

Revista de
FOLKLOR

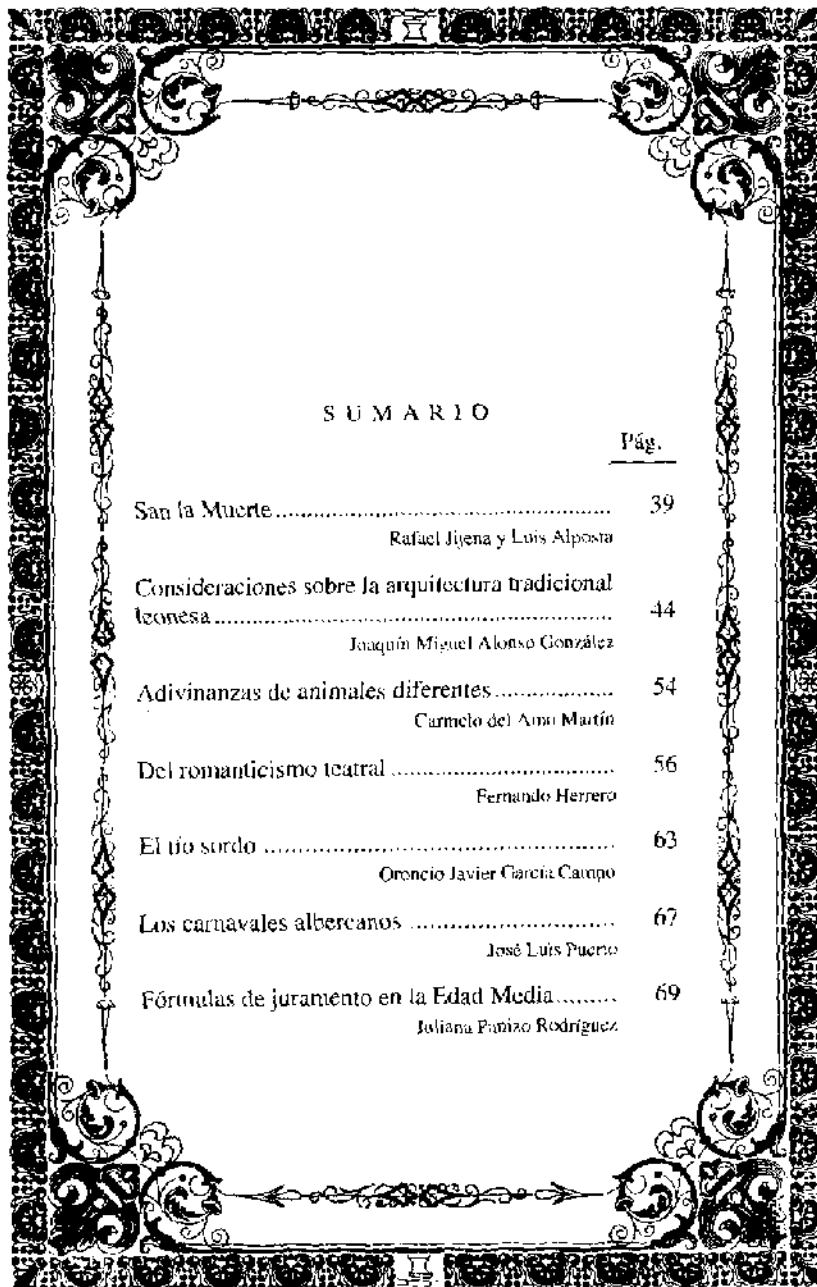
N.º 140



Editorial

La costumbre antigua, y muy extendida en diferentes civilizaciones, de colgar al cuello de los niños pequeños algún amuleto que les protegiera contra cualquier posible mal, se plasmó desde los primeros siglos de nuestra era y entre los cristianos, en un ejemplo que ha durado hasta nuestros días. Los llamados "Santos evangelios", o simplemente "evangelios" (junto a la "regla de San Benito" y alguna otra muestra que se usa del mismo modo), consisten en un pequeño escapulario cerrado conteniendo una hojita, doblada en varios pliegues, sobre cuya superficie se escriben con minúscula letra fragmentos de cada uno de los cuatro evangelios canónicos; aunque no siempre coinciden los textos, muy frecuentemente aparece el capítulo primero del libro de San Juan, "en el principio era el Verbo", seguido de otros, entre los que se cuentan las tentaciones de Jesús en el desierto y el encargo hecho a los apóstoles para predicar a todas las criaturas el evangelio. Abí parece estar la clave del amplio uso y difusión de estas medallas: en la Palabra; la palabra como poder contra el mal, contra el demonio. Hechicerías, nubes amenazantes, brujas, terremotos, rayos y huracanes pueden perder su poder ante el pequeño talismán. El Cristianismo no se origina en un libro concreto sino en el mensaje oral, y esa forma de transmisión de la vida y el misterio se fijan por escrito y se colocan al cuello para proteger a los más débiles del poder de la muerte. No resulta demasiado extraño comprobar que hoy en día continúa la tradición con la misma fuerza que tuvo en sus orígenes.





S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
San la Muerte	39
Rafael Iijena y Luis Alposta	
Consideraciones sobre la arquitectura tradicional leonesa	44
Joaquín Miguel Alonso González	
Adivinanzas de animales diferentes	54
Carmelo del Amo Martín	
Del romanticismo teatral	56
Fernando Herrero	
El tío sordo	63
Orencio Javier García Campo	
Los carnavales albercanos	67
José Luis Puerto	
Fórmulas de juramento en la Edad Media	69
Juliana Panizo Rodríguez	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
 Plaza España, 13, 1.º (Edificio "El Reloj") - Valladolid, 1992.
 DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
 DEPOSITO LEGAL VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
 IMPRIME: Cálidas Turquesas. - C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1992.

La Muerte, decimoctava hija del Erebo y la Noche, nieta del Caos y hermana del Sueño, está siempre al acecho en los días del hombre, a quien tarde o temprano hará cruzar el río del Olvido.

Así la concibieron los griegos, y la representaron como a una niña negra en brazos de la Noche. Acaso sea ésta su personificación más antigua. Posteriormente se la imaginó con figura y carácter de adolescente, y también como a una matrona cubierta con un manto negro.

Una vieja desdentada vemos en Atropos, la más cruel de las Parcas, cuyas tijeras inexorables la convirtieron en ministro del Destino.

Recién cuando el hombre comenzó a tener conciencia de su propia anatomía, aquella adoptó la imagen de esqueleto, al que tiempo después habría de agregársele el símbolo de la guadaña.

Vencida por Jesús, en el mundo de la mitología la muerte fue tan sólo burlada por Sísifo y encadenada por Hércules.

Reverenciada por los egipcios en el Libro de los Muertos, esta jinete del Apocalipsis tuvo en Roma sus adoratorios y altares; y dado que todo lo iguala y guarda, como se dijo, la misma cortesía por la tiara pontifical que el bonete colorado, Horacio, versificando el concepto dijo:

*La muerte con ples iguales
mide la casa pajiza
y los palacios reales.*

Así como en la Europa medieval existieron las Cortes de la Muerte, ya en México, antes de la Conquista, se adoraba a Miclantecuotli como al supremo juez del tribunal de los muertos.

Entre los pueblos de América, es sin duda el mejicano, el que posee el más rico repertorio sobre el folclore de la muerte. Los símbolos y emblemas de ésta, fueron representaciones frecuentes en sus códices, murales, tallas y cerámicas. Pero no habremos de de morarnos aquí, haciéndolo en cambio y en parte, en la tradición popular, a través de algunos de sus cantos y oraciones.

Debemos a don Ernesto Mejía Sánchez, la copia de las siguientes estrofas que entonan los Danzantes de la Muerte:

*Y ¡ay! que la Muerte llora,
porque ya se está muriendo
y necesita de sangre
para no estar padeciendo.*

.....

*La muerte en el cementerio
debe estar cortando flores,
mientras nosotros buscamos
la huella de los traidores.*

A lo que el Diablo responde, repitiendo tres veces el siguiente estribillo:

*Y no se descuiden,
queridos amigos
porque si ella viene
estamos perdidos.*

Familiarizado con el tema, el pueblo del país azteca parece haberle quitado lutoosidad a la muerte, como lo demuestran estas estrofas infantiles que se cantan en Jalisco:

*Estaba la Media Muerte
sentada en un tecomate,
diciéndole a los muchachos:
— ¡Vengan, beban chocolate!*

*Estaba la muerte un día
sentada en un taburete;
los muchachos de traviesos
le tumbaron el bonete.*

*Va te vide, calavera,
con un diente y una muela;
saliendo como una pulga
que tiene barriga llena.*

Es Armando Vivante, quien nos recuerda que en el mismo país, la muerte llega a hacerse "juguete y golosina". "Quién no tiene presentes las calaveras y 'muertitos' elaborados en azúcar y mazapán que se comen en el día de los difuntos".

La Pálida tampoco es aludida por los enamorados, como lo revela esta paradigmática copla de la lírica mejicana:

*Comadre, cuando me muera,
haga de mi harro un jarro.
Si tienen sed en él beba;
si a los labios se le pega,
son los besos de su charro.*

Con respecto a las oraciones, digamos ahora que la devoción popular también se ocupó de la muerte, según tuvimos oportunidad de comprobar en un impreso de cordel obtenido en Guanajuato, en 1950. De esa "Oración de la Santísima Muerte", y como simple muestra, transcribimos tan sólo su jaculatoria: "Muerte querida de mi corazón, no me desampares con tu protección y no dejes a fulano de tal un mo-

mento tranquilo, moléstalo a cada momento, mortificalo, inquiétalo para que siempre piense en mí". (Se rezan tres Padres Nuestros).

En nuestro país, en lo que hace a la muerte como tema de folklore, tenemos un singular personaje, que es precisamente el que nos llevó a concebir el presente capítulo. Nos estamos refiriendo al "payé" San La Muerte.

Abriendo ahora un paréntesis, hablaremos primero de la significación del "payé".

Es sabido que amuletos y talismanes de diversos tipos, han sido elementos primordiales dentro del instrumental mágico de todos los tiempos. Confundidos a menudo en sus valores, unos y otros se encuentran refundidos en la sugestión del "payé". Digamos de paso, que amuleto proviene del latín *amoliri* (alejar del mal), y que el término se aplica a los objetos con supuestas cualidades mágicas, que sirven para proteger a sus poseedores de las influencias malignas. Tendría entonces una acción pasiva.

En cambio, el talismán, cuyo significado etimológico nos acerca a la palabra árabe *tamina* (objeto mágico), ejerce una virtud activa, dado que proporciona el éxito a quien lo posee.

El "payé", por otra parte, es una voz presumiblemente de origen guaraní. Hay quienes, entrando en la leyenda, atribuyen el nombre al de un famoso e invulnerable cacique. Sin embargo, la opinión más generalizada es, que se debe a una derivación de *pai* (padre en guaraní), concepto éste, reforzado a posteriori por la influencia y el inmenso prestigio que tuvieron entre los aborígenes los padres jesuitas.

Es sabido que brujos, hechiceros, magos, augures, sortilegos, nigrománticos y médicos, mediante el auxilio de ciertos espíritus, fueron siempre considerados como poseedores de un poder superior al humano.

Para ciertas tribus indígenas de nuestro país, del Paraguay y aún del sur de Brasil, todos ellos fueron llamados "payé".

Ahora bien, según Paulo De Carvalho Neto, el "payé" posee una significación amplia, pues designa el acto, la persona y el objeto mágicos. Por ejemplo: "Para que su rival muera, la mujer debe escribir siete veces el nombre de la otra (rival) en un papel y enterrarlo en un cementerio". Bien, el acto de escribir y enterrar ese "payé" se dice "hacer payé" (está "haciendo payé"); el papel escrito es "payé" (se dice "esto es un payé") a la vez, quien lo recomienda o lo hace por profesión es "payé" (se dice: "él es un payé").

Nosotros, de acuerdo con nuestra experiencia, sabemos del "payé" como objeto, y hemos oído muchas veces que quien se dedica a su preparación, recibe el nombre de "payasero" o "payasera".

El Conde Stradelli, estudioso e investigador italiano, que visitara Brasil hacia fines del siglo pasado, recordando lo dicho por el viejo Teracuí, expresó que "paie não é qualquer... Hoje não há mais paie, somos todos curandeiros".

Retomando el tema de San La Muerte, digamos ahora que este "payé" es conocido en Corrientes, Misiones, Chaco, Formosa, Paraguay y sur del Brasil.

En cuanto a su forma, por lo general, se trata de la figura de un esqueleto de pié, con guadaña o sin ella, sentado, apoyando los codos en las rodillas y la cabeza en las manos. Esta última actitud, recuerda de algún modo la imagen del Señor de la Paciencia.

Conociendo también otras variantes, preferimos no mencionarlas para obviar detalles.

Su tamaño, ordinariamente oscila entre los dos y los diez centímetros. Por lo que hace al material empleado se utilizan diversos elementos, siendo los más comunes la madera (del quebracho a la ruda); el plomo (preferentemente de bala servida); el bronce (extraído de campana de Iglesia); hueso humano (falange de niño muerto después del bautismo); la arcilla, y muchos más.

Una singular característica mágica de este "payé", la constituye el hecho frecuente, de que su dueño lo lleva incrustado bajo la piel, mediante una pequeña intervención. En otros casos, los más, se lo porta colgado al cuello dentro de una bolsita o *guayaca* y a modo de escapulario.

Quien tiene un San La Muerte cree que no puede morir, y es Juan B. Ambrosetti quien lo registra como algo "excelente contra la bala y el cuchillo". Cuando falla, se debe a que se peleó por vicio, pues en caso de pelea justa el "payé" es infalible. Más de una vez escuchamos historias de pendencieros mal heridos, que entre sus estertores pedían desesperadamente les quitaran "el santo". Más de una vez también, oímos decir que al hacerlo, el desgraciado moría en el acto y en paz.

La tradición popular asimismo, le confiere poderes para recuperar objetos perdidos o robados. En estos casos, pendiente de un hilo retorcido, se lo cuelga cabeza abajo en la galería de casa y según la dirección en que el "santo" quede mirando, se ha de orientar la búsqueda.

