera. Decido escribirla. La escribo en una libreta nueva. Para mí. Para no necesitar contársela nunca más a nadie.

La pongo aquí, en presente, como si la viera. Lo hago así porque es la forma en que la he construido. Si me dejara llevar al pasado, me perdería en él.

Esto es lo que veo:

Es agosto de 2005. Catorce de agosto. Sábado. Mediodía. Cuenca, calle Alfonso VIII, número doce. El sol pega fuerte. La calle está casi vacía. La gente está veraneando. En la casa, mi padre lee en el salón del primer piso un libro de historia de la ingeniería en España, libro pesado de tapa azul. Está sentado

en el sillón orejero, junto a la ventana. Mi madre baja a la compra a las once y media, ha vuelto con tres bolsas, las ha dejado en la cocina del segundo. Está colocando los productos en el frigorífico. Lleva un vestido de algodón color verde claro, las sandalias de cuero marrón, el pelo recogido en un moño bajo con una horquilla.

Yo, Lucía, dieciocho años, no estoy en casa. Estoy en Madrid, en casa de Tomás, que vive en un piso con su novia entonces, en Argüelles. He bajado a Madrid para empezar mañana lunes el curso intensivo de verano del primer año de Bellas Artes. Esto lo recuerdo, no me lo cuento. Lo que pasa en Cuenca, esa tarde, yo no lo veo. Lo veo después.

Suena el timbre. Mi padre se levanta. Va al zaguán. Abre.

En la puerta está Bruno Quintanilla, veinticinco años, traje claro de verano, polo gris. Tiene la cara de un chico de Madrid que ha llegado en coche y que lleva ensayando esto desde hace meses. Mira a mi padre. Le dice "busco a Elena Quintanilla".

Mi padre tarda dos segundos. Sabe quién es. Lo ha sabido desde la primera palabra. Lleva veinte años esperando este momento o uno parecido. Lleva veinte años deseando que no llegue. Pero ha llegado. Lo invita a pasar. Lo hace pasar al salón. Le sirve un agua. Hablan una hora. Mi padre, durante esa hora, está siendo amable, está siendo claro, está pidiéndole a Bruno que entienda. Bruno, sentado en el otro sillón, dice "yo solo quería conocer a Elena cinco minutos".

Mi padre sube. Llama a mi madre. Le dice "Elena, baja". Mi madre baja a la cocina del segundo. Mi padre le dice, en voz baja, "Elena. Bruno está abajo. En el salón. Ha venido a verte. Solo cinco minutos. Yo estoy con él. No estás sola". Mi madre se queda con la bolsa en la mano. Mira a mi padre. Le dice

"Pedro, no". Mi padre le coge la bolsa y la deja en la mesa. Le coge la cara con las dos manos. Le dice "Elena, le veo en la cara que es la única vez que lo va a hacer. Si lo hace ahora, ya está. Si no, vuelve siempre. Mejor ahora". Mi madre se queda quieta. Asiente.

Bajan. Mi padre delante. Mi madre detrás. Mi padre la lleva por el rellano del primer piso al rellano del segundo piso. En el rellano del segundo está la puerta del balcón grande, el balcón que da a la calle Alfonso VIII, el balcón al que solo se sale desde el rellano y no desde una habitación. Mi madre se queda en el rellano. Mira la pared. La pared del rellano del segundo tiene un cuadro pequeño que mi madre compró en un mercadillo de Tetuán, en Madrid, en los años ochenta. Una marina pequeña, escuela valenciana, sin firma. Mi madre lo mira como mira la gente las cosas cuando no quiere mirar a otra cosa.

Mi padre llama a Bruno. Bruno sube. Llega al rellano del segundo. Se queda detrás de mi padre. Le dice a mi madre, en voz baja, "soy Bruno. Soy el hijo que diste a Sara".

Mi madre se cubre la boca con las dos manos. Se da media vuelta. Sale al balcón. Mi padre y Bruno la siguen.

Los tres están en el balcón. Es un balcón largo, de hierro forjado, baldosa hidráulica antigua, suelo irregular. El pretil es de obra, bajo, le llega a un adulto al muslo, con una barandilla metálica encima que en su día estuvo bien fijada y que mi madre, hace meses, había avisado a mi padre que la había notado floja. Mi padre, ingeniero industrial, había

llamado a un herrero. El herrero no había venido. Mi padre, esa tarde, lo recuerda en su cabeza con un mal sabor.

Mi madre, de espaldas a los dos hombres, mira la calle Alfonso VIII vacía. La calle Alfonso VIII a las dos y cuarto de un sábado de agosto está vacía. Hace calor. Las contraventanas de los vecinos están cerradas. Hay una persiana de un balcón de enfrente medio bajada. No hay testigos en la calle. Hay un único testigo dentro, Carmela, que está detrás de la puerta del cuarto de plancha del primer piso. Carmela vio entrar a mi padre y a mi madre y a Bruno al rellano del segundo. Carmela está mirando por una rendija.

Mi madre se vuelve. Bruno tiene los ojos rojos. Bruno le dice "te pido perdón. Yo solo quería verte una vez". Mi madre niega con la cabeza. Le dice "vete". Bruno asiente. Da un paso atrás. Mi madre da un paso adelante. Yo no sé si quería decirle algo más o si quería simplemente acercarse para mirarle a los ojos por primera vez en su vida. Lo cierto es que da un paso adelante. Pisa la baldosa suelta junto al pretil. La baldosa cede.

Bruno, por instinto, le coge el brazo derecho. Es un gesto rápido. Más rápido que pensado. Mi madre, por instinto, intenta soltarse. Es un gesto rápido. Más rápido que pensado. Bruno la suelta. Demasiado deprisa. Mi madre cae hacia atrás. La barandilla metálica del pretil, mal fijada hace meses, cede al peso del cuerpo de mi madre. Mi madre cae por el balcón.

Mi padre se queda un segundo paralizado. Bruno se queda dos segundos paralizado. Mi padre baja la escalera gritando "Elena, Elena". Bruno se queda en el balcón. Mi padre sale a la calle. Llega a mi madre. Mi madre está boca arriba en la acera.

La gente, de pronto, está alrededor. Mi madre tiene los ojos abiertos. No ve.

Bruno baja del balcón. Mi padre lo ve. Mi padre le dice, sin levantar la voz, "vete a Madrid ahora mismo. Yo te llamo". Bruno se va caminando. No se vuelve.

Carmela baja del primer piso por la escalera de servicio. Sale por la puerta de detrás. Se va a su casa.

Mi padre se queda con mi madre hasta que llega la ambulancia. La ambulancia llega en doce minutos. Mi madre ya no está cuando llega la ambulancia. La Guardia Civil llega en quince minutos. Mi padre declara. Dice que estaba solo con su mujer en el balcón. Dice que su mujer se asomó a llamarle a él, que estaba en el salón del primer piso, y pisó una baldosa suelta. Dice que la barandilla del pretil cedió. Dice que él la oyó caer y bajó por la escalera. La Guardia Civil examina la baldosa. La examina el oficial Onieva, joven entonces. Onieva confirma que la baldosa está suelta y que la barandilla, en efecto, está mal fijada. El atestado se levanta como caída accidental.

A mí me llaman a Madrid a las dos y media. Tomás contesta. Tomás me lo dice en voz baja. Cojo el AVE de las cinco. Llego a Cuenca a las ocho. Mi padre me espera en la estación. No me abraza. Me dice "hija". Yo le digo "papá". No nos abrazamos hasta el entierro, tres días después.

Esa noche no duermo. Tomás duerme menos.

Eso es lo que veo. Lo escribo en la libreta. Lo cierro.

Lo que veo ahora, en marzo de 2026, es una composición de varias voces. Yo no estaba en aquel balcón. Yo no estoy en aquel balcón. Yo soy una restauradora de cuarenta años

(treinta y ocho, casi treinta y nueve) que ha juntado los testimonios, los ha cruzado, los ha contrastado. La composición es coherente. Es la verdad disponible. La verdad entera, la que conoce un hipotético dios de los hechos, no la conozco yo. Pero esta es la más cercana.

Cierro la libreta. La guardo en el cajón superior de la cómoda de nogal del cuarto de mi madre, donde está la caja con las tres fotografías de Bruno.

Bajo al taller. Sigo con el séptimo cuadro.

A las siete me llama Adrián desde Ciudad Real.

— Lucía. Vuelvo el viernes.

— Vale, Adrián. Te espero.

— ¿Cómo estás?

— Estoy bien.

— Yo también.

Cuelgo.

Subo a la cocina. Me hago una infusión. Me siento en la mesa. Miro el limonero del patio por la ventana. Tiene cuatro limones grandes y dos flores blancas. Es marzo. La primavera viene corriendo. Yo no salgo a buscarla, pero la espero.

24

Cuenca. Casa-taller. Viernes, 20:30. Primera semana de abril.

Adrián vuelve a las ocho. Trae una maleta pequeña y un ramo de tres tulipanes blancos. Me da los tulipanes. Me besa la sien. Vamos a la cocina. Cenamos juntos una sopa de pollo y un poco de pan.

— Lucía.

— Sí.

— He pensado mucho estas tres semanas.

— Yo también.

Pausa.

— ¿Qué has pensado?

— Que no estamos bien juntos hace tiempo. Que tú estás abriendo una vida nueva y yo no soy parte de esa vida nueva.

Que no me das tristeza. Pero, sinceramente, hace dos años que no me das alegría tampoco. Y, viceversa.

— Sí.

Pausa.

— ¿Adrián?

— Sí.

— Yo te quiero. Pero te quiero distinto. Te quiero como se quiere a un hombre con el que has compartido quince años de tu vida y al que vas a dejar de ver todos los días. Te quiero, no estoy enamorada.

— Yo igual.

— ¿Nos separamos?

— Nos separamos.

Lo dice tranquilo. Yo lo digo tranquila. Llevamos quince años juntos. Llevamos cinco años descosiéndonos por dentro. La conversación, después de tantos meses, es más fácil de lo que esperaba.

— Adrián.

— Sí.

— ¿Cómo lo hacemos?

— Despacio. Yo me llevo lo que tengo en el cuarto de invitados a un piso que voy a alquilar en el centro. Empiezo a buscar mañana. Me quedo aquí tres semanas, en el cuarto, mientras encuentro algo. Ya tendremos tiempo de hablar de la

separación legal. Yo no quiero nada de tuyo. La casa y el taller son tuyos.

— Adrián.

— Sí.

— ¿Tú estás bien?

— Estoy bien.

— ¿De verdad?

— De verdad. Llevaba meses con un peso en el pecho. Esta semana en Ciudad Real, hablando con mis padres, mi madre me ha dicho algo que me ha hecho ver. Me ha dicho "Adrián,

no quieres a Lucía menos. Os queréis los dos distinto. Eso pasa con quince años. Si los dos sois honestos, sabréis salir bien".

— Tu madre es sabia.

— Sí.

Cenamos en silencio. Cuando termina, nos sentamos en el sofá del salón.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Quieres que sepa algo más de tu historia con tu padre y con Bruno antes de irme?

— Adrián.

— Sí.

Lo pienso.

— No, Adrián.

— ¿No?

— Adrián, no es secreto entre tú y yo a partir de ahora. Pero también, sinceramente, no es asunto tuyo. — Una pausa. — Es asunto de mi padre, de mi hermano, de Bruno y mío. Es de mi familia de sangre. Tú eras mi familia política, ahora vas a ser mi familia política antigua. No le voy a hacer cargar a un hombre con una historia que ya no le pertenece. — Otra

pausa. — Es generoso por tu parte preguntarme. Y es bonito que me lo preguntes. Pero no.

Adrián asiente.

— Vale, Lucía.

— Adrián.

— Sí.

— Te quiero por preguntarme.

— Y yo a ti por contestar lo que has contestado.

Vamos a dormir a habitaciones separadas. Adrián, al cuarto de invitados. Yo, al dormitorio grande. Antes de cerrar mi puerta, voy a la suya. La abro. Le miro.

— Adrián.

— Sí.

— ¿Vamos a estar bien tú y yo?

— Vamos a estar bien.

— Vale.

Cierro la puerta. Me meto en la cama. Lloro media hora callada. No es un llanto malo. Tampoco es bueno. Es un llanto que llevaba años queriendo salir y que ahora, por fin, sale.

Por la mañana, Adrián se levanta antes que yo. Me deja el café hecho en la cafetera italiana, en la encimera. Sale a buscar

piso. Yo bajo al taller a las ocho y media. Trabajo en el octavo cuadro hasta la una.

A media mañana llama Bruno. Le digo que estoy bien. Le digo, sin entrar en detalles, que Adrián y yo nos hemos separado. Bruno me dice "lo siento". Le digo "no lo sientas". Le digo "todo bien, Bruno. La vida sigue".

Bruno me dice algo más:

— Lucía. He pensado, si te parece, venir solo una vez al mes a partir de ahora. Te dejo trabajar tranquila.

— Vale.

— Te llamo si necesitas.

— Vale.

Cuelgo.

A las dos y media, Adrián vuelve. Trae un papel con tres pisos para visitar la semana próxima. Comemos un cocido que ha dejado mi vecina del 14, Encarna, que cocina los viernes para los dos. Encarna, sesenta y tres años, vive sola desde hace doce. Es la única vecina con la que tengo más confianza. Cuando le he dicho lo de Adrián, esta semana, Encarna me ha dicho "Lucía, las mujeres como tú estáis bien solas. Yo lo

estoy. Y la vida me sienta mejor sola que con Antonio". Lo dijo con una sonrisa de alivio.

A las cuatro, Adrián se va a Cuenca centro a ver pisos.

Yo bajo al taller. Sigo con el octavo cuadro.

A las siete sube. Llama a la puerta del taller. Le abro.

— Encontré uno. En la calle del Peso. Tercero. Pequeño. Buena luz. Doscientos noventa al mes. Lo cojo.

— ¿Cuándo te mudas?

— En quince días.

— Vale.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Te ayudo con la cena esta noche?

— Te ayudo yo.

Subimos a la cocina. Cocinamos los dos. Es la primera noche en quince años en que nos vamos a la cama sabiendo que

pronto dejaremos de cenar juntos. Es la primera noche, también, en que no me duele.

Por la tarde del sábado, mi padre me llama desde Madrid.

— Lucía.

— Papá.

— ¿Cómo estás?

— Bien. Adrián se muda en quince días.

— ¿Cómo lo lleváis?

— Lo llevamos bien. Es lo más sano que hemos hecho los dos en mucho tiempo.

— Bueno, hija. Es lo que es. — Una pausa. — Te llamo porque he firmado la entrada en la residencia.

— ¿Cuál?

— Una en Pozuelo. Familiar. Buena. Habitación con jardín. Asistencia médica. Entro el primero de mayo.

— ¿Has vendido la casa?

— La he puesto a la venta. Tomás me está ayudando con la

inmobiliaria. Se vende en seis u ocho meses calculan.

— Vale.

— Lucía.

— Sí, papá.

— He llamado a Bruno yo esta semana.

Suelto el cuchillo que tenía en la mano. Me siento en la mesa.

— ¿Le has llamado tú?

— Sí. Le he llamado para decirle dos cosas. Una, que cuando yo entre en la residencia, podrá venir a verme una vez. Si quiere. Una vez al año. Solo una. Por respeto a tu madre y por respeto a sí mismo. Dos, que si después de la primera vez no quiere volver, no me ofendo. Tres, que si quiere volver, le pongo una limitación: una vez al año. Sin más.

— Papá.

— Sí.

— ¿Por qué?

— Porque a tu madre, en algún momento de los últimos veinte años, le habría gustado que yo conociera a Bruno con calma. Porque no quiero morirme sin haberlo intentado. Y porque, sinceramente, ya no tengo miedo. — Una pausa. —

Bruno me ha dicho que sí. Vendrá una vez al año, en agosto. Para el aniversario.

— Papá.

— Sí.

— Bien hecho.

Mi padre se queda en silencio.

— ¿Estás llorando, papá?

— Sí.

— Llora, papá.

— Sí.

— Yo te quiero.

— Yo a ti.

Cuelgo. Subo al cuarto de mi madre. Abro el cajón. Saco la libreta que escribí la semana pasada con la reconstrucción de aquel sábado de agosto. La cojo. Bajo al patio. La meto en una caja vieja de zapatos. Cierro la caja. La meto en el cajón de abajo de la cómoda.

No la voy a volver a leer.

25

Cuenca. Casa-taller. Lunes, 10:15. Tercera semana de abril.

Adrián se ha mudado el sábado. Vinieron tres amigos suyos del instituto en una furgoneta a echarle una mano. Yo le ayudé a empaquetar libros. Bajamos las cajas. Cargamos. Nos despedimos en la calle, delante de la puerta de mi casa, con un abrazo largo y sin lágrimas. Adrián me besó la frente. Le besé la mejilla. Me dijo "Lucía, te llamo el miércoles para tomar un café". Le dije "vale". Subió a la furgoneta. Se fue.

El domingo no salí del taller. Llevo el octavo cuadro casi terminado. El noveno, el décimo, el undécimo y el duodécimo siguen esperando en sus estuches. Mi padre entra en residencia dentro de diez días. Bruno viene en quince. Adrián vuelve a tomar café conmigo el miércoles. El plan de la semana es así de simple.

Hoy es lunes. Me he levantado a las siete. Café. Bajada al taller a las ocho. El octavo cuadro queda perfecto a las nueve. Lo guardo en su estuche, ya limpio, con un papel sellado encima. Lo dejo apoyado en la pared del fondo, al lado de los otros siete.

Saco el noveno cuadro. Lo pongo en el caballete grande.