Nuestro personaje tampoco es ajeno a los enamorados. Cuando se desea fervientemente obtener el amor de alguien, se coloca la "imagen" frente a una "cruz de camino", al caer la tarde de un día lunes. Después de prender una vela al revés, se le reza una oración. En este caso particular el San La Muerte preferido es el confeccionado con hueso.

Aquellos que orientan sus pasiones hacia el juego, también recurren a él con frecuencia. Así son mu-



chos los "protegidos" que suelen alternar la riña de gallos con el naípe. En el tomo II de las Secciones Folklóricas Códex, es Raúl O. Cerruti quien nos ilustra al respecto. En su trabajo nos dice que la creencia popular, aconseja entrar en un almacén un martes por la mañana y robar en el primer descuido, de un mazo de los usados para el truco, el as de espadas. Acto seguido, baraja y San La Muerte disimulados por una estampa, se harán bendecir por un sacerdote. Después, el sortilegio mostrará sus resultados.

Hemos tenido oportunidad de conocer numerosas oraciones dedicadas a San La Muerte, ofreciendo cada una de ellas las variantes que las distintas peticiones imponen. La que a continuación transcribimos es, a nuestro juicio, la que cubre el mayor número de imprecaciones. La tomamos del prolijo trabajo que sobre el tema escribiera don José Miranda en los Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y que dice:

"Al Señor de la Buena Muerte"

*San La Muerte, espíritu esquelético
Poderosísimo y fuerte por demás
Como de un Sansón es tu majestad
Indispensable en el momento de peligro
Yo te invoco seguro de tu bondad.*

*Para aquel que en el amor me engaña
Pido que le bagas volver a mí
Y si desoye tu orden extraña
Buen espíritu de la Buena Muerte
Hazle sentir el poder de tu guadaña.*

*En el juego y en los negocios desflándeme
Mi abogado te nombro como el mejor*

*Y a todo aquel que contra mí se viene
Por siempre jamás hazlo perdedor
Oh San La Muerte, mi ángel protector.*

AMEN.

Este singular "payé" conocido como San La Muerte, recibe también otros nombres, todos semejantes, como Señor La Muerte, Señor de la Buena Muerte o San Justo de la Buena Muerte. Hay quien dice que a este último, se lo distingue por estar de pie y con la guadaña. En fin, existen una serie de variantes, que muchas veces no sabemos hasta que punto responden a caprichos personales.

Por otra parte, leyendo a Schillot creemos encontrar un curioso y remoto antecedente de esta devoción en Francia. En las antiguas iglesias de Epinal y Remiremont existían tres estatuillas de madera a las que el pueblo bautizó como San Consumido, San Viviré y San Muerto. Siempre que habían un enfermo grave, la fe popular hacía que se le encendiera una vela a cada una de estas imágenes, y el augurio se daba en la que se apagaba primero.

Ya que hablamos de velas y muertos, viene al caso la conocida historia del curandero que burló a la muerte.

Se cuenta de un curandero con numerosa clientela, que en una de sus visitas se topó con la Muerte en el camino. Esta, que también iba a la misma casa entró en conversación con el criollo. Así fue como al poco andar, resolvieron en un pacto jugar a la taba la suerte de los enfermos.

Ganó el curandero. El acuerdo establecía que él había de sanar a todos, siempre y cuando aquella no dispusiera presentarse en la cabecera de los enfermos.

El hombre acrecentó su clientela rápidamente y sus curaciones cobraron fama.

Aconsejaba a sus pacientes invertir la posición en la cama, de tal forma que a la cabecera de la misma quedaban siempre los pies. De esta manera, toda vez que la Muerte aparecía terminaba invariablemente desorientada.

Cansada al fin de ser burlada, invitó un día a su astuto y ladino rival a conocer la Cueva de la Vida. Una vez en el lugar, puso ante sus ojos dos velas, una grande y otra pequeña. Puesto a elegir, el vicjo se orientó hacia la primera. Fue entonces cuando la Muerte comenzó a rebanar la candela, tantas veces como tantas otras fuera engañada. Con una macabra carcajada se despidió luego del curandero, recordándole antes que al consumirse aquel puchito de vela se apagaría su vida.

Al día siguiente, fueron muchos en el pueblo los que lloraron al curandero.

Volviendo al tema, recordemos una vez más que los San La Muerte, son hechos por "payaseros" o "payaseras". Estos, suelen confeccionarlos durante la noche del Viernes Santo, aconsejando a los clientes que, para completar el "payé", deberán luego mediante una artimaña, hacerlos bendecir por un sacerdote.

Recurrimos otra vez a José Miranda, quien nos facilitara una importante información sobre diversos aspectos del culto que recibe este "santo".

"La forma privada del culto a San La Muerte, se caracteriza por estar rodeada de misterio, y muy pocos son los que dicen quién tiene imágenes del mismo. Los que las poseen en sus casas, las tienen comúnmente con paños negros, separadas de las de otros santos, ubicados aparte en altares especiales y les prenden velas rojas, en candeleros puestos al revés."

"En cuanto a la forma pública se refiere, tuve conocimiento de que en un paraje denominado "El Aguará", al sur del pueblo de Machagaité, existe una "capilla" cuyo dueño era (hoy fallecido) de nacionalidad paraguaya. Allí van los "devotos", desde zonas distantes, a rendirle culto el 15 de agosto (Cerrutti da el 20) día asignado para tal fin. Entre las celebraciones, se encuentra el baile dedicado al mismo".

El mismo autor nos dice luego, de una "capilla" que existe en la ciudad de Corrientes, al lado del Hospital Vidal, y de otra ubicada en Resistencia, en los alrededores del cementerio.

Así las cosas, el cono de la superstición echa también sus sombras donde y cuando menos se piensa. Hace ya algunos años, uno de nosotros conversaba sobre el tema con don Ernesto Ezquer Zelaya, el autor de "Poncho celeste, vincha punzó". Ni bien se nombró al "payé" que ahora nos ocupa, el amigo echó mano a uno de sus bolsillos y extrajo con toda naturalidad un San La Muerte.

Ezquer Zelaya usaba permanentemente tirador con revólver y su fama de hombre guapo fue proverbial en Corrientes.

Esto y sus abundantes letras, no le impedían que "cargara payé", como podrían hacerlo sus peones de chirá y melena.

Vinculado al tema, comentamos ahora un curioso hecho que ocurriera en oportunidad de celebrarse una exposición de artesanía popular. Fue en 1960, durante los festejos del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. En una pequeña caja, en la que se guardaban celosamente cuatro figuras de San La Muerte, una de ellas, la más pequeña, trabajada minuciosamente en plomo de bala, había desaparecido.

La sorpresa fue doble cuando, al día siguiente, al buscar las figuras para exponerla en vitrina, nos en-

contramos con que de nuevo estaban las cuatro.

De más está decir, que descartando toda ingerencia de terceros, nuestra búsqueda había sido exhaustiva. Preferimos entonces no decir nada y pensar tan sólo que estábamos en los umbrales de la parapsicología. Quizá el carácter del objeto perdido fue lo que nos indujo a pensar así.

Aquí terminamos con este personaje, símbolo de la muerte esqueñecida por la superstición, tan opuesto al de la muerte corporal —Nuestra Hermana— a la que cantara San Francisco de Asís.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSETTI, JUAN B.: "Supersticiones y Leyendas", Buenos Aires, 1917.
- AYALA GAUNA, B. VEIMIRO: "Litoral", Santa Fe, 1950.
- BAROJA, CARMEN: "Amuletos naturales", diario "La Nación", Buenos Aires, 13-4-1941.
- GASTIGLIONI, ARTURO: "Encantamiento y Magia", México, 1947.
- CERRUTTI, RAUL OSCAR: "Selecciones folklóricas Códex", Año I, N.º 5, Buenos Aires, 1965.
- DA CAMARA, CASCUDO, LUIS: "Geografía dos Mitos Brasileiros", Sao Paulo, 1947.
- DA CAMARA, CASCUDO, LUIS: "Aetologia do Folklore Brasileiro", Sao Paulo, 1943.
- DE CARVALHO NETO, PAULO: "Folklore del Paraguay", Quito, 1961.
- DE LA ESCOSURA, F. P.: "Mitología", París, 1842.
- ENCISO, JORGE: "El signo Muerte en los sellos o pintaderas del México Antiguo", México en la Cultura, Revista N.º 39, Buenos Aires, 1954.
- FAGET, EDUARDO: "Folklore Mágico de Uruguay", Montevideo, 1969.
- GONZALEZ, MIGUEL H.: "Selecciones folklóricas Códex", Año I, n.º 11, 1965.
- GONZALEZ RUIZ, SERGIO: "Veintiseis leyendas panameñas", Panamá, 1953.
- GRANADA, DANIEL: "Supersticiones del Río de la Plata", Montevideo, 1896.
- GUTIERREZ ESQUILDSEN, MARTA ROSARIO: "Ritos y Ceremonias del Día de los Muertos en Tabasco", Anuario de la Sociedad Folklórica de México. Vol. IV, México, 1943-44.
- HUGHES, PENNETHORNE: "La Brujería", Barcelona, 1974.
- JIJENA SANCHEZ, RAFAEL: "El curandero y la muerte", "Cuentos de Camino", Buenos Aires, inédito.
- JIJENA SANCHEZ, RAFAEL: "Ezquer Zelaya y el "Payé" San La Muerte", Selecciones Folklóricas Códex, Año I, N.º 5, Buenos Aires, 1965.

- KARTUN, MAURICIO O.: "San La Muerte y San San", "Crisis" N.º 32, buenos Aires, Diciembre 1975.
- MEJIA SANCHEZ, ERNESTO: "El folklore de la Muerte", Repertorio americano Revista, San José de Costa Rica, 1949.
- MIRANDA, JOSE: "San La Muerte". Cuaderno del Instituto Nacional de Antropología, N.º 4, buenos Aires, 1963.
- MORALES, ERNESTO: "Leyendas guaraníes", Buenos Aires, 1960.
- NOYA, EMILIO: "Clarín", buenos Aires, 29-8-1974.
- PERKINS HIDALGO, GUILLERMO: "Creencias y Supersticiones recogidas en la Provincia de Corrientes", Revista del Instituto Nacional de la Tradición, buenos Aires. 1.º semestre de 1948.
- PEREDA VALDEZ, ILDEFONSO: "Magos y Curanderos". Montevideo, 1968.
- RAMORINO, FELICE: "Mitología Clásica", Milano, 1921.
- SEBILLOT, PABLO: "El paganismo Contemporáneo en los pueblos celta-latinos". Madrid, 1914.
- SWARTHY, S.: "Tratado de Mitología", buenos aires, 1939.
- VITORIA, FRAY BALTASAR DE: "Teatro de los Dioses de la Gentilidad", Segunda parte, Madrid, 1657.
- VIVANTE, ARMANDO: "Los juegos y la Muerte", Selecciones Folklóricas Códex, n.º 6, Buenos Aires, 1965.



Consideraciones y referencias sobre la arquitectura tradicional leonesa en el contexto general del siglo XX

Joaquín Miguel Alonso González

REFERENCIAS Y ASPECTOS TEORICOS SOBRE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL LEONESA EN EL CONTEXTO GENERAL DEL SIGLO XX.

La arquitectura popular leonesa no se substraer al parejo estatismo y lento devenir de la tradición, siendo partícipe de lo que a lo largo del siglo se ha escrito sobre arquitectura vernácula y sobre la inextinguible y tangible verdad de su destino.

Independientemente de cuál ha de ser el término o los términos más apropiados para definir esta peculiar "arquitectura de lo obvio" como así la quiso denominar Giorgio Grassi (1), sus características serán las que determinen una aproximación al verdadero concepto de casa tradicional.

Los geógrafos han formado parte del grupo de los primeros observadores del fenómeno arquitectónico en el medio rural, de los cuales hay que citar especialmente a Levasseur (1880) y Brunhes (1909) como iniciadores. Pero su análisis se ciñe a los términos que vinculan la casa al medio físico, esto es, a su intersección y acción sobre el entorno y a su utilidad.

En esta misma línea pero más flexible en los enunciados, Demangeon publica en 1920 un fundamental artículo titulado "L'habitation rurale en France. Essai de classification des principaux types", en el que establecía de manera indirecta una base interdisciplinar con la etnografía (2). Porque, ésta, a diferencia del análisis geográfico, profundiza en los modos de habitar y ocupar el espacio y en los valores inherentes a las partes y al conjunto de la vivienda. Con ella se plantea una nueva posibilidad de referencia y observación científica.

Al criterio de ambas especialidades habría que sumar el de los arquitectos, ya que, siendo un obraje que en origen no necesitó de su participación profesional, sí en cierto modo les corresponde como fuente de estudio y como justificante de apreciaciones sobre la técnica constructiva, asistiendo sin duda a conseguir un mayor conocimiento.

En cualquier caso y a la hora de abordar una definición o un estudio integral, no conviene establecer una divisoria entre estas disciplinas, a cuya dificultad se podría unir la que delimita la sociología, pues, a nuestro parecer, sería un empeño innecesario por contraproducente, ya que soslayar

sus puntos tangenciales nos hace ser proclives al reduccionismo. No en vano Bromberger ha estimado esta casa como "... lieu d'intersection de multiples logiques, logique écologique, logique technique, logique économique, logique sociale ou logique symbolique" (3).

En términos generales, la casa tradicional es entendida según síntesis de Sánchez del Barrio, como "arquitectura sin arquitectos", "arquitectura doméstica", "arquitectura de los rendimientos", "arquitectura anónima", "arquitectura del sentido común", al que añadiríamos el de "arquitectura ingénita" e, incluso, el de simple acto constructivo por carecer de proyecto o diseño. Por todo ello, su verdadero fundamento parte de lo que realmente significa, es decir, un hecho humano que supone una unidad orgánica familiar funcional y simbólica que actúa como referencia de un contexto social y en razón de unas necesidades impuestas por el medio físico, las actividades productivas y una herencia cultural y constructiva transmitida sin grandes cambios de generación en generación.

Abundando en la opinión del último autor citado, considera factores determinantes no variables, el clima, los materiales con su manejo y elaboración, la herencia artística, el concepto estético, y las creencias y tradición de la zona (4). Con todo, y recurriendo a una visión más antropológica que formalista, la casa popular o vernácula es, en palabras de García Mercadal, "...la obra que mejor refleja no sólo la manera de ser de los pueblos, sino las relaciones entre unos y otros..." (5).