Hago las pruebas habituales. Ultravioleta, fluorescencia uniforme. Infrarrojo, pintura subyacente. Otro retrato de mi

madre. Mismo formato. Mismas dimensiones. Misma firma P. A. Misma traza pequeñísima en el ángulo opuesto. Esta vez, 80. Mil novecientos ochenta. La última fecha de la serie, calculo. Mil novecientos setenta y nueve y mil novecientos ochenta son los dos años en los que mi madre vivió con el otro Pedro Aizpún. Los doce retratos cubren esos dos años. Doce meses, doce retratos. Eso es lo que apuesto ahora.

Empiezo a quitar el barniz.

A las once me suena el teléfono. Adela.

— Lucía.

— Adela.

— ¿Cómo estás?

— Estoy en el noveno.

— Eres una máquina, hija.

— Lo soy. ¿Y tú?

— Voy a Cuenca este viernes. Vengo a verte. Me quedo el fin

de semana.

— Vale.

— ¿Necesitas algo de Madrid?

— No.

— Vale.

— Adela.

— Sí.

— Te tengo que contar muchas cosas el viernes.

— Te las cuento yo a ti también. — Una pausa. — Lucía.

— Sí.

— ¿Estás bien?

— Estoy bien.

Cuelga.

Trabajo el noveno hasta la una. Subo a comer. Bajo a las tres. Sigo. A las seis, el ángulo inferior derecho del cuadro, donde está la firma P. A., está limpio. Hago una pausa. Salgo al patio. Riego el limonero. Me bebo un agua.

Cuando vuelvo a entrar al taller, me detengo delante del noveno cuadro. Lo miro con calma. La mujer del retrato superior es, como siempre, mi madre joven. La firma P. A. asoma limpia en el ángulo. Lo conozco todo. Vuelvo al taburete. Cojo el hisopo. Mojo. Voy al ángulo opuesto. Ese

ángulo, el inferior izquierdo, lleva la traza pequeñísima de la fecha 80.

Cuando lo limpio, espero ver solo la fecha.

No.

Hay algo más debajo de la fecha 80.

Hay otra firma.

No es P. A.

Es una firma distinta. Dos letras más pequeñas, más fluidas, con una caligrafía diferente. Una M y una Q. M Q.

Me quito los guantes. Me lavo las manos. Me las seco. Me pongo guantes nuevos. Cojo la lupa. Me acerco.

M Q.

Dos letras. Una M mayúscula y una Q mayúscula. Pegadas. Pluma de pelo de pincel, como las del resto de la firma. Hecha al mismo tiempo que la P. A. del lado opuesto. No es un añadido posterior. Es contemporánea.

Cierro los ojos.

Me siento en el taburete. Me sirvo agua. La bebo entera.

Le doy vueltas a las dos firmas. Una, P. A., en el ángulo inferior derecho. Otra, M. Q., en el ángulo inferior izquierdo. Lo había visto en los retratos anteriores pero, en aquellos, lo que aparecía en el ángulo izquierdo era una traza de números.

Una fecha. 79 en el primero. PAR en el segundo (que ahora, mirándolo otra vez, podría ser P-A-R, parte de algo más).

Vuelvo a la cabina con la lupa de luz fría y los infrarrojos.

Aplico infrarrojo profundo al ángulo inferior izquierdo del noveno. Más profundo del que aplico de costumbre. Y veo, debajo de la traza M Q, otra capa más profunda. Una capa que, en el escáner del primer infrarrojo de hace meses, no había visto porque no había mirado tan abajo.

Hay otra firma. Y, debajo de la otra firma, otra capa de pintura.

No es solo "una capa de pintura del XIX cubriendo una capa de pintura de 1979".

Es "una capa de pintura del XIX cubriendo una capa de pintura de 1979 cubriendo OTRA capa más profunda".

Salgo de la cabina. Me siento en el taburete.

Esto, lo voy a verificar en los otros cuadros. Lo voy a verificar en los doce.

Pero, antes, una intuición me clava al sitio.

M Q.

Mi madre se llamaba Elena Quintanilla Belmonte. Letra Q de Quintanilla.

Y, en una de las cartas que encontré en la caja de mi madre en diciembre, recordé una firma escrita en una hoja suelta, una firma de mujer. La firma decía, en cursiva, "M. Q.". La hoja era una nota pequeña que había leído por encima y que había guardado sin pensar. La nota decía "Elena, dejé el cuadro

grande con tu madre. Te quiero. M.". Lo recuerdo ahora. La M era la M de M. Q.

Subo al cuarto de mi madre. Abro el cajón. Saco la caja. Saco las cartas y las hojas sueltas. Encuentro la nota en pocos segundos. La leo. Es la misma firma.

M. Q.

¿Quién es M. Q.?

Bajo al taller. Cojo el móvil. Llamo a mi tía abuela Maruja, en Pamplona. Ochenta y cuatro años, mente fina, tarda en pillar las llamadas a veces pero, cuando se centra, contesta bien.

— Lucía, hija.

— Tía Maruja.

— Dime.

— Tía. Una pregunta breve. ¿En la familia de mamá había alguna mujer cuyo nombre empezara por M y que se apellidara Quintanilla?

Mi tía abuela tarda.

— Tendría que pensarlo, hija. Por mamá tu abuela materna no había Quintanillas. Por papá, tu abuelo materno, sí, una sobrina suya, Marta Quintanilla. Vivía en Pamplona. Murió hace muchos años. Y, después, claro, las dos hermanas Quintanilla por la rama de tu abuelo paterno, no, perdón, por la rama materna de Sara. Pero esas eran tu madre Elena

Quintanilla y su hermana Sara Quintanilla. Otras M no me suenan.

— ¿Marta Quintanilla?

— Sí. Hija de un primo carnal de tu abuelo. Vivía en Pamplona. Murió en el ochenta y dos, creo. Tenía cincuenta y muchos años cuando murió.

— ¿Pintaba?

Mi tía abuela tarda.

— Pintaba, sí. Acuarela. ¿Por qué?

— Por una firma que ha aparecido en un cuadro. Una M y una Q.

— Marta pintaba, sí, pero acuarela. No óleo. Que yo sepa. Marta era una mujer muy guapa, muy alegre. Daba clases en

casa, en Pamplona. Yo no la conocí bien. La habría visto cinco o seis veces en mi vida. Pero, sí, M. Q., podría ser ella.

— Tía Maruja.

— Sí.

— Marta Quintanilla, ¿pintaba retratos también?

— No te puedo decir, hija. Mi madre podría haberlo sabido. Yo, no. — Una pausa. — ¿Por qué me preguntas?

— Por la restauración.

— Vale, hija.

— Te llamo en unos días.

— Sí, hija.

Cuelgo.

Vuelvo al noveno cuadro. Aplico infrarrojo profundo a la zona central, donde está la cara de la mujer del retrato superior. La cara del retrato subyacente. Y, debajo, una tercera capa. Una

capa más profunda. Una figura que no es la misma mujer. Es otra figura. Otra cara. Pero el escáner no me da definición.

Tengo que abrir todavía más. Tengo que llegar a la tercera capa con un análisis físico, no solo óptico. Eso me lleva días o semanas.

Pero, en este momento, lo que tengo claro es lo siguiente.

El otro Pedro Aizpún pintó los doce retratos de mi madre en 1979 y 1980. Mi padre los repintó por encima, tapando la mujer joven, en 1996-1999. Eso ya lo sabía.

Lo nuevo es que, debajo del retrato del otro Pedro Aizpún, hay una tercera capa con otra firma. M Q. Posiblemente Marta Quintanilla, una prima lejana de mi madre, pintora aficionada en Pamplona, muerta en 1982.

Tres capas. Tres pintores. Tres mujeres distintas, posiblemente. Una historia de tres generaciones,

posiblemente. Algo más antiguo. Algo que el otro Pedro Aizpún, a su vez, había encontrado.

Eso lo descubriré despacio.

No le voy a contar nada a Bruno aún. No le voy a contar nada a mi padre. No le voy a contar nada a Tomás.

Esta tercera capa es mía.

Apago la cabina. Cubro el noveno. Subo al piso de arriba. Me hago una infusión. Me siento al lado del limonero del patio. Pienso.

A las nueve me llama mi padre.

— Lucía. ¿Vas a venir a Madrid antes de que yo entre?

— Voy el martes que viene. Comemos.

— Bien.

— Papá.

— Sí.

— ¿Tú sabes algo de una pintora aficionada de Pamplona, Marta Quintanilla, prima lejana de mamá?

Mi padre tarda.

— Marta. Sí. Tu madre la mencionó dos o tres veces. Eran primas segundas. Murió antes de que tu madre y yo nos casáramos.

— ¿Pintaba?

— Pintaba, sí. Tu madre tenía un cuadro pequeño suyo, una

acuarela, en el dormitorio nuestro de Cuenca. Una marina. Tu madre me dijo "esta es de mi prima Marta, de Pamplona, que murió cuando yo tenía veintitrés". No le preguntó nada más yo.