Discernir sobre la categoría individual y definitiva de las cuestiones observadas por los autores antedichos o por otros de indudable prestigio como Mercadal, Cárdenas, Hoyos Sainz, Torres Balbás, Allanegui, Fullaondo, Calzadilla Pérez, Ekambi Schmidt, Rapoport, Feduchi, Flores, Pedro del Llano, José Luis y Efrén García Fernández, García Grinda, el mismo Caro Baroja, a las que habría que unir aquellas de reciente aportación, nos alejaría del sentido totalizador que impone su comprensión (6).

Para ello sería necesario evaluar cada uno de sus componentes endógenos y aquellos que de procedencia exógena la determinan. Entendemos como los que forman parte del primer grupo, los constitutivos de la construcción en sí misma, y los

segundos, como los proporcionados por la historia, la sociedad, la costumbre, la cultura secular, la creencia y tradición, el medio físico e incluso las influencias e imitaciones. Esto supone una gran complejidad cuya expresión se sintetiza en el hecho material de la propia construcción. Dentro de estos parámetros, el concepto y las formas de lo que se entiende por arquitectura tradicional, se conservaron prácticamente con toda su pureza durante la primera mitad del presente siglo hasta que el país se impregnó de los efectos del desarrollo industrial, teniendo en cuenta que los años transcurridos entre 1950 y 1970, es el período en el que comienzan a producirse serias alteraciones en la casa tradicional de nuestros pueblos.

Aun conservándose en aquél entonces los modos de vida propios de una sociedad preindustrial, Teodoro Anasagasti con motivo de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 24 de marzo de 1929, ya significaba en el discurso de contestación sobre la Arquitectura Popular, "...que nuestros pueblos se van descastando; que sus costumbres y sus manifestaciones más espléndidas van desapareciendo con extremada rapidez", y que "es de lamentar la preterición de lo añejo, la desaparición de lo genuino, cuando nos damos perfecta cuenta de que la conservación y el estudio de la arquitectura popular, en todas sus múltiples y variadas manifestaciones, es materia substancial en la historia artística de España" (7).

Previamente, la corriente del Realismo general (1850-1890) determinó que a partir de 1890 hasta 1921 se desarrollara el movimiento Regionalista en su vertiente folklórica entendida como demosophía, y la del Regionalismo como sinónimo de autonomismo. En este preludio se fraguaba en nuestro país el postrer interés y fomento de la ciencia antropológica, cuando menos etnográfica, así como subsidiariamente el estudio de la arquitectura popular.

La consecuencia de esta renovada sensibilidad se hizo manifiesta cuando en 1919 González de Linarés expresaba abiertamente en su artículo "La tradición en la arquitectura rural" (8), un especial interés por los valores etnológicos que ésta representa. Era un buen precedente al que se unieron con posterioridad un intento de contribución al estudio de la casa rural por parte del Ministerio de Economía Nacional en 1929, y los trabajos de autores como Hieldscher (9), José Miguel de Barandiarán (10) o del propio Baeschlin (11). Previamente, en 1918, Frankowski había publicado a través de la Comisión de Investigación Paleontológicas y Prehistóricas, su trabajo *Hórreos y palafitos de la Península Ibérica*. Subsiguientemente, Juan Ibero en la revista de *D.T.P.*, cuaderno I, hacía lo mismo

en 1945 con un estudio en torno al "Origen e historia del hórreo"; en 1948, Walter Carle en el número 31 de la revista *Estudios Geográficos*, presentaba un artículo sobre "Los hórreos en el noroeste de la península Ibérica"; Martínez Rodríguez dedica en 1959 unas páginas en la revista *Las Ciencias* a los "Tipos de hórreos del NO Ibérico y su distribución geográfica", y Gómez Tabanera, continuando con el tema, da a conocer "El hórreo hispánico y las técnicas de conservación de grano en el NW. de la Península Ibérica" en *Les techniques de conservation des grains á long terme*, 1981.

A la aportación de Dantín Cereceda hay que añadir la de Iñiguez Almech que había publicado en 1946 *Notas para la geografía de la arquitectura española*, que más tarde se ampliaría en *Geografía de la arquitectura española*, y la de Hoyos Sainz en 1947 (12).

El panorama general que teóricamente se venía desarrollando en torno a los nuevos conceptos arquitectónicos, se enriqueció con la aparición en 1930 del GATEPAC, organismo que a través de su revista AC publicada en Barcelona, ejercía manifiesta influencia de acendramiento inspirada en los principios del Bauhaus alemán, entre los que estaba el elemento tradicional.

Con posterioridad, otro hito, interesante por sus intenciones, se produce en 1960, cuando el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid acepta el encargo de la Dirección General de Arquitectura, Economía y Técnica de la Construcción, de realizar un estudio cuya Memoria se publicó en 1967 con el título *Plan de Ordenación de la Arquitectura Rural*. Este trabajo nació como consecuencia del Plan de Desarrollo Económico social franquista, cuya estructura y propósito hizo considerar como inútil la protección oficial técnica y económica fragmentada, en favor de unas concentraciones proyectadas de acuerdo con las necesidades de los Municipios. Los datos contenidos hacían referencia a la construcción, vivienda, urbanismo y asistencia técnica, amparándose su objetivo en cinco realizaciones:

- 1.º planificar una concentración rural para conseguir unos "polos de crecimiento" de promoción y desarrollo social.
- 2.º redactar unas ordenanzas de construcción.
- 3.º renovar el patrimonio inmobiliario en las zonas rurales con el fin de ordenar los asentamientos.
- 4.º "control de los rendimientos de producción e idoneidad en la fabricación de materiales, y alcanzar una mayor estabilización de precios y de productos de la Construcción."
- 5.º "estudiar el grado, actualmente bajo, de Mecanización, así como la Productividad en

obra —«pues debido a la lenta industrialización del campo se continúa con la construcción tradicional, racionalizada con elementos prefabricados»— y también redactar proyectos tipo y normalizados, para conseguir el volumen óptimo en relación con el precio total, ..., sin perder el estilo típico de nuestra arquitectura» (13).

Es obvia la significación de este Plan, pero si grande es una, no es menos la difícil viabilidad del mismo y los descuidos en ciertos aspectos, aun aplicando con todo rigor el espíritu de la letra y tener como favorable lo que se derivaba del proceso de urbanización. Tanto es así, que textualmente se dice: "Al estudio con propuesta de solución de los problemas planteados en este breve esquema del Plan de Ordenación de la Arquitectura Rural no podrán dedicarse con atención los arquitectos de la Administración, ni tampoco es empresa que puedan acometer con éxito los Colegios Oficiales de Arquitectos (14).

Esta precariedad del proyecto se hace más ostensible cuando se observan omisiones que le dotan de una notable miopía, pues en ningún caso se tiene en cuenta la restauración, conservación y mejora de la existente, descartando la posibilidad de considerarla como bien de interés cultural y elaborar una ley que la protegiese. Muy al contrario, resumaba contenidos folklóricos que, especialmente en temas de arquitectura, se amparan en la zafia y turística consideración de "típica". Por otro lado, son poco recomendables aquellos planes de urbanísticos descarnados, pues como tales se puede definir a los que prescinden de análisis serios sobre la conformación del substrato ambiental, del ordenamiento tradicional y no por ello carente de vigencia, de la relación directa con el entorno y de su uso, del sistema de vecindad o de la unidad espacial orgánica que los personaliza.

Según los cuadros estadísticos del Plan, en la provincia de León hubiese sido necesario edificar en el plazo de cinco años, 623 casas en los ocho municipios del antiguo partido judicial de Astorga; 400 en los cuatro de La Bañeza; 700 en los dos de Riaño; 50 en Sahagún; 250 en los tres de Valencia de D. Juan; 550 en los dos de La Vecilla; ninguna en el de Murias de Paredes; 1.000 en los tres de Ponferrada, y 50 en los cuatro de Villafranca del Bierzo. Tales cantidades hubieran supuesto un total de 3.623 nuevas construcciones (15).

Tanto para bien como para mal, en la región leonesa nunca trascendieron estos propósitos, los que, asimismo, nos sirven para testificar según el texto redactado, que, superada la primera mitad de siglo, en los pueblos se seguía construyendo de acuerdo con los procedimientos que siempre dictó la tradición.

La realidad de la arquitectura tradicional en la península y por supuesto la que atañe a la provincia que citamos, había comenzado a ser reflejada con verdadero conocimiento de causa por Torres Balbás en 1923, ante su paulatina degradación y pérdida. En 1931, se le encarga redactar el capítulo correspondiente a arquitectura en la obra *Folklore y Costumbres de España* dirigida por Carreras y Candi, haciendo un recorrido por las diferentes regiones españolas. En ese mismo año, Moreno Villa traza un bosquejo de estimaciones sobre el tema (16).

Sin desmerecer el Museo del Pueblo Español, en 1946 aprovecha el homenaje a Mateo Silvela para insertar la conferencia de apertura de curso que tuvo por tema "Notas para el estudio de la arquitectura popular española". La posterior aproximación al conocimiento de los distintos tipos de vivienda tradicional, tuvo su continuidad con Wilhelm Giese que en 1951 se distinguiría por la misma búsqueda (17). Mientras tanto, en los años que transcurren desde aquellas fechas a esta última, se publica en 1941 un no menos interesante artículo de Hernández Pacheco, en el que se establecía una relación entre la arquitectura rural y las regiones climáticas (18).

De 1962 es el título "La casa tradicional española" de Nieves Hoyos Sancho, publicado en *Temas Españoles* por la Editora Nacional, y de 1964 es la colección "España en Paz" realizada por Ediciones Españolas, conteniendo una serie de capítulos dedicados a la casa popular de diversas provincias.

En 1965 se iniciaba en la localidad guipuzcoana de Elorrio el *I Congreso Nacional de Arquitectura Regional*, que tuvo continuidad al año siguiente en Oviedo con el título de *II Congreso Nacional de Arquitectura Típica Regional*, de entre cuyas ponencias hay que destacar la de Cámara Niño por sus consideraciones generales, la de Duran-Lóriga al plantear la necesidad de enjuiciamientos críticos sobre la misma, y la de Calzadilla Pérez al establecer unas bases para su estudio (19). Un año más tarde García Bellido expone sus investigaciones sobre la extensión de la casa redonda (20).

Igualmente, aparecía de vez en cuando alguna publicación de carácter oficialista e informativo tratando el tema con superficialidad, y como muestra tenemos un suplemento del *Noticiero Turístico* correspondiente al n.º 235 del año 1968 que llevaba por título "La casa popular en España", donde, de una forma muy general, se describían los tipos y las características de la múltiple variedad arquitectónica del ámbito rural existente en nuestro país (21).

En la década de los setenta se recoge la aportación de los geógrafos Arija Rivarés, Terán y Solé

Sabaris, y con un intervalo de cuatro años, Feduchi y Carlos Flores publican sus conocidas y amplias obras. En 1974 Guadalupe González Hontoria contribuye con un resumen bibliográfico sobre la casa popular, y Martínez Feduchi Ruíz cuestiona la situación de la arquitectura popular en aquel momento. A su vez, Mark Gimson remata en 1978 su tesina sobre las "pallozas", asistiendo a la continuidad investigadora, descriptiva y referencial, que sobre este tema venía produciéndose desde los primeros años de siglo (22).

Junto a estos textos fueron surgiendo sucesivamente otros que han descrito la arquitectura tradicional de otras provincias, y que en este caso no es preciso citar al no tener una estrecha relación con el área que nos interesa y porque la lista sería excesivamente amplia.

Por añadidura, se han celebrado actividades impulsadas por las Escuelas de Arquitectura (23), charlas, debates, jornadas, coloquios promovidos por los distintos Servicios de Cultura de Instituciones Públicas (24) o publicaciones de variada procedencia, de entre las cuales se pueden citar la de Selecciones del Reader's Digest, *Los pueblos más bellos de España*, Madrid, 1982, o algunas de los ministerios de Obras Públicas y de Cultura (25), totalizando el panorama actual en esta materia.

Con anterioridad al siglo XX, las primeras aunque breves y exclusivas descripciones que poseemos de la arquitectura leonesa, las encontramos en los viajeros que, recorriendo España, hicieron camino por León. Tal es el caso de Doménico Laffi (1670), Manier (1726), Dalrymple (1774), John Adams (178), Townsend (1786), Southey (1795), Jovellanos (1797), Ford (1832), Jane Leck (1833), Borrow (1837), Cook (1843), Ziegler (1850) y Gadow (1895) (26). A ellos hay que unir los comentarios de Jovellanos recogidos en sus Diarios (27), y las sucintas reseñas que pueblo a pueblo hizo Madoz entre 1845 y 1850. Pero en cuanto a un verdadero interés por su estudio y divulgación, hay que buscar en los años veinte de esta centuria para encontrar indicios que la consideran como parte integrante de la cultura popular, sin obviar lo publicado por Ángel CASTILLO en el *Bol. de la Real Academia Gallega*, VIII, n.º 78, 1913, y IX, n.º 82, 1914, con el título "Por las montañas de Galicia. Las casas del Cebrero. Origen y antigüedad de las «pallozas» del Cebrero". De esta suerte tenemos a FERNANDEZ VALBUENA autor de "La arquitectura humilde de un pueblo del páramo leonés", *Rev. Arquitectura*, IV, n.º 38, 1922; a SANCHEZ ALBORNOZ, que nos hace una descripción hipotética a partir de documentación archivística de cómo era la casa en la capital del viejo reino leonés en su libro *Estampas de la vida en León durante el siglo*

X, Madrid, 1926; a MEDINA BRAVO, *Tierra leonesa. Ensayo geográfico sobre la provincia de León*, León, 1927; y a MARTIN GRANIZO, *La provincia de León, paisajes, hombres, costumbres y canciones*, Madrid, 1929.

De 1930 se tiene el título de GARCIA MERCADAL, *La casa popular en España*, editado por Espasa-Calpe, conteniendo alusiones a la construcción leonesa.