— Vale, papá. Hasta el martes.

— Hasta el martes.

Cuelgo.

Subo al dormitorio grande. En la pared, encima de la mesilla de mi madre, ya no está la marina pequeña. La cogió mi padre cuando se mudó a Madrid en 2008. La debe tener en casa.

Bajo al taller. Apago. Cierro.

Ya está. La tercera capa espera.

Hoy ha sido suficiente.

26

Madrid. La Moraleja, casa de mi padre. Martes, 13:45. Última semana de abril.

Mi padre me abre. La casa lleva dos meses recogiéndose en cajas. Hay diez cajas de cartón apiladas en el zaguán. El cuadro grande del salón ya no está. Las cortinas, recogidas. La biblioteca, vacía a la mitad. Mi padre lleva el mismo jersey gris del primer sábado de Cuenca, dos meses atrás, y los pantalones grises de siempre. Tiene la cara más delgada.

— Lucía.

— Papá.

Le abrazo. Me deja abrazar. Pasamos al salón. Mi padre ha preparado algo de comida sencilla. Pollo a la plancha, ensalada, pan. Hacemos comida sencilla los dos cuando nos vemos a solas. Es una herencia de mi madre. Ella decía que las comidas serias se hacían sin platos serios.

Comemos. Hablamos de la residencia. Mi padre entra el primero de mayo. La residencia está en Pozuelo, llevará coche todavía un tiempo, podrá salir a pasear, hay médico, hay enfermería, hay sala común y hay un jardín. La habitación tiene un pequeño escritorio, una cama, un sillón, un baño. Es un apartamento de pensionista bien atendido. Mi padre lo describe como si estuviera describiendo el plan industrial de

una eléctrica. Tomás le ayudó a elegirla. Yo, también, en una visita rápida hace dos semanas. Es buena.

— Papá.

— Sí.

— ¿Vas a estar bien?

— Voy a estar bien.

— ¿De verdad?

— De verdad, Lucía. Lo he aceptado.

Termina el pollo. Me coge la mano.

— Lucía.

— Sí, papá.

— Quiero pedirte perdón.

— Ya me lo pediste, papá.

— Te lo pido otra vez. Y otra. Y todas las veces que haga falta.

Le miro. Su mano sobre la mía. Un hombre de setenta y dos años. Pequeñas manchas en el dorso. Los dedos largos de mi padre, los que tantas veces vi escribiendo con pluma estilográfica los informes para la eléctrica. Los que me

peinaron de pequeña cuando estaba enferma y mi madre no podía.

— Papá.

— Sí.

— Yo te perdono. Hoy y siempre. No te voy a hacer pedirme perdón cada vez que nos veamos. — Una pausa. — Pero quiero algo más.

— ¿Qué?

— Cuando entres en la residencia, quiero que escribas. Una hoja al día. Lo que sea. Lo que recuerdes de mamá. Lo que recuerdes de Bruno. Lo que recuerdes del otro Pedro Aizpún. Lo que recuerdes de tu juventud. Lo que recuerdes de Pilar la abuela, de tu hermano, de los veranos. Quiero que escribas, papá. Una hoja al día. En una libreta. Yo te traeré las libretas

cuando se te acaben. Cuando mueras, esas libretas serán mías y de Tomás.

Mi padre tarda.

— ¿Para qué, hija?

— Para que tú no cargues solo. Para que cuando ya no estés, yo tenga tu memoria. Para que el día que yo decida si quiero conocer mejor a Bruno, tenga papel.

Mi padre asiente. Le tiembla un poco la barbilla. No llora.

— Lucía.

— Sí.

— Lo voy a hacer.

— Bien.

Pausa. Tomamos café.

— Papá. Otra cosa.

— Dime.

— Necesito que me cuentes lo que sepas de Marta Quintanilla.

Mi padre levanta la mirada. Tarda.

— ¿Marta?

— Sí.

— ¿Por qué?

— Porque ha aparecido su firma en el ángulo opuesto de los

doce cuadros. Debajo del cuadro del otro Pedro Aizpún. Bajo la capa subyacente. Marta Quintanilla había pintado, antes que él, doce telas. Y el otro Pedro las reutilizó pintando encima.

Mi padre se queda inmóvil. La taza de café se le queda a medio camino.

— Lucía.

— Sí.

— Tu madre nunca me dijo nada de eso.

— Lo sé.

— ¿Estás segura?

— Estoy. Lo confirmé ayer con análisis profundos. Hay otra firma, M. Q., en el ángulo opuesto. Y, por debajo, una tercera capa de pintura.

Mi padre cierra los ojos. Los abre. Mira la mesa.

— Marta Quintanilla.

— Sí.

— Mira, hija, lo que yo sé. Marta era una prima segunda de tu madre. Hija de un primo carnal de tu abuelo materno, que vivía en Pamplona. Marta nunca se casó. Pintaba. Daba clases en su casa. Tu madre la quería mucho. Iba a verla cada año, en agosto, hasta que Marta murió. Cuando tu madre estaba con el otro Pedro Aizpún en Lavapiés, en el setenta y nueve, Marta vino a verla a Madrid varias veces. — Mi padre traga. — Marta murió en septiembre del ochenta y dos. Tu madre no lo superó

bien. Era la persona que más la había acompañado en los años malos del piso de Lavapiés.

— Papá.

— Sí.

— ¿Crees que Marta le regaló las doce telas al otro Pedro Aizpún para que las reutilizara?

Mi padre tarda.

— Marta dejó muchas telas inacabadas cuando murió. Tu madre, recuerdo, recibió un baúl con cuadros de Marta a finales del ochenta y dos. Yo no sabía nada de los doce cuadros ni de su procedencia. Yo, en el ochenta y dos, llevaba un año sin ver a tu madre.

— ¿Pero tu hipótesis?

— Mi hipótesis sería que tu madre, en el ochenta y dos, le dio al otro Pedro el baúl de telas de Marta, después de la muerte de Marta. El otro Pedro tenía poco dinero. Las telas se pueden reutilizar. El otro Pedro pintó encima de las telas de Marta.

Las firmas M. Q. quedaron debajo. Tu madre seguramente lo supo. Y, por respeto a Marta y al otro Pedro, calló.

— Vale.

Asiento. Pausa.

— Papá.

— Sí.

— Esa tercera capa, en algunos cuadros, debe tener una pintura entera. No solo la firma. Si limpio, voy a sacarla.

— ¿La vas a sacar?

Lo pienso.

— No, papá. — Tomo aire. — No la voy a sacar. La voy a documentar. Voy a escanear las tres capas en los doce cuadros. Voy a hacer un dossier. Pero no voy a retirar la pintura del otro Pedro Aizpún para sacar la pintura de Marta. — Una pausa. — No me corresponde decidir qué se ve y qué no se ve en estos cuadros. Marta dejó esas telas. El otro Pedro las repintó. Tú las repintaste otra vez. Cada capa es de un

dueño que pintó. Yo soy la restauradora. No soy ni Marta, ni Pedro ni tú. Documento. No destapo. Eso es lo que cabe.

Mi padre asiente.

— Es la decisión más sensata, hija.

— Lo es.

Pausa.

— Papá.

— Sí.

— En el cuarto que era de mamá, en Cuenca, está el cuadro pequeño de Marta. ¿Lo tienes tú?

Mi padre asiente. Se levanta. Va al estudio. Vuelve con un cuadro pequeño envuelto en tela. Lo desenrolla. Es una acuarela pequeña, una marina, escuela de Pamplona, sin demasiado oficio, hecha con cariño. Firmada M. Q., en cursiva, abajo. La misma caligrafía que la nota de la caja. La misma de la firma que he visto en el ángulo opuesto del noveno cuadro.

Mi padre me lo da.

— Es tuyo, Lucía. Te lo llevas tú.

— Gracias, papá.

Lo guardo en una carpeta acolchada que he traído para esto.

A media tarde, vuelvo a Cuenca. Mi padre me acompaña al taxi. Me besa la frente. Me dice "hija, cuídate". Le digo "te cuides, papá". El taxi arranca. Mi padre se queda en la verja de

hierro de su casa, con las manos en los bolsillos. La verja se cierra en mi reflejo del cristal trasero.

En el AVE, mientras cruzo Castilla, abro la libreta. Anoto, en otra hoja, en limpio:

DECISIÓN. Los doce cuadros llevan tres capas. Una de Marta Quintanilla (1979 o anteriores, en acuarela u óleo, doce piezas no terminadas pintadas para sí). Una de Pedro Aizpún el pintor (1979-1980, doce retratos de Elena Quintanilla, pintados sobre las telas de Marta tras la muerte de Marta en 1982). Una de Pedro Aizpún Garmendia (1996-1999, doce retratos en pastiche XIX, pintados sobre los retratos del otro Pedro para esconder a Elena).

Lucía Aizpún Belmonte (2025-2026, restauradora) ha intervenido en la capa superior, limpiándola y documentando las dos capas anteriores con análisis infrarrojo y ultravioleta. NO ha retirado ninguna capa. Las tres capas se conservan en los doce cuadros.

Donación al departamento de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca. Catalogación como "Doce retratos en tres capas,

anónimos por decisión de la donante". Sala única. Sin atribuir.

Cierro la libreta.

Llego a Cuenca a las ocho.

A la mañana siguiente, Adrián me llama. Adrián ahora vive en su piso de la calle del Peso, lleva una semana. Me dice:

— Lucía. Café esta tarde.

— Vale.

— En el del ciento siete.

— Vale.

A las seis bajo. Adrián me espera en la mesa del fondo, junto a la ventana al patio interior. La misma mesa que la del primer almuerzo con Bruno hace seis meses. La vida tiene esos retornos. Pido un té. Adrián, un café cortado.

— Estás más delgada.

— Tú estás más despierto.

— Sí.

Sonrío.

Adrián me cuenta su piso. Sus compañeros del instituto. Los días que ha empezado a salir a correr por la hoz del Júcar por

las tardes. Le cuento del taller. De los cuadros. De Bruno. De mi padre. De Tomás.

A los cuarenta minutos, Adrián me pregunta:

— ¿Estás bien?

— Estoy bien.

— ¿De verdad?

— De verdad.

Nos despedimos en la puerta del restaurante. Le doy un beso en la mejilla. Le digo:

— Adrián.

— Sí.

— Vamos a tomar café cada mes, mientras la cosa no se cierre del todo legalmente. Y, después, una vez al año por mi cumpleaños o el tuyo.

— Vale, Lucía.

— Vale.

Adrián se va caminando hacia abajo, hacia la calle del Peso. Yo subo hacia arriba, hacia mi casa. Nos cruzamos sin volvernos. Eso es bonito y nos lo permitimos.

Por la noche, cuando bajo al taller, miro los doce cuadros. Los ocho restaurados, en la pared del norte. Los cuatro

pendientes, en estuches. Y los tres con las tres capas escaneadas: noveno, sexto y tercero.

Sé lo que tengo que hacer en los próximos veinte días. Sigo.

27

Cuenca. Taller. Sábado, 11:15. Primera semana de mayo.

Mi padre entró en la residencia el viernes pasado. Tomás le ayudó con las maletas. Yo subí el sábado a verle, ya instalado. Me recibió en su habitación, sentado en el sillón junto a la ventana del jardín. Llevaba una camisa de cuadros que no le conocía y, en el escritorio, una libreta nueva con un boli encima. Lo había hecho él. Le había dado un poco de vergüenza enseñármelo. Yo le besé la frente. Le dije "papá, qué bien".

Hoy estoy en el taller. Bruno viene por la tarde. Por la mañana sigo con el décimo cuadro. Llevo dos días con él. Mismo procedimiento. Mismo resultado. Tres capas, dos firmas, una historia.

Cuando termino el ángulo inferior izquierdo y compruebo la firma M. Q. en el décimo, ya estoy a media mañana. Las once y

cuarto. Subo a la cocina. Me hago un café. Bajo. Me siento en el taburete.

Llaman a la puerta del taller. No es la campanilla. Son tres golpes en la madera.

Voy a abrir. Es Encarna, la vecina del 14. Lleva un táper en la mano.

— Lucía, te traigo un poco de albóndigas. Que sé que no comes a las horas.

— Encarna, qué maja.

— Mete el táper al frigo. Si no te lo comes, le das a Adrián cuando lo veas.

— Adrián tiene su propia cocina ahora.

— Pues a Bruno.

— ¿A Bruno?

— A ese señor que viene del Madrid. Le he visto entrar tres veces en seis meses. Está demasiado serio, ese hombre. Necesita una albóndiga.

Sonrío. Encarna no sabe nada de la historia. Pero ha leído al

cliente bien.

— Encarna. Gracias.

— Lucía. — Encarna me mira. — ¿Tú estás bien?

— Estoy bien.

— Cuando quieras subir a casa, vienes.

— Te subo el lunes.

— Bueno.

Se va. Cierro la puerta. Subo el táper al frigorífico.

A las cuatro llama Bruno por el portero. Le abro. Sube. Entra. Le sirvo café. Nos sentamos.

— ¿Cómo va?

— Diez restaurados. Los dos últimos los acabo en quince días.

— ¿Cuándo me los entregas?

— A primeros de junio.

— Bien.

Bebe café. Mira los cuadros en la pared. Diez ahora, ya restaurados, colgados a una altura razonable, separados un

palmo entre sí. Bruno los mira de izquierda a derecha. Despacio. Cuando los ha visto, vuelve a mí.

— Lucía.

— Sí.

— Quiero contarte algo.

— Cuenta.

— Fui ayer a Madrid a ver a tu padre.

Levanto la vista. Bruno asiente.

— Tu padre me había mandado un mensaje el miércoles. Decía "Bruno, ven el viernes a las cinco a la residencia. Te recibo media hora". Fui.

— ¿Y?

— Tu padre estaba sentado en el sillón de su habitación. Me hizo pasar. Me dio la mano. Me dijo "Bruno, gracias por venir. Vamos a hacer la primera visita anual. Cuéntame algo de tu vida. No de la historia. De tu vida". Hablamos cuarenta minutos. Le conté del trabajo, de mi casa en Madrid, de la mujer con la que llevo ocho años saliendo. Tu padre me hizo preguntas. Buenas preguntas. Estaba interesado de verdad. — Bruno traga. — Cuando ya me iba, tu padre me dijo "Bruno, una cosa más. Quiero pedirte algo". Yo le dije "dígame". Tu padre me dijo "cuando muera Lucía, lo cual será mucho después que yo, espero, quiero que tú vayas a su entierro. Como hermano. Como medio hermano. Como lo que ella

decida que eres en ese momento. Pero ve. Esa es la única promesa que te pido". Yo se la di.

Bruno baja la mirada al café.

— Lucía.

— Sí.

— Tu padre es un hombre.

— Lo es.

Asentimos los dos. Pausa.

— Bruno.

— Sí.

— Hay una cosa que necesito decirte antes de la entrega.

— Dime.

— En los doce cuadros hay tres capas, no dos. La capa superior, los retratos en estilo XIX que ha pintado mi padre. La capa intermedia, los retratos de mi madre que pintó tu padre, el otro Pedro Aizpún, en 1979 y 1980. Y una tercera capa, más profunda, debajo de la pintura del otro Pedro. Una capa de Marta Quintanilla, una prima de mi madre y de tu madre, una pintora aficionada de Pamplona que murió en 1982. Esas telas pertenecían originalmente a Marta. El otro Pedro las repintó después de la muerte de ella, posiblemente con telas que mi madre le pasó. Yo, en restauración, no voy a

retirar la pintura del otro Pedro para sacar la de Marta. Pero la dejo documentada en el dossier de los cuadros.

Bruno me mira un rato largo. Asiente.

— Lo respeto.

— Bien.

— Gracias, Lucía.

Bruno se levanta. Se acerca al primer cuadro restaurado. Le mira la firma diminuta P. A. en el ángulo inferior derecho. Le mira el ángulo inferior izquierdo donde, ahora, asoma la M. Q. minúscula que he dejado limpia y visible.

— Lucía.

— Sí.

— Tres mujeres en cada cuadro.

— ¿Tres?

— La del retrato superior, en estilo XIX. La del retrato subyacente, mi madre joven. Y, si hubiera una pintura

figurativa de Marta debajo, otra mujer. Marta o cualquiera que Marta pintara.

— Sí. — Una pausa. — Tres capas, tres firmas, varias mujeres en cada cuadro.

Bruno asiente.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Crees que un día se podrá pensar en sacar la capa de Marta?

— Quizás dentro de cien años, Bruno. Cuando ninguno de nosotros esté para opinar. La decisión la dejaremos en el dossier de la universidad. Si ellos, dentro de un siglo, deciden que merece la pena ver la pintura de Marta, sacarán la capa del otro Pedro. Yo, no.

— Bien.

Pausa. Bruno se queda mirando los cuadros un rato más. Después dice:

— Lucía. Una cosa más.

— Dime.

— Te debo las gracias de la única manera que sé. — Saca de la cartera un papel. — Es una transferencia. He cobrado los cuatro cuadros que me corresponden. He pagado los ocho que se quedan contigo. He pagado los doce, en total, al precio de doce. Tú dijiste que cobrara solo cuatro. Pero los doce son trabajo, los doce son seis meses de tu vida, los doce son lo que

son. Si no aceptas el dinero por los ocho, lo dono a un comedor social de Cuenca en tu nombre.

— Bruno.

— Acéptalo, Lucía. Por una vez. Acéptalo.

Tarda. Yo tardo. Acepto.

— Gracias, Bruno.