En los años cuarenta hay que citar a cuatro autores: CARDENAS RODRIGUEZ, "La casa en la montaña de León" en *La casa popular española*, Bilbao, 1944; DOMINGUEZ BERRUETA, autor de "Riberas del Luna", en *Tierras de León*, 1946; CASADO LOBATO, *El habla de la Cabrera Alta. Contribución al estudio del dialecto leonés*, Madrid, Rev. de Filología Española, 1948; y, KRUGER, "Las brañas. Contribución a la historia de las construcciones circulares en la zona astur-galaico-portuguesa", en el *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 8, Oviedo, 1949.

En 1954 ROA RICO firma el capítulo dedicado a "León" en la colección "España en Paz", Madrid, Publicaciones Españolas; de 1955 es la segunda edición del libro *Por tierras maragatas* de GARCIA ESCUDERO, Astorga, Imprenta Cornejo; y de 1956, "Arrieros leoneses (arrieros maragatos)" de MARTIN GALINDO, en la *Rev. Archivos Leoneses*, T. X, n.º 19.

Más abundantes son las aportaciones a partir de 1960. De estas fechas conviene nombrar a los siguientes: GARCIA RODRIGUEZ, *Historia de la montaña del Porma*, Avila, Ed. Senén Martín, 1960.

ESCOBAR GARCIA, *Gordón, apuntes para la historia del municipio*, León, Diputación Provincial, 1962; LUENGO MARTINEZ, "La arquitectura popular en los Ancares leoneses" en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, T. XXIII, XXIV y XXV, años 1960-1962.

MILLAN URDIALES, *El habla de Villacidayo*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, n.º XIII, 1966; LUENGO MARTINEZ, *Esquema de la arquitectura civil en El Bierzo, León, Diputación Provincial*, 1967; y, VINAYO, *La provincia de León*, León, Ed. Everest, 1968.

Igual de prolíficos se mostraron los setenta, pues hay que sumar doce títulos, destacando Justiniano RODRIGUEZ FERNANDEZ, *Valdeón y Sajambre*, León, 1972.

Florentino Agustín DIEZ, *En la España Rural*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial, 1974.

Alfonso IGLESIAS, *El libro de los hórreos*, Ed. fac-simil, Gijón, Impresos en Flores, 1975.

FERNANDEZ FUENTES, "El valle Gordo en Omaña", *Narria*, n.º 4, Univ. Autónoma de Madrid, 1976; PALANCO/GOMEZ OLAZABAL, "Arquitectura gallega en León. Las pallozas", *Rev. Narria*, n.º 4, Univ. Autónoma de Madrid, 1976; LINARES RIVAS, "La vivienda popular en la provincia de León", *La Hora Leonesa*, 29, agosto, 1976; AGUADO CANDANEDO, "Léxico de uso doméstico en el leonés oriental", *Tierras de León*, n.º 23, 1976; CLARET RUBIRA, *Detalles de arquitectura popular española*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1976.

FERNANDEZ GONZALEZ, "Etnografía del valle de Ancares. Estudio lingüístico según el método de «palabras y cosas»", *Verbal. Anuario Gallego de Filología*, Anejo 10, Univ. de Santiago de Compostela, 1978; GONZALEZ FLOREZ, *La montaña de los Argüellos*, León, Imprime Artes Gráficas Villena, 1978; RIVERA BLANCO, *Guía del Bierzo*, León, Ed. Nebrija, 1978; SANCHEZ CARRO, *El Parque Natural de Ancares*, León, Ed. Everest, 1978.

La década de los ochenta ha superado ampliamente el número de publicaciones sobre el tema, a saber: ALONSO GONZALEZ, "La vivienda rural en las Cabrerías Leonesas", *Tierras de León*, n.º 36, 37 y 44, 1980-81; CAMPELO, "L'architecture archaïque de la Sierra des Ancares", *Memoire de III cycle*, U.P.A., n.º 6, 1980; CASADO LOBATO, "Ayer y hoy de la cultura leonesa", *Tierras de León*, n.º 38, 1980; CONSEJO GENERAL DE CASTILLA Y LEÓN, *Patrimonio Arquitectónico de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1980; Florentino Agustín DIEZ, "La aldea leonesa. Distribución territorial. Supervivencias", *Tierras de León*, n.º 38, 1980.

CANAL SANCHEZ-PAGIN, *El concejo de Burón y su gloriosa historia*, León, Celarayn, 1981; Luis Mateo DIEZ, *Relato de Babia*, Valencia Imp. Nácher, 1981; Efrén GARCÍA FERNANDEZ, "Los pueblos" en *Naturaleza y vida en los Picos de Europa*, Madrid, INCAFO, 1981; Luis PASTRANA, *Sajambre y Valdeón*, León, Ed. Everest, 1981.

ALVAREZ RUBIO, *Sendas de Lacia*, León, Ed. Leonesas, 1982; Florentino Agustín DIEZ, *El valle de Lacia*, Madrid, ALSA, 1982; GONZALEZ ARPIDE, "Defensa y conservación del patrimonio cultural leonés: los hórreos", *I Jornadas de Antropología Social de Castilla y León*, Avila, 1982; GONZALEZ FLOREZ, *La ribera del Torío*, León, Celarayn, 1982; Luis PASTRANA, *El Páramo. Introducción histórica*, León, Ed. Leonesas, 1982; RODRIGUEZ COSMEN, *El Pachxuezu. el habla medieval del Occidente Astur-Leonés*, León, Ed. Nebrija, 1982.

CORDERO DEL CASTILLO, "La Omaña", *Tierras de León*, n.º 53, 1983; GONZALEZ ARPIDE, "Las

pallozas y las casas de humo en León", *IV congreso de Artes y Costumbres Populares*, Zaragoza, 1983.

En el libro *León, pueblos y paisajes*, León, Ed. Leonesas, 1984, se retoman pequeñas descripciones sobre la construcción tradicional de diferentes autores, como las de ALONSO PONGA, "La construcción de una palloza" (1984) - ALVAREZ RUBIO, "La casona laciaiega" (1982) - FERNANDEZ VALBUENA, "La construcción de una bodega" (1922) - MEDINA BRAVO "La casa de la meseta" (1930) - TORRES BALBAS, "La casa de la montaña" (1933), y fotografías de variada autoría y dibujos de José Luis Aller; ALONSO PONGA/DIEGUEZ AYERBE, *Etnografía y folklore de las comarcas leonesas: El Bierzo*, León, Santiago García, 1984; BAZ PEREZ, "Nuestros hórreos y su problemática", *Rev. El Calecho*, n.º 6, 1984; CASTRO ANTO-LIN, *Ribas del Sil. Léxico y toponimia*, Excmo. Ayuntamiento de Páramo del Sil, consejería de Educación y Cultura de Castilla y León, 1984; GONZALEZ ARPIDE, "La arquitectura popular. Su defensa", *Semana del Patrimonio Cultural*, León, 5-10 de noviembre de 1984, Dirección General de Patrimonio de Cultura, Junta de Castilla y León; GUTIERREZ GONZALEZ/GONZALEZ ARPIDE, "Modelo para el estudio de comunidades en vías de desaparición y el factor hidráulico. El caso de Riaño (León)", *III Congreso Nacional de Antropología*, San Sebastián, 1984; JIMENEZ ARQUES, "La arquitectura popular en torno a las Médulas", *Rev. Instituto de Estudios Bercianos*, n.º 2, diciembre de 1984; LORENZANA RODRIGUEZ, "El hórreo", *El Calecho*, n.º 6, 1984.

A.C.J., "Nuestros hórreos", *El Calecho*, n.º 7,8 y 9, 1985; GONZALEZ ARPIDE, "Los hórreos en la arquitectura de Castilla y León", *I Congreso de Etnología y Folklore de Castilla y León*, Soria, 1985-86; *Bases para el estudio de la arquitectura tradicional. Aplicación a León*, Univ. de León, 1985; "Consideraciones en torno a la arquitectura popular leonesa", *Diario de León*, Extra de la Construcción del 31 de mayo de 1985; JIMENEZ ARQUES, "La arquitectura popular en el alto Sil", *Rev. Estudios Bercianos*, n.º 4, 1985; David Gustavo LOPEZ, *León. Arte y tradición*, León, Ed. Leonesas, 1985; MARTINEZ MARTINEZ, *vocabulario, costumbres y paisajes agrarios en la ribera del Orbigo*, León, Artes Gráficas Villena, 1985; Vicente PUEYO, "El respeto al patrimonio arquitectónico...", *Diario de León*, Extra de la Construcción del 31 de mayo de 1985; RODRIGUEZ COSMEN, "Las casas de «teitu», «pachxozas», hórreos y paneras", *El Calecho*, León, n.º 11, 1985-86.

S.a., "Nuestros hórreos. Hórreos de Palacios del Sil", *El Calecho*, n.º 14-15, 1986; BALBOA DE PAZ, "Las herrerías de Montes y Compludo", *Rev.*

del *Instituto de Estudios Bercianos*, n.º 5, 1986; DIEZ ALONSO, *Las tierras del Torío*, León, Ed. Leonesas, 1986; GARCIA ALVAREZ, "La Cepeda a finales del siglo XX", *Tierras de León*, n.º 65, 31 de diciembre de 1986; Efrén GARCIA FERNANDEZ, *Aifoces y pueblos*, León, colegio de Arquitectos de León, 1986; GARCIA GRINDA, "Consideraciones en torno a los estudios y catalogación de la arquitectura popular: las experiencias de Burgos y León", *Rev. de Etnología y Folklore en Castilla y León*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986; GONZALEZ PRIETO, *Valdevimbre y su comarca, sus hombres y sus tierras*, León, Instituto Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial de León, 1986; SOTO CARBAJO, "Dependencias complementarias de la vivienda rural berciana: Hórreos, celeiros y terrados", *Estudios Bercianos*, n.º 5, junio de 1986; Honorina VECINO, "Dos tipos de casa, dos tipos de calles", *Diario de León*, 18 de febrero de 1986.

ALADRO MAJUA/FERNANDEZ DOMINGUEZ, "Aproximación al estudio del ámbito rural cabreirés: Corporales", *II Encuentro en Castilla y León – Aula de Universidad y Etnología*, Centro de Cultura Tradicional, Serie abierta 3, Diputación de Salamanca, 1987; ALONSO GONZALEZ, "La arquitectura popular", en *Ancares*, León, Ed. Leonesas, 1987; Fernando GONZALEZ, "Los hombres de las pallozas", en *Ancares*, Madrid, Mº de Cultura, Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de León, 1987; GONZALEZ ARPIDE "Catálogo de hórreos leoneses", *Kobie*, n.º 2, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1987; "Hórreos y vacas. Adaptación y supervivencia en la montaña leonesa" en *Introducción a la Antropología Cultural Leonesa*, Cuadernos del Laboratorio de Antropología Cultural, n.º 3, León, 1987; GONZALEZ ARPIDE/Ana MELIS/ Pilar RODRIGUEZ, "Arquitectura tradicional leonesa: los hórreos" y "Arquitectura tradicional leonesa: la palloza", en *Invitación a la antropología cultural leonesa*, edición de autor, 1987; Grupo GABUZO, "Los Barrios de Salas, Villar y Lombillo, aspectos etnográficos y folklóricos", *Rev. Estudios Bercianos*, n.º 6, marzo de 1987; David Gustavo LOPEZ, "Arquitectura Popular" en *Riaño vive*, León, ed. por Enrique Martínez, 1987; MARTIN GALINDO, "Evolución de los poblados leoneses", *Artículos geográficos*, s.f., recopilados en *Poblamiento y actividad agraria tradicional en León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987; RAMOS GUALLART, "Restauración de hórreos y pallozas de León". *Conservación y Restauración: El Patrimonio Cultural de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1987, pp. 193–196; ROJO LOPEZ, *Tradición y magia en la comarca coyantina: Castilfalé*, Univ. de León, 1987.

S.a., "La casa de Sajambre y Valdeón", *La Tribuna Leonesa*, n.º 4, 1988; s.a., "Las primitivas casas

semicirculares" y "Las casas de la montaña", *La Tribuna Leonesa*, n.º 4, 1988; s.a., "Las glorias de Tierra de Campos", *La Tribuna Leonesa*, n.º 8, 1988; s.a., "La casa arriera", *La Tribuna Leonesa*, n.º 9, 1988; s.a., "La casa de la Cabrera", *La Tribuna Leonesa*, n.º 10, 1988; s.a., "Hórreos. Teconología prehistórica en el siglo XX", *el Calecho*, n.º 17, 1988; ALVAREZ OBLANCA, "Construir con barro. Una arquitectura sin oficientes", *La Tribuna Leonesa*, n.º 10, 1988; BREL CACHON, "Esla-Campos", en *La provincia de León y sus comarcas*, fascículo n.º 21, ed. por Diario de León, 29 de mayo de 1988; IGLESIAS ARIAS, "La arquitectura popular en el Bierzo", *Cimada*, rev. del Inst. Bachillerato "Alvaro de Mendaña" (Ponferrada), n.º 2, 1988; LOBO PARADÍNEIRO, "La vivienda de entramado en el Bierzo: el valle de Valdueza", *II Encuentro en Castilla y León. Universidad-Etnología*, Diputación de Salamanca, 1988; Juan Carlos PONGA, "Se esfuma la cultura arquitectónica", *La Tribuna Leonesa*, n.º 10, 1988; RUBIO RECIO, "La ribera del Orbigio" en *La provincia de León y sus comarcas*, fascículo n.º 16, ed. por Diario de León, 24 de abril de 1988.

ALONSO PONGA, *La arquitectura del barro*, Consejería de Cultura y B. social, Junta de Castilla y León, 1989; GARCIA GRINDA, "La arquitectura popular en Omaña: la casa de teito", *Rev. Omaña*, n.º 7, 1989; LUENGO, J. M. y MARTIN GALINDO, J. L.: "La vivienda rural en el Bierzo", *V coloquio Ibérico de Geografía*, León, 21 al 24 de noviembre de 1989; RODRIGUEZ COSMEN, "Las brañas", *El Calecho*, n.º 18, 1989; VILLAR HIDALGO, *Alija del Infantado*, Madrid, ediciones U.V.H., 1989.

ALONSO PONGA, *La arquitectura popular leonesa*, León, Caja León, 1990; "Las Pallozas" y "Hórreos y otras construcciones", en *León: vida y naturaleza*, Diario de León, 1990; María CAMPOS /José Luis PUERTO, "La arquitectura popular en las tierras de Rueda", *Diario de León*, Filandón, 21 de octubre de 1990; Angel María FIDALGO, "Arquitectura popular leonesa", *Diario de León*, 1 de abril de 1990; GARCIA GARCIA/NICOLAS CRISPIN/BAUTISTA BAUTISTA, *La propiedad urbana del Catedral de León en el siglo XV*, Inst. Fray B. de Sahagún, Diputación Provincial de León, 1990.

ALADRO MAJUA, *La Cabrera: Tradición y cultura*, col. Conocer León, n.º 9, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1991; ALONSO GONZALEZ, "Arquitectura tradicional leonesa", *Crónica contemporánea de León*, Crónica 16 de León, 1991; GARCIA GRINDA, *Arquitectura popular leonesa*, Diputación Provincial de León, 1991; GARCIA TRAPIELLO, "Adiós bodegas y vinos", *La Crónica 16 de León*, Dossier, 13 de octubre de 1991; F. Roberto GORDALIZA/J. María FERNANDEZ RODRIGUEZ, *Los Espejos de la Reina*, León, edi-

ción de autor, 1991; y, KRUGER, *La cultura popular en Sanabria*, Zamora, Inst. de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Caja España, 1991.

Finalmente, DIEZ ANTA, *Las bodegas en la provincia de León*, León, Ediciones Leonesas, Caja España, 1992 (28).

La cantidad de publicaciones reseñadas no garantizan evidentemente, una calidad individual. Mientras que unas resultan definitivas y de imprescindible consulta, otras alcanzan meramente la categoría de anécdota. También existen algunas que son cuestionables al establecer conceptualmente estrechas filiaciones asturianas y gallegas, anulando el valor formal y antropológico de la casa tradicional leonesa. Se trata de una opinión que es preciso desmitificar, cuando menos revisar, por cuanto que, admitidas las evidentes interrelaciones tipológicas y la inexistencia de fronteras culturales interprovincias, poseen de manera incuestionable una personalidad propia y una demostrable variedad constructiva y de uso según las áreas. Por tal motivo y para un mayor conocimiento de la cuestión, es preciso citar cualquier referencia por modesta que sea. Esto lo comprendemos así, porque cada día, a falta de testimonios "in situ" del pasado, se hace necesario acudir con más frecuencia a referencias orales, a viejas fotografías y a información procedente de autores que, hogaño o pretéritos, detuvieron su atención para valorar culturalmente la casa tradicional.

En conjunto, puede decirse que, frente a los contenidos de las obras generales y lo que nos detallan aquellas que nos remiten a la arquitectura tradicional leonesa, la realidad de lo que arquitectónicamente se conserva hoy en los pueblos es precaria y en muchos casos está en plena vía de alteración o extinción.

Una lectura del proceso nos conduce invariablemente a la comprobación de que la herencia del siglo XIX postergada durante la postguerra, se fue diluyendo en nuevos modelos de vida. Tales parámetros están auspiciados por el implacable movimiento emigratorio de la población que habitaba en el campo hacia centros industrializados que, con motivo del realce económico en la década de los años sesenta, alentaban la búsqueda de un mayor y gratificante bienestar. Esta circunstancia produjo que en los pueblos abandonasen los viejos hábitos para tomar otros de clara raíz urbana. De forma paralela, la mecanización del campo, la mejora de la producción, la apertura de mercados y la pérdida de obra, transfiguraron la que había sido una permanente actitud ante la vida, unas costumbres intransferibles y unas reglas consuetudinarias emanadas del común interés.

Los cambios en el tipo de actividad y la complejidad económica determinaron el inicio de variaciones en el uso de los espacios comunales y circundantes a la casa. Otros más, que formaban parte del entorno de las construcciones subsidiarias como son los molinos, batanes, palomares, hórreos, paneras, terrados, celeiros, bodegas, fraguas, lagares, hornos, tejeras, abrevaderos, norias, chozos pastoriles, calechos, e incluso, puentes y pontonas, perdieron su razón de ser ante el abandono de su aprovechamiento, pues la relación directa con la naturaleza en el ámbito rural cobra sentido cuando el hombre depende de ella. De este modo, nuevas necesidades modificaron la utilidad del suelo, perdiéndose consecuentemente la concordancia del ordenamiento de cada pueblo.

Por todo ello, el fundamento constructivo resultante de las funciones se ha desvanecido, convirtiendo el inmueble en una "construcción muerta". Los interiores, por ejemplo, siempre tuvieron un carácter y distribución relacionados con la actividad económica y organización familiar. Al variar o desaparecer una y desmembrarse la otra en su jerarquía y asignaciones laborales, se desvirtúa o se anula la polisemia inherente a la casa.

Por motivos semejantes, la actividad artesanal implícita a esta arquitectura se abandona y con ella el tratamiento particular de los materiales. Lo mismo ocurre con los conceptos que la han caracterizado, los valores estéticos y simbólicos contenidos en la ornamentación y la referencia como lugar de encuentro familiar, relación social e identificación de un grupo o individuo.

Esta gradual situación afectó considerablemente a la fisonomía arquitectónica de los pueblos, herencia de una historia y la suma de experiencias procedentes de la reciedumbre tradicional que hoy se encuentra, salvo en determinadas localidades o barrios, en progresiva desaparición. Como resultado, se hacen patentes en la actualidad, la pérdida de tipologías y la insistencia en alteraciones que sistemáticamente se vienen produciendo en este sentido.

Ha sido inevitable en una sociedad como la española que hace cuarenta años era mayoritariamente campesina, la paulatina sustitución que venimos describiendo, en cierta manera provocada por una necesidad vital. Es por ello que la secuencia tipológica es a veces difícil de describir al predominar una construcción muy evolucionada o aquella que, conservando los rasgos populares, ha sido tan alterada que, sin querer, se aleja de los modelos tradicionales. Estas modificaciones se han rematado con el uso inadecuado de materiales y ejecuciones poco felices, a pesar de estar bajo el amparo de proyectos que intentaban mejorar la vivienda.

La difusión de imágenes y conocimientos de otros ámbitos culturales, especialmente urbanos, ha mediatizado el acondicionamiento de las casas, fomentando, en el mejor de los casos, uso de materiales ajenos o prefabricados, revoques y encalados impropios y alteraciones del espacio interior y circundante que han mutado aspectos y tipologías. Bien es cierto que ante la indefensión y exigencia del campesino por mejorar la habitabilidad de su casa, cualquier obra que le convenga ha sido siempre una disculpa, pero ésta no justifica la introducción de modelos suburbanos de nueva planta que son una perturbación para el entorno. Es una práctica habitual este tipo de actuaciones que bien pueden ser utilizadas como ejemplo para comprender las irreversibles consecuencias que ocasionan en la fisonomía de los pueblos.

Razones diferentes pero con resultados parecidos se pueden aplicar a los escasos vestigios de arquitectura tradicional que subsistían en los núcleos urbanos, hoy prácticamente desaparecidos. En la ciudad de León, hacia 1980, eran notorios los ejemplos conservados en el Rollo y plazuela de Santa Ana y en la histórica plaza del Grano. Sobre ellos se construyeron unos "edificios" que nada han aportado arquitectónicamente y que en cierta forma han desvalorizado un atractivo e interesante paisaje del casco antiguo, cuya partidaria conservación nada tiene que ver con sentimentalismos o visiones románticas.

Angel María Fidalgo en un artículo que puede leerse en un periódico de la capital leonesa, diseccionaba crudamente pero de forma realista este problema con las siguientes palabras: "Desde hace treinta años, ..., la arquitectura popular leonesa se ha venido deteriorando, incesantemente, hasta alcanzar hoy unos niveles preocupantes. Y lo peor es que tal degradación horterizante no ha suscitado más que tibias reacciones por parte, no de sus más directos responsables, los arquitectos, sino por parte de otros sectores ajenos a tal profesión, aunque mucho más próximos a esa preocupación por el mantenimiento de este patrimonio esencial de nuestra identidad colectiva" (29).

Con términos similares Juan Carlos Ponga denunciaba en 1988 esa sustantividad en el ámbito provincial, que podría resumirse en el encabezamiento del artículo, con esta frase: "Obras hechas sin licencia y con mal gusto agreden el paisaje leonés" (30). Como ejemplo, cita el caso de Camposagrado y cierta urbanización localizada en el valle de Riosol. Pero con anterioridad, otros se presentan irreversibles a la par de su desarrollo, tan manifiesto en el Páramo leonés, donde se ha perdido la totalidad de su arquitectura tradicional sin que podamos disponer de un testimonio escrito y específico sobre la misma.

Esos desaciertos vinculados a una Ley del Suelo deficiente, y la desaparición de valles por la construcción de pantanos en los que tampoco se han realizado estudios oficiales y sistematizados de la cultura del área afectada, son una agresión más a añadir al natural deterioro producto del abandono de los pueblos. Las zonas de Maragatería, Cepeda, Cabrera, Valdería, alto Bierzo, Ancares, Fornela, Los Argüellos, Riaño sirven de prueba en una u otra causa.

Al conjunto de estos problemas hay que añadir uno nuevo que puede centrarse concretamente en una falta de concienciación práctica, es decir, de búsqueda de soluciones razonablemente fáciles de aplicar. No es suficiente, a pesar de su importancia, dictar decretos como el 69/1984 de 2 de agosto, por el que se pone bajo la protección de la Junta de Castilla y León los hórreos y pallozas existentes en su ámbito territorial (31). Por ende y a propósito, habría que especificar si el término "palloza" engloba a las "casas de techo", que es el nombre tradicional que en León siempre se ha dado a la casa con cubierta de "cuelmo" y que se encuentra por toda la provincia a excepción de Tierra de Campos.

El camino iniciado en 1984 de resturar facilitando una continuidad en el uso de la construcción, como es el caso de los hórreos de Valdeón, es un feliz acierto, pero que no tuvo el mismo resultado con las pallozas de Campo del Agua en el Bierzo. Y esto sucedió por la fatalidad de un incendio y porque no se habilitaron las fórmulas convenientes para un uso específico o una estancia humana útil, al menos durante los meses de verano.

Las alternativas más lejanas se remontan a la década de los años setenta cuando el Gobierno Civil enviaba a los alcaldes y corporaciones una circular para el remozamiento de los pueblos. Era un intento de mejorar el aspecto físico de las localidades y no tanto de conservar la vivienda tradicional pensando en su valor etnológico.

En 1980 Gómez López Egea retomaba el problema del presente y futuro de la arquitectura tradicional (32), cuestión que se mantiene vigente sobre todo por parte de particulares y determinados colectivos profesionales, aunque sin actitudes decididas. Ese menguado afán ha tenido ciertos resultados puntuales tanto a nivel teórico (33) como práctico, en la medida que se ha recobrado un interés por la recuperación y utilización en la arquitectura actual de los materiales tradicionales. Experiencias relacionadas con el adobe y el tapial en el Centro de Navapalos (Soria), o su aplicación en la restauración del palacio de los Guzmanes en Toral de los Guzmanes (León), evidencian una concienciación más esencial que aparente (34). Asimismo, son un ejemplo las "Xornadas de Arquitectura Po-

pular" que el COAG de Santiago de Compostela viene organizando, o la iniciativa de la Autonomía Asturiana que a través de su Consejería de Cultura, ha facilitado ayudas a fondo perdido para proteger ferrerías y molinos. No lo es menos a la hora de aportar soluciones, la promovida por una cooperativa de turismo rural establecida en Montejos de Arriba (Segovia), dedicada a rehabilitar las casas que luego los fines de semana alquilan para disfrute del ocio y de unos programas de acercamiento y participación de los usuarios en las costumbres de la zona.

Pero los esfuerzos para su conservación aunque sea puntual, requieren más de una propuesta. Una de las establecidas son los ecomuseos, de los que España, naturalmente, carece. Los ubicados en La Grande Lande y en la Región de Rennes de Francia, el Regional Museum of Västerbotten de Suiza, los de do Seixal y Alcochete en Portugal o el de Barquisimeto en Venezuela, representan algunos donde la arquitectura popular es parte integrante de la muestra. Parques Naturales y museos al aire libre son otra variante posible, pudiendo servir como referencia el del condado de Worcester (Massachusetts), el Biggar Museum Trust de Edimburgo, el de Old Sturbridge Village, la Granja de Twente de Beuningen o el Rijksmuseum Voor Volkskunde de Arnhem en los Países Bajos.

La provincia de León no dispone actualmente de las alternativas enunciadas, como tampoco de una política institucional contundente amparada en firmes ordenanzas municipales, ni de un proyecto normativo de protección salvo lo referido a las pallozas y hórreos. Esto se traduce en una actitud excesivamente cautelosa, en la ausencia de intervenciones imaginativas y de recuperaciones concretas en ciertas localidades o barrios, salvo las escasas excepciones como Castrillo de los Polvazares. Falta un mayor interés por parte de las autoridades, de promotores y constructores, de los colegios de arquitectos y aparejadores así como de los residentes y sociedad en general para respetar y conservar este patrimonio.

A modo de colofón, no es suficiente considerar como testimonio o referencia los estudios que distintos autores han realizado sobre ella, ya que la estima cobra sentido y certidumbre con la protección de este legado cultural no declarado en todos los casos que se debiera, pero existente con su humilde y sencilla magnificencia.

NOTAS

(1) GRASSI, G.: *La arquitectura como oficio y otros secretos*. Barcelona, G. Gili, 1980.

(2) CLAVAL, P.: "Les sciences sociales et l'espace rural: découverte des thèmes, attitudes, politiques" en *Habitat et espace dans le monde rural*, M^o de la Culture et de la Communication, Collection Ethnologie de la France, cahier n.º 3, 1986, pp. 15-40.

(3) BROBERGER, Ch.: "L'habitat et l'habitation: des objets complexes. Quelle directions pour une analyse?" en *Habitat et espace dans le monde rural*, M^o de la Culture et de la Communication, Collection Ethnologie de la France, cahier n.º 3, 1986, pp. 5-13.

(4) SANCHEZ DEL BARRIO, A.: *Arquitectura popular*, Temas didácticos de cultura tradicional, Centro Etnográfico de Documentación, Diputación de Valladolid, 1987; "Aproximación a la arquitectura popular", Rev. *Folklore*, n.º 35, Valladolid, 1983, pp. 160-163.