— Gracias a ti.

Bruno se pone el abrigo. Lo acompaño a la puerta. En el umbral, se vuelve.

— Lucía.

— Sí.

— Te llamaré en el verano. Cuando entregue los cuatro a la sala que voy a habilitar en mi casa de Madrid. Te invito a venir a verla.

— Iré.

— Bien.

Bruno se va. Sube por la calle Alfonso VIII hacia la plaza Mayor. Esta vez, sí, se vuelve una vez. Levanta la mano. Le devuelvo el gesto. Sigue.

Cierro la puerta. Subo a la cocina. Me hago una infusión. Me

siento en la silla del limonero.

Llamo a mi padre a la residencia. Coge al cuarto tono.

— Lucía.

— Papá.

— ¿Qué tal?

— Bruno me ha contado lo de ayer.

— ¿Y?

— Bien hecho, papá. Bien hecho.

— Bueno, hija. Me lo debía a mí. No a Bruno. — Una pausa. — Por cierto. He empezado a escribir. La primera hoja la escribí ayer por la noche. Sobre la primera vez que vi a tu madre en el setenta y siete.

— Bien, papá.

— Cuando te traiga un dia llena la libreta, ya verás.

— Bien.

Cuelgo.

Cierro la cocina.

Bajo al taller. Sigo con el décimo.

A las once de la noche apago la luz.

28

Cuenca. Taller. Lunes, 8:30. Tercera semana de mayo.

Once cuadros restaurados. Solo me queda el duodécimo. Lo he dejado para el final, no por casualidad. Sé, sin haberlo confesado a nadie, que el último cuadro de una serie pesa más que los otros once. El último cuadro es donde, a veces, se queda lo que el pintor no se atrevió a poner en los anteriores. Por eso voy a abordarlo despacio. Por eso me he reservado dos semanas enteras para él.

He pasado el fin de semana ordenando el archivo del taller. He hecho copias de seguridad de todos los escaneos. He preparado el dossier para la donación a la Universidad de Cuenca, que he tenido reunida con la directora del departamento de Bellas Artes ayer mismo. La directora se llama Inmaculada Albizu, sesenta y dos años, conquense, simpática y formal. La conocía de hace años por las jornadas anuales del Patronato de la Catedral. Le he contado lo justo. Le he dicho "Inmaculada, voy a donar a tu departamento doce cuadros con tres capas, anónimos. No quiero atribuir. La condición es que se expongan los doce juntos, en una sala, con cartelas explicando que tienen tres capas y que están así por decisión de la donante". Inmaculada me ha dicho "Lucía, los aceptamos". Hemos firmado un preacuerdo. La donación efectiva la firmaremos cuando Bruno y yo firmemos a su vez

el acuerdo entre los dos sobre los cuatro suyos y los ocho míos para que vayan a la misma sala cuando los dos muramos.

A las nueve saco el duodécimo cuadro del estuche. Lo apoyo en el caballete grande. Le hago las pruebas de luz.

Ultravioleta. Fluorescencia uniforme. Bien. Infrarrojo. Pintura subyacente. Bien. Misma mujer joven debajo. Misma firma P. A. en el ángulo inferior derecho del retrato superior y en el del retrato subyacente, según protocolo. Misma traza pequeñísima en el ángulo opuesto. Voy a la cabina con la luz de mayor profundidad.

Esta vez, la tercera capa está distinta.

La capa de Marta Quintanilla en los otros once cuadros que he analizado parecía consistir en una pintura figurativa, una composición figurativa simple, casi un boceto avanzado. Frutas, paisajes, una marina, un pueblo de Pamplona, una vista del Iruña, una niña con un cesto, un paisaje rural. En el primer cuadro era un cesto de manzanas. En el quinto, un paisaje navarro. En el noveno, un pueblo blanco.

En el duodécimo, la tercera capa es distinta.

Es un retrato.

Un retrato de una mujer joven. Pero no es mi madre.

La mujer del tercer estrato del duodécimo cuadro tiene el pelo recogido en moño bajo, vestido oscuro, cuello blanco. Tiene una asimetría sutil en la boca. Pero su cara es distinta. La línea

de la mandíbula es más larga. Los ojos están más juntos. Las orejas son más pequeñas. Es una mujer diferente.

Veinte minutos delante del escáner ampliado y, al fin, llego a algo.

La mujer de la tercera capa se parece a Marta Quintanilla.

Lo sé porque tengo en la mano la acuarela pequeña que mi padre me devolvió hace tres semanas, firmada M. Q., con una pequeña fotografía que mi padre me trajo también, sin enmarcar, donde aparecía Marta en una calle de Pamplona en 1975. Marta tenía cuarenta y muchos. Cara de mujer aún

joven. Mismas orejas pequeñas. Misma mandíbula larga. Misma asimetría en la boca.

Marta Quintanilla pintó un autorretrato.

Y lo dejó debajo del cuadro que después el otro Pedro Aizpún usó para pintar un retrato de mi madre, Elena.

Mi padre, treinta años después, pintó encima un retrato en estilo XIX.

Tres mujeres. Tres pintores. Una sola tela. Una sola historia.

Pero un detalle me clava. La firma de la tercera capa, en el duodécimo cuadro, no es M. Q.

Es otra.

Voy con la lupa al ángulo inferior izquierdo del cuadro, donde he visto la traza pequeñísima. Aplico el infrarrojo profundo. Aplico la luz oblicua. Aumento la magnificación al máximo.

La firma no es M. Q.

Es V. R.

V mayúscula y R mayúscula. Pegadas, como en las otras firmas. Misma pluma de pelo de pincel. Misma técnica.

V. R.

¿Quién es V. R.?

Levanto las manos del teclado del portátil. Las apoyo en las rodillas. Cierro los ojos.

V. R. no me dice nada. Ni en la familia paterna ni en la familia

materna. No me dice nada en mi memoria de la genealogía. Tampoco en el círculo de pintores de Cuenca que conozco. Tampoco en lo que sé de los círculos de Pamplona.

V. R. es una firma que no he visto nunca.

Si el duodécimo cuadro lleva una firma V. R. en lugar de M. Q., entonces el duodécimo cuadro NO fue pintado en origen por Marta Quintanilla.

Si el duodécimo cuadro no fue pintado por Marta, entonces la tela no formaba parte del baúl que mi madre le pasó al otro Pedro Aizpún en 1982 con las telas de Marta.

Si la tela no formaba parte de ese baúl, vino de otro sitio.

¿De quién?

Le doy vueltas durante una hora.

Las hipótesis posibles:

Una. La tela es de otro pintor desconocido de la familia, llamémosle V. R. El otro Pedro Aizpún tuvo acceso a esa tela por algún motivo no documentado. La reutilizó como hizo con las once de Marta.

Dos. La tela es de un pintor anterior al otro Pedro Aizpún, sin parentesco con mi familia. El otro Pedro Aizpún la compró en

algún mercadillo de Madrid o en alguna almoneda. La reutilizó.

Tres. La tela es de la madre del otro Pedro Aizpún, o de algún otro pariente cercano del otro Pedro Aizpún. Y "V. R." son las iniciales de esa persona.

Si fuera tres, los doce cuadros llevarían dos historias familiares enterradas. La de mi madre, por la línea Quintanilla. La del otro Pedro Aizpún, por la línea Aizpún.

Eso lo voy a tener que investigar. Eso lo voy a tener que sacar.

Cierro el portátil.

Pero, antes, una cosa.

Hago el escaneo de mayor profundidad de los doce cuadros, uno a uno. Necesito saber cuántos tienen la firma M. Q. y cuántos tienen otra firma. Si solo es el duodécimo, es una anécdota. Si son varios, es otra historia.

Tardo cuatro días en hacer todos los escaneos.

El resultado:

Once cuadros con firma M. Q. en la tercera capa.

Un cuadro, el duodécimo, con firma V. R. en la tercera capa.

Solo el duodécimo es distinto.

Solo el duodécimo lleva, en lugar de un cesto, un paisaje o una marina, un retrato de mujer joven en su tercera capa.

Solo el duodécimo guarda, debajo de las dos pinturas superiores, una mujer cuya cara no es mi madre ni Marta

Quintanilla.

Eso es información.

A la mañana siguiente, sábado, llamo a Bruno. Le digo:

— Bruno.

— Lucía.

— El duodécimo cuadro no es como los otros once. Lleva una tercera capa con un retrato de mujer joven, no un bodegón. Y la firma de la tercera capa es V. R., no M. Q.

Bruno tarda.

— ¿V. R.?

— Sí.

— No me suena.

— Tampoco a mí.

— ¿Quieres que indague yo en el archivo de mi madre Sara?

— Si puedes.

— Esta semana lo hago. Te llamo el lunes.

— Vale.

Cuelgo.