(5) GARCIA MFRCADAL, F.: *La casa popular en España*, ed. faesfmil, Barcelona, G. Gili, 1981; *Arquitecturas regionales españolas*, Comunidad de Madrid, 1981.

(6) Sobre nuevas aportaciones, interesantes fueron las Jornadas sobre *Arquitectura popular en España*, 1-5 de diciembre de 1987, organizadas por el Equipo Fuentes de la Etnografía Española, Inst. de Filología del CSIC, que se dividieron temáticamente en títulos relacionados con aspectos teóricos e interpretativos, históricos e iconográficos, tipologías, oficios vinculados a la construcción de la casa tradicional y futuro de la misma.

(7) ANASAGASTI, T. de: *Arquitectura popular*, discurso de Teodoro de Anasagasti y contestación del Excmo. Sr. D. Marcelliano Santa María, el día 24 de marzo de 1929, Madrid, p. 21.

(8) GONZALEZ DE LINARES, G.: "La tradición en la arquitectura rural", Rev. *Arquitectura*, n.º 12, Madrid, 1919.

(9) HIELDSCHER, K.: *La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular*, Barcelona, 1922 y en Diputación provincial de Badajoz, 1966.

(10) BARANTJARAN, J. M.: "Contribuciones al estudio de la casa rural y las condiciones naturales", Rev. *Eusko Folklore*, Vitoria, 1955.

(11) BAESCHLIN, A.: *Las casas de campo españolas*. Barcelona, Ed. Canosa, 1930.

(12) DANTIN CERECEDA, J.: *Ensayo acerca de las regiones naturales de España*, Madrid, CSIC, 1943. IÑIGLEZ ALMECH, F.: *Notas para la geografía de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Real Sociedad Geográfica, 1946; *Geografía de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Patrimonio Artístico Nacional, 1957; PIOYOS SAINZ, L. de: "Los viejos caminos y los tipos de pueblos", Rev. *Estudios Geográficos*, VIII, Madrid, 1917.

(13) RODRIGUEZ SUARTES, M. y GONZALEZ PUELLES, J.: *Plan de ordenación de la Arquitectura Rural*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1967, pp. 6 y 7.

(14) *Ibidem*, p. 7

(15) *Ibidem*, p. 33

(16) TORRES BALBAS, L.: "La arquitectura de las distintas regiones de España", *Memoria para el premio Charro Hidalgo del Ateneo de Madrid*, 1923; "La vivienda popular en España" en *Folklore y Costumbres de España*, dir. por CARRERAS Y CANDI, 12^a

ed., Tomo II, Barcelona, casa editorial Alberto Martín, 1931-1946; MORENO VILLA, J.: "Sobre arquitectura popular", *Rev. Arquitectura*, n.º 146, junio de 1931, pp. 187-193.

(17) GIESE, W.: "Los tipos de casa de la Península Ibérica", *Rev. D. y T. P.*, tomo VII, cuaderno 4, 1951, pp. 563-601.

(18) HERNÁNDEZ PACHECO, F.: "Las regiones climáticas de España en relación con la construcción rural", *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, Tomo XXXIX, Madrid, 1941, pp. 47-65.

(19) CAMARA NIÑO, A.: "Consideraciones sobre la arquitectura popular española", *II Congreso Nacional de Arquitectura Típica Regional*, Oviedo 18-12 de octubre, 1966, pp. 133-134; DURAN LORIGA RODRIGUEZ, M.: "Bases para el enjuiciamiento crítico de la arquitectura regional", *Ibidem*, pp. 95-99; CALZADILLA PFREZ, F.: "Bases para el estudio de la arquitectura regional a partir del conocimiento de la región natural", *Ibidem*, pp. 19-30.

(20) GARCIA BELLIDO, A.: "Sobre la extensión actual de la casa redonda en la Península Ibérica", *Rev. D. y T. P.*, Tomo XXIII, cuadernos 1 y 2, Madrid, 1967, pp. 41-54.

(21) s.a., "La casa popular en España", *Noticiero Turístico*, suplemento, n.º 235, 1968, pp. 1-46.

(22) ARIJA RIVARES, E.: *Geografía de España*, Tomo II, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1973, pp. 260-301; TERAN, M. y DOLE SABARIS, L.: *Geografía regional de España*, Barcelona, Ed. Ariel, 1977; FEDL CCHII, L.: *Itinerarios de arquitectura popular española*, 5 tomos, Barcelona, Ed. Blume, 1974-1984; FLORES, C.: *Arquitectura popular de España*, Madrid, Ed. Aguilar, 1937-1977; *la España popular. Raíces de una arquitectura vernácula*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979; GONZALEZ HONTORIA Y ALLENDE SALAZAR, G.: "La casa popular. Tema actual de estudio", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n.º 1, Univ. Autónoma de Madrid, 1974, pp. 137-139; MARTINEZ FEDICHI RUIZ, L.: "Panorama actual de la arquitectura popular", *Rev. Arquitectura*, n.º 192, Madrid, 1974; GIMSON, M.: *As pallozas*, Vigo, Ed. Galaxia, 1983.

(23) Seminario sobre *Arquitectura Popular*, Departamento de Análisis e Instrumentos de Intervención Arquitectónica y Urbana. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valladolid, Mayo de 1988.

(24) Jornadas sobre *Arquitectura Popular en España*, op. cit. Asimismo, se celebró un debate sobre *Arquitectura Popular*, en el Edificio Pallarés (León), el 18 de marzo de 1991.

(25) *Guía de la Arquitectura Popular en España*, *Rev. del MOPT*, n.º 334, Julio-Agosto de 1986.

(26) CASADO LOBATO, C. y CARREIRA VEREZ, A.: *Viajeros por León*, León, S. García, 1985.

(27) JOVELLANOS, G. M. de: *Diarios*, Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos, 1953.

(28) Se ha pretendido recoger el mayor número de publicaciones cuyos textos se ocupan tanto parcial como totalmente de la arquitectura tradicional leonesa. Asimismo, es preciso señalar que sus contenidos y aportación son cualitativamente variables, así como subjetivo el valor que se les pueda conceder, optando en este caso, por una mera e imparcial relación, con independencia de involuntarias omisiones.

(29) FIDALGO, A. M.: "Arquitectura popular leonesa: suave que me estás matando", *Diario de León*, 1 de abril de 1990, sección Domingo, p. 3.

(30) PONGA, J. C.: "Construir en medio del campo", *La Tribuna Leonesa*, n.º 3, 26 de mayo-1 de junio, 1988, p. 33.

(31) BOLETIN OFICIAL DE CASTILLA Y LEÓN, n.º 34, 13 de agosto de 1984.

(32) GOMEZ LOPEZ EGEA, R.: "Arquitectura popular, versus arquitectura académica", *Rev. Estudios e Investigaciones*, n.º 5, 1980.

(33) Uno de los antecedentes se encuentra en FISAC, M.: "La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro", Ateñen de Madrid, 1952, y entre los más recientes que han mostrado especial preocupación, tenemos a GARCIA GRINDA, J. L.: "Crítica y teoría de la arquitectura popular", Colegio Oficial de Arquitectos de Burgos, 1988, pp. 25-29.

(34) Centro de Investigación de Materiales y Técnica Autóctona y Construcciones Experimentales, Navapalos (Soria); ALGORRI, E. y VAZQUEZ, M.: "Rehabilitación del castillo de Toral de los Guzmanes, León", *Jornadas sobre Restauración y Conservación de Monumentos*, Ministerio de Cultura, Dir. General de B. Artes y Archivos, Inst. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1991, pp. 149-163. En la misma publicación, GUINLA, M.º J.: "Consolidación, mejora y nuevas técnicas de construcción en tierra", pp. 135-141, y SALAS, J.: "El patrimonio construido con tierra: necesidad de su preservación", pp. 129-133. Igualmente, ROHMER, E.: "Construcciones en barro", *Etnología y Folklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, consejería de Ed. y Cultura, 1986, pp. 491-498. Esta preocupación por el estudio de los materiales tradicionales ya había sido manifestada por autores extranjeros. Prueba de ello es un meritorio libro de Mauro BERTAGNIN titulado *Conoscere e recuperare l'architettura de terra* donde se recogen cuestiones sobre la recuperación de la arquitectura de "tierra" o el de Patrick BARDOU y Varoujan ARZOUMANIAN, *Arquitecturas de adobe*, del que en 1981 la editorial Gustavo Gili ya había impreso una segunda edición. No obstante, este particular interés no es nuevo, pues las primeras reflexiones sobre los modos de construir fueron planteadas en Francia durante el siglo XVIII a raíz del nuevo ideario enciclopedista.



ADIVINANZAS DE ANIMALES DIFERENTES

Carmelo del Amo Martín

Entre tantos animales
uno te doy a escoger
por un castigo en Agosto
agua no puede beber.
Si te digo que no es blanco
comprendes que negro es.
Me tienes que dar dos duros
si no me dices cuál es.

Solución
El Cuervo

Soy muy rápido al correr
aunque también sé volar
me llaman torpe al nombrarme
por no querer estudiar.
Intento decir mi nombre
cuando me pongo a cantar.
Siempre lo empiezo a decir
nunca lo sé terminar.
No molesto a mis vecinos
y hago el nido en los caminos.
Pero sé disimular
difícil verme al pasar.
A nadie le doy ni quito
me conformo con poquito.
Por no saber la lección
te atizan algún capón
y te dicen ¡Ay!

Chorrito

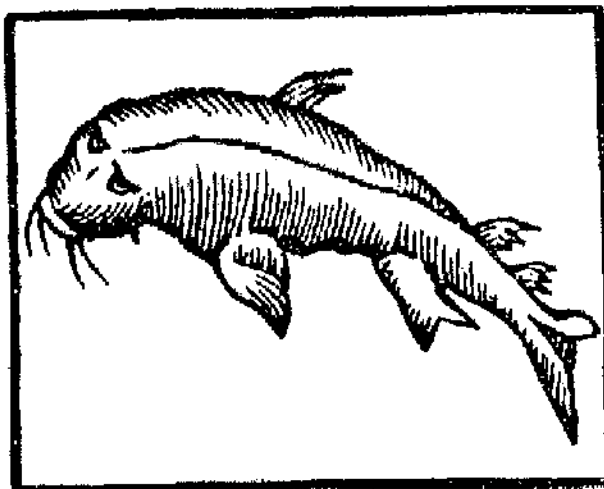
Soy animal volador
tengo quien me quiere mal
vivo del Apicultor
me cuido con mucho esmero
hago el nido en el terrero
para cazar tengo truco
ni nombre es ¡A.....!

Abejarruco

No suelo ir en manada
y mi piel es bien preciada.
En Hípica me han nombrado
pero jamás he montado
ni pienso nunca montar.
Mi Hobby es el de cazar.
Me nombran siempre por hembra
aunque macho pueda ser

cuando me juego la vida
mi defensa es el correr
hasta encontras la guarida.
¿Qué seré?

La Jirafa



Por si te sirve de algo
te lo diré con certeza
mi cuerpo no tiene piel
voy cubierto con corteza.
Soy a todos diferente
pues alguna sola vez
lo que hacen todos de un modo
yo siempre lo hago al revés.

¿Qué es?

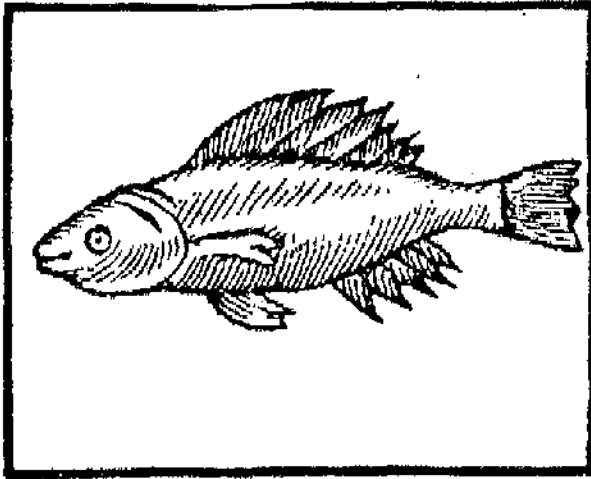
El Cangrejo

Voy muy despacio al andar
y dejo rastro al pasar
ir a carreras no quiero
pues jamás llego el primero.
parezco una media nuez
y me reproduzco tanto
soy macho y hembra a la vez.

¿Yos éu?

El Caracol

Tengo las alas muy grandes
aunque soy tan chiquitito
me alimento con poquito



a veces cazo en picado
 resulto ser engañado
 me ven al atardecer
 soy diferente al nacer
 porque soy amamantado.
 ¿Qué seré?

El Murielago

Solo me ves en verano
 ya que me gusta el calor
 nunca me poso en la flor
 ni salgo al sol muy temprano.
 Jamás ando en la ciudad
 por el monte voy saltando
 es difícil verme andando.
 Si la mochila alguien deja
 aunque no sea muy vieja
 mordida la ha de encontrar
 pues siempre estoy taladrando.
 ¿Qué seré?

El Saltamontes

En el huerto me han sembrado
 para cosecha obtener
 casi nunca me he negado
 a en todo tiempo coger
 verdes y secas las ha dado.
 He sido lo que he querido
 a un lado siempre me voy
 de un partido siempre soy
 de derechas siempre he sido.

Muy agudo tener que ser
 para esto poder saber
 o de alguien haber oído.
 ¿Dime qué te he parecido?
 ¿Y qué es?
 Las Judías

Soy más alegre que nadie
 y más vaga que ninguna
 canto mientras dura el sol
 no me gusta con la luna.
 Cuando el verano se acaba
 y no me da tiempo de huir
 antes de ir a pedir
 como nadie te da nada
 de hambre tengo que morir
 como cualquier desgraciada.
 ¿Qué seré?

La Cigarrera

Me usaron para medir
 porque alguien quiso vender
 pronto me vas a entender
 por lo que voy a decir.
 Calzarme sería caro
 por tantos pares usar
 no me lo vas a negar
 aunque te parezca raro.
 Siempre para descalzarme
 la inteligencia usaría
 un par de horas tardaría
 aunque mucha prisa darne.
 Si de verdad los usara
 como tanto pares son
 al quitarlos despertara
 a toda una población.
 Con toda esta información
 si tú eres algo sensata
 vas a tener la ocasión
 de decir de quién se trata.

El Cien pies

NOTA DE LA REVISTA: Carmelo del Amo Martín es un jubilado del ramo de la construcción pero no ha olvidado sus años pasados como pastor en su pueblo natal de Guijosa (Guadalajara). Ofrecemos sus adivinanzas como ejemplo de creación dentro del repertorio tradicional.

DEL ROMANTICISMO TEATRAL – EL ALMA DEL PUEBLO (O MAS ALLA DE LA ESCRITURA)

Fernando Herrero

I.– LA REBELION DEL HOMBRE

Una obra importante del romanticismo alemán, Goethe, el inasible, lejanísimo Goethe para el teatro español, me sirve de punto de partida. Bruno Ganz, Jutta Lampe, Edith Clever van desentrañando, en lo externo, el misterio del creador, la visión del escritor que en su obra tiene la justificación esencial. "Torquato Tasso" es, desde luego, una pieza magistral y mucho más desde la visión esencial de Peter Stein, año 1969, Teatro de Brema. ¿Cómo es posible que en el frío lenguaje del vídeo, un texto denso, sin otras concesiones al público que la fuerza de la escritura y la pulsión que surge desde el ámbito de creación de un poeta (Goethe) representado en su personaje (Tasso) en la asunción última de la ausencia de amor, y la carencia de éxito, llegue a emocionar? Es solamente un peso que el burócrata lleva sobre su hombro. Los políticos y los poderosos no permiten la entrada en su Edén particular al artista que quiera serlo aún, que no baje la cabeza, ni tire a los pies de los caballos su rostro personal a cambio de la externa corona de laurel.

Porque en el teatro romántico se encuentran a la vez dos impulsos contradictorios: el anhelo de felicidad y la aceptación de la muerte por el suicidio, la locura, la abnegación... El hombre es lo importante y si Dios todavía existe es en función de la mínima pulsión que puede afectarle desde la presencia de un pasado histórico y social en el que ha sido, al menos en su aspecto externo, absolutamente dominante. La idea de Dios en contienda con el alma del hombre exterioriza ya una especie de lucha que se irá decantando en la desesperación, la apostasía o la indiferencia agnóstica como conclusión. Y, más allá de su propia cronología quedará una huella indeleble que irá evolucionando hasta ir influyendo otros movimientos posteriores: el expresionismo por un lado, el surrealismo por otro y las últimas formas de una anarquía positiva que finalizó en el L.S.D.: Katmadou, el Festival de Woodstock o la Isla de Whight, con la también "romántica" y "revolucionaria" ocupación de los teatros en el Mayo 1968 francés, que tuvo su continuación en Avignon y en San Sebastián, aquel famoso Festival Cero del Teatro Independiente, uno de los últimos reductos de creatividad e ilusión del noble arte que no tuvo continuación. Lo romántico como expresión de la libertad del hombre, hoy en trance de devenir una utopía, desde los presupuestos de un materialismo sofocante e imperioso del que no es muy fácil salir. Los Hölderlin, Kleist, Büchner de ayer no hubieran siquiera dejado atrás su obra para que las generaciones futuras pudieran gozarla. Habrían desaparecido, simplemente, o no e-

xistido desde la implacable industria cultural que determina autocráticamente lo que nace o lo que no llega a nacer.

Interesarse por el romanticismo en el teatro obliga a la recurrencia a la historia, a la memoria más o menos próxima. Surgen los autores de las diversas nacionalidades en las que el sentimiento romántico impregna su escritura que es a la vez demostrativa de una actitud vital que busca la proclamación del hombre y la posibilidad de que alcance el cúlmen de su pathos. La libertad, la pasión amorosa, el suicidio (Eros-Tanatos) una dicotomía casi repetitiva en la tradición del romanticismo y todas sus secuelas. La libertad que el hombre desea asumir, no surge de una dialéctica política, sino de una verdadera proclamación de las necesidades del espíritu. El hombre se separa de Dios, aunque lo ensalce, su perdición o su condenación no son categorías absolutas. O se desprecia o se asume desde una fatalidad en sí misma partícipe de este "elán" (empleo el término francés) que sirve de marco a la actividad humana en la expresión del amor, de las ideas que proclaman que se ha desunido del yugo que le oprimía, el proyecto divino y su ineluctabilidad, y que ahora comienza a interrogarse sobre el poder humano que le oprime. La utopía que significa la concreción del amor y la felicidad es el hilo inalcanzable que unas cuantas obras teatrales expresan.

El romanticismo teatral ¿por qué la escena cabía preguntar? Parecía necesario que el grito que surgía del fondo del espíritu tuviera copartícipes inmediatos ¿dónde mejor que en ese espacio de comunicación? El dolor y el éxtasis, la pulsión pasional, incluso la interrogación metafísica llaman a compartir inmediato, a un momento en el que las palabras del poeta, el gesto y la voz del actor su unen. Porque la lectura interna del verso, de la novela, la audición de la música se integran en el momento en el que su fuerza interior se hace externa, en las diversas formas alemana, francesa, rusa, española, polaca... Del tremolar de las palabras como una pulsión arrebatadora, hinchada e inverosímil de un Víctor Hugo, a las formas de inquisición metafísica de un Goethe o más allá aún de esos románticos fuera del tiempo lindante con la locura –Hölderlin, Kleist, Büchner, a la tristeza casi desigual, al fatalismo de un Pusckin, o al reflejo de unos nacionalismos ocultos que se exteriorizan en la ceremonia (Wyspianski) va un abismo. Y mucho más si atendemos al romanticismo auténtico en el que la certeza de las acciones es mucho más fuerte que la verdad de las pasiones, García Gutiérrez, Martínez de la Rosa, el Du-

que de Rivas, transforman la presión de las pasiones en un aparatoso melodrama...

Es difícil unificar el romanticismo, aparte de esa presencia del hombre, y su visión del sonido y furia shakesperianos independientes de los dioses, aunque éstos puedan ser todavía esenciales para la vida de los hombres. El término alemán lo dice todo "sturm und drang" (Tempestad y pasiones) que hizo famoso un escritor que no ha pasado a la historia, Maximilian Klinger. La caracterización de este movimiento es un título excepcio-



nal y que penetra en los últimos rincones de ese espíritu que se abre al destino del hombre, aunque sea desde la asunción de esa propia locura que no surge del designio divino, sino de la elección de cada uno de los que forman la multitud, aunque se individualice en el amor y la muerte.

Nombres que se suceden: Tieck, Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Büchner, Puschkin, Hugo, Dumas, Musset, Grillparzer, Mickiewicz, Slowacki, Wyspianski, García Gutiérrez, Duque de Rivas... Zorrilla... polidéfrica concepción del romanticismo que se continuará con figuras como el propio Tadeus Kantor, aún impregnado de otras estéticas que nacen de esa expresión del pathos romántico, personalísimamente fijado en la propia figura del director polaco cuyo reciente fallecimiento ha dejado su último montaje "Hoy es el día de mi cumpleaños" huérfano. La presencia en escena, como ser real y

fantasmático a la vez. El Kantor de hoy y el Kantor de antaño que asumen toda la sordidez de un mundo que se deshacía en sus preces o en sus irrisorios desfiles militares. Nombres que figuran en las antologías y también en la escena a través de sus nuevas plasmaciones de los directores, de los actores, de los dramaturgos. Kleist, por ejemplo, tanto en versiones espectaculares y colectivas (de "Penthesilee" de Ander Lingel) como en la unipersonal lindantes con la genialidad (Edith Clever y Syberberg). Institucionalmente la mirada de Claus Peyman es capaz de hallar en un montaje, a la vez brechtiano y expresionista, la resurrección de esa obra prohibida que era "La batalla de Arminius". Este Kleist, tan germánico se hace internacional por su presencia en el Theatre D'Europe en el Odeon, desde las circunstancias en las que estos autores malditos, representativos de la locura, se situaron frente a los que, en la última etapa de su existencia creadora representaron lo oficial, lo institucional. Goethe y Schiller llegaron a mostrar ámbitos metafísicos del hombre, sus ansias de libertad, pero se detuvieron en el ámbito oscuro de ese otro ser que parece buscar su verdadero lugar en el mundo comprensivo que le era extraño. Porque a Kleist le ocurría algo parecido a lo que sucedía con los autores de estructuras no habituales como Valle Inclán a los que se tildará de "irrepresentables". Las acotaciones de Kleist parecen imposibles de plasmar si se atiende a su primera impresión. Pero el extraordinario diálogo es el que no sólo proyecta las imágenes poéticas, sino la progresión de los conflictos. El tiempo futuro ha puesto en su sitio a este genial autor. Jean Vilar y Gerard Philippe escenifican "El Príncipe de Hamburgo" desde la vertiente heroica que después Peter Stein y Bruno Ganz transmutarían en la duda, el sonambulismo, el sueño, proyectando el personaje a la pura contemporaneidad, héroe-antihéroe, pasivo-activo, guerrero-intelectual, sucesión de dicotomías que la escritura de Kleist permite. Porque frente a la obiedad, por ejemplo, del teatro romántico español, estos autores germánicos tocados por un halo de locura abren la puerta a cualquier hipótesis. La resurrección de los autores que crearon fuera de su tiempo es un hecho absolutamente contemporáneo.

Goethe, Schiller, Hugo, el propio Musset fueron los triunfadores de su momento, desde sus obras que mostraban una nueva fuerza social en escena, a la que ellos representaban y que después, ya triunfadores les adoró en un sueño que en el caso de Goethe se hizo metafísico y en el de Schiller heroico. Pero lo verdaderamente nuevo estaba fuera, en esos transhumantes que representaban el alma de los marginados, aquellos en quienes el amor estaba ligado a la locura y la muerte, en aquellos que como nuevos Cristos asumieron en su cuerpo y sangre las injusticias del mundo. Y Grotowsky supo verlo cuando montó "Kordian" haciendo contemporáneo a Slowacki, desde la víctima, e ofrecido, (¿"El príncipe Constante" de Calderón, en la versión de Slowacki-Grotowsky, no fue lo mismo?). El hombre se hace independiente de su Dios, aunque su sombra pervive y

hasta la rebelión supone una especie de reconocimiento de su huella. Los personajes de Kleist, Hölderlin, Büchner o Lenz han prescindido de cualquier Dios, o al menos este ha prescindido de ellos, sólo reconocibles en las quedadas de un agujero sin fondo.

Sueño del romanticismo, de la razón rota, que se hace universal en el espacio y en el tiempo. Un torbellino vertiginoso de imágenes, invade a los hombres, es su gloria y su amenaza. Se reencuentran los manes de la tragedia griega o el propio Shakespeare. Un compositor-dramaturgo Ricardo Wagner cerrará el romanticismo con su obra, que no es sino la visión de su época desde las leyendas nórdicas, la tragedia de los atridas que vuelve a resurgir en esa visión de un mundo que es devorado por el fuego. El diálogo transformado en sí mismo en materia ignea destruye el Walhalla cuando la última historia romántica, la de Sigfrido es un fracaso, y el hijo de los gemelos, Sigmund-Sieglinde, esos sí, protagonistas de un verdadero "amour fou" que rompe todas las barreras, incluida la última, el tabú del incesto, no es capaz de redimir al hombre, ni salvar el mundo. Sólo la redención por el amor, últimos compases de la partitura, ofrece la remota esperanza de una transformación... pero, en realidad, no se dan soluciones. El romanticismo no ha encontrado certezas, ni tampoco las ha buscado, ha preferido interrogar al mundo, al hombre, a la sombra de ese Dios casi desconocido...

Y desde el alma romántica surge la fiesta, el juego del Carnaval con su máscara y su misterio que hará de "Lorenzaccio" de Musset una obra extraordinaria en las manos de Othmar Krejzka y ese teatro Za Branou que desapareció, una vez quebrada la Primavera de Praga y ha vuelto ahora, con Chejov... un hecho verdaderamente anclado en el espíritu más generoso del hombre, por ello evidentemente romántico.

Es lástima que en nuestro país se dé el grito desafiado, la compulsión externa, la necesidad de la conclusión. "Don Juan Tenorio" drama popular de Zorrilla, y popular porque se representa todavía, rara avis en nuestro teatro romántico, cierra todos los cabos de la leyenda del Burlador y lo salva, casi a última hora y por una intervención monjil, la de la novicia Doña Inés, eso sí, tocada eróticamente por el apuesto galán. La empatía de esta obra, incluso en sus entrañables ripios no oculta todas sus deficiencias, la principal de las cuales es la ausencia del misterio (ese profundo presente en el "Don Giovanni" de Da Ponte-Mozart) la búsqueda del final feliz consolador y por tanto su levedad superficial en pro a esa accesibilidad primaria a la que en España somos tan dados, como lo prueba, entre otras cosas, el silencio de Valle Inclán ante la algarabía de Benavente y sus epígonos, muy inferiores incluso a su maestro. El grito por la libertad del teatro romántico español, está rodeado de demasiada faramalla para trascender lo que tiene de auténtico más allá de su propio contexto, ópera excluida, como luego veremos.

El romanticismo es un mundo abierto que irá recogiendo muchos de los movimientos que, alternativamente, sacuden el mundo político, social y cultural. ¿Qué duda cabe que los primeros tiempos de la revolución soviética estuvieron impregnados del soplo romántico, incluso en esa búsqueda de un nuevo teatro para un nuevo público, lo que ni intentó la revolución francesa que prefirió hacer de la calle, de las salas de los juicios, de la propia guillotina el ámbito escénico? Pushkin fue el inspirador de esos nuevos poetas: Essenin, Maiakovsky, Ajmarova, Madelstan que penetran en lo más profundo del alma del pueblo, ese pueblo sojuzgado, buscando respuestas, en la mirada de un Tartovsky que también halla antes de su muerte la capacidad de expresar el misterio.