Le mando un wasap a mi padre, a la residencia. "Papá, ¿el otro Pedro Aizpún tenía pinturas familiares de pintores anteriores? Por ejemplo, una madre o una abuela que pintaran. Iniciales V. R.". Mi padre me contesta diez minutos

más tarde. "No te puedo decir. Mi tío Casimiro Aizpún, padre del otro Pedro, era ingeniero. Mi tía Visitación Aizpún de Cifuentes, esposa del tío Casimiro y madre del otro Pedro, no pintaba que yo sepa. Apellido de soltera, creo, Reverter. V. R., podría ser ella. Pero no me consta. Pregunta a Pilar la abuela, ella se acordará mejor".

Llamo a la abuela Pilar. Tres tonos. Coge.

— Lucía, niña.

— Abuela. Una pregunta.

— Dime.

— ¿La madre del otro Pedro Aizpún, tu cuñada, se llamaba Visitación Reverter?

— Visi Reverter, sí. — La abuela ríe. — Mira tú la memoria que tengo. Sí, Visi Reverter, valenciana, una mujer muy alta. Murió en el setenta y cinco.

— ¿Pintaba?

— Pintaba, niña. Pintaba retratos. Daba clases en una academia de Madrid. Era bastante buena. Sí. Lo que pasa es

que murió joven, cincuenta y nueve años, un cáncer. Y sus cuadros los heredó su hijo.

— ¿Su hijo el pintor?

— Su hijo el otro Pedro Aizpún, sí.

— Y, abuela.

— Sí.

— El otro Pedro Aizpún, ¿reutilizaba telas de su madre?

La abuela tarda.

— Lucía. Niña. No te puedo decir. Solo te puedo decir que su casa estaba llena de telas de su madre cuando él murió. Y que esas telas, junto con las suyas, se vendieron baratas en los noventa.

— Abuela.

— Sí.

— Una cosa más. ¿La madre del otro Pedro, Visi Reverter, llegó a pintar a alguna mujer joven de la familia, hacia 1974 o 1975?

La abuela se queda en silencio.

— Lucía. — Una pausa. — Sí. Visi pintó a una nieta suya. La hija de la única hermana del otro Pedro Aizpún. Una niña de quince años entonces. Murió en un accidente de tren cuando tenía dieciséis. Su madre, la hermana del otro Pedro, no superó nunca la muerte de la niña. Murió poco después. — Una pausa. — La niña se llamaba Carmen. Carmen Aizpún. Tu

primo segundo no tenía hijos, pero sí tuvo una sobrina querida que murió joven.

— Abuela.

— Sí.

— Gracias.

Cuelgo.

Bajo al taller. Me siento frente al duodécimo cuadro. La mujer del retrato superior es mi madre joven, pintada por mi padre en pastiche XIX. La mujer del retrato subyacente, también mi madre joven, pintada por el otro Pedro Aizpún en 1980. La mujer de la tercera capa, una sobrina de mi familia política lejana, pintada por su abuela en 1974 o 1975, una niña que murió en un accidente de tren con dieciséis años.

Cuatro mujeres. Cuatro historias. Una sola tela.

Cierro los ojos.

Eso es lo que voy a anotar en el dossier.

Cuatro mujeres en una sola tela. Como les pasa a las telas. Como les pasa, sin saber, a las familias.

29

Pozuelo de Alarcón. Residencia. Lunes, 11:30. Primera semana de junio.

Le he subido los cuatro cuadros restaurados a Bruno el sábado a Madrid. Los entregué en su casa a primera hora. Una casa de la calle Almagro, tercero. Una vivienda pequeña, ordenada, sin demasiado mobiliario. Tiene un pasillo largo con una pared que ya estaba preparada para los cuatro cuadros. Los colgó él mismo, con un nivel y un martillo, mientras yo le ayudaba a sujetar. Cuando los cuatro estuvieron colocados, retrocedió tres pasos. Los miró.

— Cuatro.

— Cuatro.

— ¿Vamos a comer?

— Vamos.

Comimos cerca, en un sitio sencillo. Hablamos de mi padre. De la mujer con la que él lleva ocho años, que se llama Helena con hache, periodista cultural, treinta y nueve años. Bruno me contó que en otoño se irá a vivir con ella. Le dije "felicidades, Bruno". Bruno asintió. Me preguntó por Adrián. Le dije que Adrián está bien, que el divorcio lo estamos llevando despacio

y por las buenas. Me preguntó por Tomás. Le dije que Tomás llama cada semana ahora.

Volví a Cuenca el domingo. Hoy es lunes y vengo a Pozuelo, a la residencia, a ver a mi padre.

Cojo el AVE de las nueve. Llego a la estación de Atocha. Cojo el Cercanías. Llego a la residencia a las once y media. La recepcionista, una mujer de mi edad, ya me conoce, me sonríe.

— Lucía.

— Buenos días, Marina.

— Tu padre está bien hoy. Estaba escribiendo.

— Bien.

Subo. Cuarto piso. Habitación catorce. Llamo.

— Pasa.

Entro. Mi padre está en el sillón junto a la ventana, con la libreta en el regazo y la pluma en la mano. Tiene gafas nuevas.

La asistenta de la residencia le ha cortado el pelo la semana pasada. Está más arreglado que la última vez que lo vi.

— Papá.

— Hija.

Le beso. Me siento en el sillón de enfrente. Mi padre cierra la libreta. Deja la pluma.

— ¿Cómo está la libreta?

— Cuarenta y siete páginas.

— Has escrito mucho en seis semanas.

— Tengo tiempo, Lucía.

Sonrío.

Le cuento de Bruno. De los cuatro cuadros entregados en Madrid. De la sala que ha preparado en su casa de Almagro. Mi padre escucha. Asiente. No interrumpe.

— Y, papá. Una cosa más.

— Dime.

— He hablado con la directora de Bellas Artes de Cuenca. Inmaculada Albizu. Va a aceptar los ocho cuadros como donación. Y los cuatro de Bruno, cuando él decida. La donación queda firmada esta semana. Los cuadros se exponen

en septiembre. Sala única. Sin atribuir. Doce cuadros, tres capas, cuatro mujeres.

— ¿Cuatro?

— En el duodécimo cuadro, la tercera capa es un retrato de otra mujer. Una sobrina de tu primo segundo. La hija de la hermana del otro Pedro Aizpún. Una niña que murió en un accidente de tren con dieciséis años. La abuela le pintó el retrato. Visitación Reverter.

Mi padre se queda mirando la pared.

— Visi.

— Sí.

— La conocí dos veces. Era una mujer alta. Hablaba con voz dura.

— Sí.

— Y, ¿la niña?

— La niña se llamaba Carmen Aizpún.

Mi padre cierra los ojos. Pausa.

— Yo a esa niña no la llegué a conocer. Murió en el setenta y cinco o setenta y seis. Yo estaba en Barcelona haciendo prácticas de ingeniería. La hermana del otro Pedro Aizpún, Beatriz Aizpún, era una mujer muy reservada. Visi pintó a su

nieta. Y luego, en algún momento, esa tela quedó en el cuarto del otro Pedro. Eso fue lo que pasó.

Mi padre se quita las gafas. Las limpia.

— Lucía.

— Sí.

— Quiero pedirte algo.

— Dime.

— Cuando expongan los cuadros, no quiero ir. No me siento bien para eso. Pero hazme una foto de la sala. Y mándamela. Quiero verla aquí, en la habitación, antes de morirme.

— Te la mando, papá.

— Bien.

Pausa. Mi padre coge la libreta.

— Lucía.

— Sí.

— ¿Te leo una página?

— Léeme.

Mi padre abre la libreta. Pasa hojas. Se detiene.

— Esta la escribí ayer.

Pone las gafas.

— "Tu madre, en agosto del noventa y siete, me dijo una

tarde en la cocina de Cuenca: 'Pedro, si yo me muriera mañana, ¿tú le contarías a la niña lo de Bruno?'. Yo le dije: 'No te vas a morir mañana, Elena'. Tu madre se rió: 'Lo sé, Pedro. Te pregunto'. Yo dije: 'No, si tú no quieres, no'. Tu madre se quedó pensando. Después me dijo: 'Pedro, no estoy segura de querer. Pero tampoco estoy segura de no querer. Cuando yo muera, tú decidirás. Te dejo esa decisión. ¿Vale?'. Yo le dije que vale. Llevo veintinueve años con esa promesa".

Cierra la libreta. Me mira por encima de las gafas.

— Lucía. Decidí callar. Me equivoqué.

— Papá.

— Sí.

— Te perdono. — Una pausa. — Y, papá, sigue escribiendo. Estas páginas son lo más bonito que vas a dejarme.

Mi padre asiente. Las dos manos se le quedan apoyadas en la libreta.

Comemos en el comedor de la residencia. Sopa y pescado. Mi padre come bien. Le bajan el postre, una mousse de fresa, que él rechaza. Pide café. Le dejan. Lo tomamos los dos.

A las tres y media, se va a su siesta. Yo bajo a la sala común a esperar el AVE de las siete. Hay otras mujeres de mi edad esperando a sus padres, sus madres, sus suegros. Una me dice "qué bonito hacéis los hijos esto". Yo le sonrío. No le digo que llevo seis meses descubriendo cosas de mi padre que no sabía.

Tampoco le digo que solo ahora, con mi padre dentro de la residencia, yo y mi padre nos hablamos bien.

A las cinco subo otra vez a la habitación. Mi padre ya está despierto. Está sentado en el sillón. Tiene una bandeja con merienda al lado.

— Lucía.

— Papá.

— Tomás viene mañana.

— Lo sé.

— ¿Vendréis los dos un día juntos?

— Vendremos juntos en julio. Tomás se viene una semana entera y nosotros nos turnamos.

— Bien.

Pausa.

— Papá.

— Sí.

— Te quiero.

— Yo a ti.

Me voy a las cinco y media. Le beso. Me besa. Bajo. La recepcionista, Marina, me dice "tu padre está mucho mejor que cuando entró". Le digo "lo sé". Se lo agradezco. Salgo.

En el AVE de las siete, mirando por la ventana cómo cae la luz sobre Castilla, abro el portátil. Empiezo a redactar el texto de

la cartela que acompañará la donación.

"Doce retratos en tres capas. Donación anónima. Cuenca, junio de 2026.

Cada uno de estos doce cuadros contiene tres capas de pintura, hechas en momentos distintos por tres manos distintas. La capa superior, retrato en estilo XIX. La capa intermedia, retrato de mujer joven. La capa profunda, composición figurativa. Las tres capas conviven en la misma tela, sin solaparse del todo. La capa superior conserva la pintura de las dos capas anteriores debajo.

La donante ha decidido no retirar las capas inferiores. La donante ha decidido no atribuir las firmas. La donante ha decidido, también, que los doce cuadros se expongan juntos en una sala única, sin más explicación que esta cartela.

Estos cuadros llegaron a la donante a través de una historia familiar que la donante no contará. Lo que importa de estas pinturas es lo que se ve, y, sobre todo, lo que no se ve. Cada tela ha sido pintada tres veces, y cada vez una mujer joven ha sido cubierta por otra mujer joven, y otra por otra. Esa estratificación es la pieza. No la pintura superior. No la pintura intermedia. No la pintura profunda. La estratificación.

Quien venga a esta sala que se quede el rato que necesite. Mire las pinceladas que se ven. Imagine las que están debajo. Piense en las cuatro mujeres que cabían en una sola tela. Piense en las pintoras y los pintores que las quisieron lo

bastante como para no destruirlas y, al mismo tiempo, no atreverse a dejarlas a la vista."

Cierro el portátil. Lo guardo en la mochila.

Cuando llego a Cuenca, son las once y media de la noche.

Abro la puerta del taller. Enciendo la luz suave. Los doce cuadros, ya restaurados los doce, ocupan la pared del norte. Los doce me miran. Yo los miro. Me siento en el taburete.

Mañana empiezo el embalaje para llevarlos a la universidad.

30

Cuenca. Casa-taller. Septiembre.

La inauguración fue ayer por la tarde. Inmaculada Albizu colgó los doce cuadros en la sala. Yo estuve presente, pero anónima, mezclada con el público, con un vestido azul oscuro que casi no me ponía nunca. Bruno vino desde Madrid. Estuvimos los dos sin hablar, en lados opuestos de la sala, mirando juntos en silencio. La gente leyó la cartela. Algunos volvieron a leerla. Algunos se quedaron mucho rato delante de los cuadros, mirando capas que no podían ver. Otros pasaron deprisa. Esa diferencia es la que separa al espectador del lector. Lo aprendí ayer.

Mi padre vio la sala dos días antes, cuando Inmaculada me dejó subirlo a la universidad en silla de ruedas, antes de que hubiera nadie. Mi padre miró los doce cuadros sin hablar. Cuando salimos, en el ascensor, me dijo "Lucía". Le dije "papá". Mi padre dijo "está bien".

Tomás vino a la inauguración con su mujer y sus dos niños. Trajo flores a Inmaculada. Trajo un abrazo a mí. Saludó a Bruno por primera vez. Bruno le dio la mano. Tomás le dio la mano. No se dijeron casi nada. Pero, antes de que Bruno volviera a Madrid, se cruzaron en la calle y se cruzaron unas

frases. Después de las flores. Después de la cartela. Lo vi de lejos. No quise oír.

Adrián vino. Estuvo media hora. Se acercó a mí, me besó la sien, me dijo "Lucía, qué bonito". Le dije "gracias, Adrián". Adrián miró los cuadros. Se quedó delante del segundo y del séptimo. Me dijo "el séptimo es el más hermoso". Le dije "te creo". Salió.

Adela vino. Lloró mientras leía la cartela. Adela llora poco. Ya lo he dicho. Cuando llora, es de verdad.

Carmela Ruiz no vino. Se lo dije, la invité. Me dijo "niña, ya soy mayor. Y, además, lo mío con esa sala es asunto mío. Iré sola un día de la semana, sin nadie". La esperaré.

Don Federico Olalla vino. Se quedó dos horas en la sala. Cuando salió, me dio la mano. Me dijo "niña, has hecho lo que tu madre habría hecho". Yo le dije "no sé qué habría hecho mi madre, don Federico". Don Federico sonrió. "Por eso lo digo, Lucía. Lo difícil es no saberlo y, aun así, hacerlo".

Hoy, día siguiente a la inauguración, me he despertado en mi casa-taller a las siete. He bajado. He hecho café. He subido al cuarto de mi madre. He cogido la fotografía sepia de Elena en el Retiro, mayo 1981. La he bajado al salón. La he colocado en la pared, encima de la chimenea. Detrás del lugar donde, dentro de unas semanas, voy a colgar el primer cuadro restaurado de los doce. Solo uno. Uno solo. El primer cuadro. El cuadro de mi madre joven con vestido azul. El cuadro debajo del cual está la mujer del retrato del otro Pedro Aizpún, y, debajo de esa, un cesto de manzanas de Marta Quintanilla,

prima querida de Elena, pintora aficionada de Pamplona, muerta en 1982.

Solo uno. Los otros once están en la universidad. Cuatro de Bruno están en Madrid. Pero uno se queda conmigo.

Inmaculada me dejó quedarme con uno. Le dije a Bruno que el primero era el que yo quería conservar. Bruno me dijo "es el

justo. Tu primer cuadro de la serie. Tu primer cuadro de tu madre". Lo firmamos.

Esa noche llamo a mi padre.

— Papá.

— Hija. ¿Cómo ha ido?

— Ha ido bien. Hubo gente. Hubo silencio. Hubo lectura. La

cartela funciona.

— Bien.

— Papá. Una cosa.

— Dime.

— ¿La libreta cómo va?

— Por la página ochenta y dos.

— ¿Quieres que te lleve la cuarta libreta el martes?

— Tráemela.

— Bien.

— Lucía.

— Sí.

— Lo que estás haciendo está bien.

— Lo sé, papá.

Cuelgo.

Es de noche. Bajo al taller. Está casi vacío. Solo queda el caballete grande, los hisopos, los frascos de disolventes, la cabina de luz, el portátil, la libreta de oficio. He cerrado los estuches. He guardado las herramientas. He limpiado la mesa.

Saco el primer cuadro de su estuche. Lo apoyo en el caballete. Le miro. La mujer joven con vestido azul. La perla pequeña en la oreja. El moño bajo. La mirada hacia la izquierda. Mi madre,

a los veintipoco años, pintada por un hombre que la quiso con una mano que pintaba bien.

Cojo el cuadro. Subo al salón. Lo cuelgo encima de la chimenea, debajo de la fotografía sepia. La fotografía y el cuadro se miran. Mi madre se mira a sí misma. Una Elena Quintanilla del setenta y nueve, en óleo, y una Elena Belmonte del ochenta y uno, en sepia. La misma mujer en dos tiempos.

Me siento en el sofá.

Cojo aire.

Mañana llamo a Bruno y le digo que la sala está abierta. Mañana llamo a la abuela Pilar y le digo lo mismo. Mañana subo a Madrid a llevar la cuarta libreta a mi padre. Mañana Adrián vendrá a tomar café conmigo y a entregar los últimos papeles de la separación legal.

Esta noche, no.

Esta noche miro la pared del salón.

Esta noche escribo, en la última hoja de la libreta de oficio, lo que llevo seis meses queriendo cerrar:

He limpiado cuarenta y seis cuadros en mi taller. Quince están en colecciones. Treinta y uno están en museos. Solo uno me devolvió a una mujer que había perdido a los dieciocho años. Ahora ese cuadro está en la pared de mi salón, y mi padre nunca volverá a comer en esta casa. Lo que yo no sabía de mi madre cabía debajo de una capa de barniz. Lo que mi padre escondió cabe debajo de él. La firma que apareció en el último retrato no es la suya. Eso lo descubriré otro otoño.