Romanticismo como expresión de ese más allá dubitativo que surge del alma, como una incógnita jamás desvelada. El sueño se transforma en realidad y la realidad en sueño. En el escenario el actor grita pidiendo ayuda o comprensión, no se sabe muy bien desde qué terribles mecanismos de control. La tempestad y el frío, el fuego devorador de los infiernos mentales, la presión insoportable de la injusticia, la devoradora fuerza del amor se unen en la resurrección del hombre y sus pasiones, hasta aquellas que sacrifican la carne al espíritu, al ideal religioso o laico. El romanticismo no encuentra otro material que el poder como asunción de esas facultades de lo absoluto, la libertad como generadora del conocimiento, el placer como exaltación de lo físico. Los personajes del teatro romántico no son buenos ni malos, sencillamente seres humanos que bordean peligrosamente los abiertos senderos de la locura. Adiós es la última palabra, adiós simplemente y dudas ante la eternidad. ¿Cómo encontrar un paralelo, un freno a esa exaltación de las pasiones, de la mente? Sólo la racionalidad de la dialéctica matizará el soplo romántico. Los intereses materiales en cuanto tal no cuentan. El hombre por sí mismo es el dueño, o la víctima del mundo primero, de una fuerza ineluctable de la otra realidad que algunos llaman Dios.

Wagner en su exangüe y desexualizada "Parsifal" dotada de ese espiritualismo entre el paganismo y el cristianismo que llega a lo morboso, pone el punto final al romanticismo. La locura y la exaltación que ha configurado esta época (una hermosa película reflejó un montaje extraordinario de Klaus Michel Grüber sobre el "Viaje de Invierno" de Hölderlin en un impresionante y semidesierto, sólo unos pocos espectadores eran admitidos, Estadio Olímpico de Berlín que contempló los fastos olímpicos del nazismo) y se disolvió después en otras aventuras encarnando una patología mucho más dañina. El romanticismo y su aura eran degradadas, en el escarnio absoluto de su razón de ser última. El tiempo presente ha rechazado ese espíritu generoso que plasmó lo mejor del romanticismo y lo ha transformado en sentimentalismo mentiroso y ramplón como norma general. Quedan aislados intentos, esfuerzos más o menos sinceros y, sobre todo, la resurrección de un romanticismo

tardío y auténtico en algunas de esas obras fuera del tiempo de Ramón del Valle Inclán. Sus textos antes y después del esperpento, muestran cuadros globales, miradas de personajes que, entre realidad y sueño, acompañan el periplo de esos personajes míticos (Montenegro) o patéticos (Max Estrella) ¿Existe alguna secuencia más triste y amarga que la muerte voluntaria de la mujer y la hija del poeta ciego)... Romanticismo que se extingue, mientras surge profética la figura de Latino de Hispalis. ¡Ah, Don Ramón!... El genio capaz de integrar en su obra dramática todos los mundos estéticos de su tiempo... La fuerza de la pasión, de lo clarooscuro, la infinita piedad por los marginados, paralela a la de Büchner o Lenz... Así, al cabo de los años, el genial gallego enlaza con lo mejor del romanticismo, como la total expresión del misterio...

Quizá Tadeus Kantor y su vuelta incesante sobre sí mismo, sobre la memoria de su pasado, de su pueblo, de su específica estética llena de sombríos pasajes, de irrisorias formas que muestran el pasado, una época sumida en el olvido, que recupera, espíritu romántico hasta en su egoísmo último esté pintor, escritor, maquinador teatral... que se nos ha despedido pero que superando la muerte, nos saluda de nuevo "Hoy es el día de mi cumpleaños". Un adiós que es también una apertura a este mundo del pasado en el que ese hombre se atrevió a buscar por sí mismo lo que tenía de Dios, proyectándolo para la pasión, para el amor, para la libertad. Y también la incógnita de la muerte, asumida tantas veces en idéntico viento de locura que el que originaba el amor sin fronteras ni límites.

II.- LA TRANSFORMACION ROMANTICA EN EL LENGUAJE MUSICAL.

Quizás las dos obras líricas más importantes de los últimos años sean el "Woyzzeck" de Alban Berg y "Soldaten" de Zimmerman. No es casualidad que los textos en que se basan tengan como autores a esos escritores teatrales del romanticismo subversivo, esos seres itinerantes y perdidos, muertos en plena juventud, en los linderos de la locura y fuera del éxito, del reconocimiento de su propio tiempo. La ópera acentúa, desde la técnica de sus compositores, los componentes de la exaltación de Tanatos, la muerte como respuesta a la felicidad deseada. El soldado Woyzzeck recibe una y otra vez los golpes de los que mandan (capitán, médico, tambor mayor) entra en la locura, la patología de los celos y mata a su Fros, la exaltación de un amor incandescente y terrible. El compositor acentúa las palabras del dramaturgo, las impregna de una música dramática y austera a la vez, ciñe la técnica vocal a esta expresión de la locura del hombre (Woyzzeck) la dulzura de la mujer adúltera (Marie) o el falsete en la voz del capitán. La nobleza baritonal del protagonista contrasta con las tonalidades del coro maléfico que le rodea. Mientras tanto, los interludios musicales entre cuadro y cuadro forman un espacio de reflexión y significación entre ellos y ligam una fluida

tensión dramática. El músico ha dado nueva voz al "Woyzzeck" de Buchner, manteniendo, y aún concretando, toda la fuerza de sus conflictos. A fin de cuentas, por el canto se expresa esencialmente la patología del personaje en sus inflexiones vocales —privilegio de la música— sin ninguna necesidad de reforzarlo con gestos u otro tipo de signos escénicos. El espléndido video del montaje en la ópera de Viena con excelente dirección escénica y magistral en la batuta de Claudio Abbado nos acerca a ese grado en el que el phatos romántico está ya en lado obscuro: aquel que hace referencia a la muerte y a la exoneración del amor. Los toques expresionistas del espectáculo operístico se encuentran en las raíces del texto. El romanticismo en su desesperada búsqueda de los afanes del hombre, en la exaltación del amor y la dicha, se transforma en el grito ronco, de la distorsión de lo real, la disolución del orden y la apropiación del caos como final absurdo a un mundo que así se ha significado.

Esa sensación del caos colectivo, a través de una técnica complejísima de interrelación de acciones escénicas—musicales, se denota perfectamente en "Soldaten". La obra teatral de Lenz ha sido muy poco representada y la ópera coetánea le ha dado, en cierta forma, actualidad, a pesar de sus grandes dificultades de montaje.

La simultaneidad de acciones —la música permite la expresión plural en un mismo espacio de tiempo— acentúa las características románticas del personaje femenino, Marie, otro marginado que "sufre" en su propia carne la disolución de su clase ante un mundo hostil. La música, atonal, proyecta el phatos romántico en un nuevo lenguaje que en nada rompe los signos de expresión. De hecho, la ópera de Bernd Alois Zimmerman —compositor que se dio la muerte en plena madurez— ha empezado a salir de su ghetto prodigioso para representarse, en diferentes montajes en los teatros de ópera. "Soldaten", ópera que ha transcendido a su texto de origen. Un milagro el que esta obra, de no fácil audición se haya convertido en uno de los pocos clásicos del teatro lírico del siglo que ahora finaliza.

Donde la transformación que el teatro origina de los clásicos del romanticismo es más ostensible, es en los títulos más famosos del repertorio español. "Don Alvaro o la fuerza del sino" apenas se representa —el último y aislado intento de Francisco Nieva no fue un éxito precisamente— pero "La fuerza del destino" forma parte del repertorio del teatro lírico. Si García Gutiérrez todavía despierta alguna resonancia se lo debe a Giuseppe Verdi que con "Il trovatore" apoteosis del melodrama lírico, resucita el viejo e infumable texto. Mírese por donde fragmentos tan conocidos como "Di quella pira"... "Stride la vampe" o "El miserere" homenajean al dramaturgo español. Divos y divas se enfrentan con la partitura verdiana desde las situaciones inverosímiles por las que Manrico, Leonor, el conde de Luna y la gitana Azucena pasan. Los públicos aplauden con fervor a Pavarotti y demás o silban cuando los agudos no se logran con la brillantez requerida. "Il trovatore" ha entrado en lo po-

pular y hasta en esa película genial, sátira y también homenaje al género, "Una noche en la ópera" de los hermanos Marx, sirve de soporte a la acción. Todavía me río cuando recuerdo la secuencia en la que el decorado de un acorazado irrumpe abruptamente en el mundo ficcional absolutamente convencional del campamento gitano. La vida escénica del Duque de Rivas o de Antonio García Gutiérrez se la ha concedido Giuseppe Verdi en la creación de dos obras tan inspiradas en su música plena de nervio, robustez y lirismo, como caótica en su estructura dramática.

Los libretistas, Cammarano fundamentalmente, y el propio Verdi acumulan inverosimilitudes múltiples que son salvadas, precisamente, por el pathos romántico-heróico de la música, de la poderosa línea vocal, sobre todo en "La forza del destino". El famoso dúo de tenor y barítono, puede incorporarse a las estructuras dramático musicales del compositor más logradas, en busca de la expresión del conflicto. Verdi juega con la diferente tonalidad, la diferencia del color vocal, para definir a los personajes. Y ocurre lo mismo en otros dos tipos que en esta ópera alcanzan una curiosa notación: el padre prior, bajo de voz grave, digna y profunda (nobleza) Fray Melitón, barítono cómico lindante con lo grotesco (irrisión). El talento verdiano brilla en estas composiciones, que van más allá de su definición individual para encarnarle en el de la propia institución a la que representan. La mirada un tanto anticlerical de Verdi, se detiene ante el padre prior, al que le concede si no una particella de gran exhibición, una línea de canto de gran altura. Es el pequeño homenaje del gran compositor a una forma mala de entender la religión más allá de su existencia como poder establecido.

Si Verdi pudiera ser el nombre salvador para el teatro romántico español, al menos en dos de sus obras más emblemáticas, también ha trascendido desde la música, no sólo a Shakespeare desde su "Macbeth" y sobre todo "Otello" y "Falstaff", sino también a Schiller "I Masnadieri", ópera de juventud sobre "Los bandidos", "Luisa Miller" ("Kabala und liebe") y "Don Carlo" (obra homónima) los textos de Schiller son transformados, enriquecidos, sobre una visión dramática musical que amplía las pulsiones de la obra original. Sobre todo "Don Carlo" merece un análisis especial.

Hace unos años, y desde un montaje inteligente de José Carlos Plaza, la versión española de "Don Carlo", de texto dramático de Schiller fracasó comercialmente. La razón, para mí, no estaba en la puesta en escena, ni en la interpretación ni en la falta de interés de la obra: la sombra de la ópera planeaba incluso en la estética dominante del espectáculo pero ¡ay!... faltaba el aria de Felipe II, la portentosa —no sólo musical sino dramáticamente— "Ella Giammai m'amo...". Verdi había hecho olvidar su antecesora no sólo desde la estética, sino también desde la potencia significativa del material dramático. Si los dos polos de la ópera —el amor frustrado de Carlo y Elisabeth y Valois y los celos insanos del rey

por una parte y la lucha entre la libertad y la opresión por otra— están presentes en la dilatada partitura es en este segundo aspecto donde el "Clan" romántico alcanza su más firme expresión. Aparte de la escena coral del Auto de Fe en la plaza mayor de Valladolid, la posterior, intimista, del despacho de Felipe II en el Escorial constituye una de las sumas del arte verdiano. El aria "Ella giammai m'amo", en una estructura genial expresa las dos pasiones típicamente románticas, la del amor y la del poder, a la que sigue sin solución de continuidad el dúo con el gran inquisidor. La reversión se opera desde la tonalidad dominante, que sustituye a la coloración vocal. La noble y ancha frase de Felipe II es vencida por la escueta, sin brillo del enteco personaje, representativo del poder de la iglesia. La decisión inquisitorial abre las puertas a Tanatos: Carlos, el marqués de Posa, y los flamencos oprimidos serán masacrados. Felipe II, es esclavo de otro poder mucho más real que el ostentoso que concede la corona "Tornaro sol... la nell'avello del Escorial", soledad sin amor, tal vez arrepentimiento es el futuro... Por si fuera poco cuando se cumple el sacrificio de Carlos, su abuelo, el emperador sale de la tumba. Lo fantástico como otro signo más de lo romántico y que sitúa a la ópera "Don Carlo" como un mito ejemplificador, todavía vivo desde las virtudes dramático musicales de la obra, capaz aún de provocar cierto resquemor, como se demostró en el fallido intento de representarla "in situ" en el monasterio de El Escorial, en época reciente.



Por cierto, el "Don Carlo" verdiano no apareció en los escenarios españoles sino en la época post-franquista. La "Leyenda negra española" estaba excesivamente presente en el pasado más o menos próximo.

Muchos montajes han subrayado, desde estéticas diversas los motivos de la ópera verdiana. Luca Ronconi y Claudio Abbado inauguraron una temporada de la Scala milanesa con una versión despojada, en la que carros rodantes marcaban las diversas escenas (los manes del prodigioso "Orlando Furioso" no estaban muy lejos). Luchino Visconti, fue, tal vez, en su excelso sentido de la escenografía como integradora de un espacio dialéctico quien se aproximó más a la esencia romántica y subversiva de la obra. Todavía puede completarse un vídeo de las últimas representaciones en el Covent Garden londinense. Aun reconstruida y sin la presencia vital de su autor el sello de la creatividad permanece. La convención del género lírico se transforma en pulsión romántica, en la que la música desenvuelve a la vez lo amoroso, lo político, el juego sucio del poder contra el aura de libertad, tal vez el último reducto del romanticismo, habría que concluir, se encuentra en el equilibrio vital que la escena lírica ofrece. ¿Cómo de otra forma podrían resucitar obras absolutamente muertas o significadas exclusivamente en su propio pasado histórico?

La batalla de "Hernani" fue significativa en el preludio de una nueva sociedad pero la obra, el verso rutilante y fogoso de Víctor Hugo están sobrepesados por su tiempo. Ni siquiera las conmemoraciones del centenario han podido rejuvenecer, dar posibilidad de lecturas nuevas a la obra teatral del torrencial y generoso poeta. "Hernani" ópera, ahí sigue, aunque las dificultades para hallar un reparto idóneo limiten su presencia en las salas. No ocurre lo mismo con "Rigoletto", obra favorita de todos los públicos que se basa en "Le roi s'amuse" del propio Hugo. La censura transformó al monarca en el duque de Mantua. Eso del rey conquistado, aunque muy vivo y "real" en alguna o algunas épocas, no parecía de recibo. Verdi se vengó desde las connotaciones de frialdad y frivolidad del personaje que tiene una parte de grandes dificultades vocales y no es el protagonista, salvo cuando lo canta Alfredo Kraus, naturalmente, que casi casi humaniza al despiadado aristócrata por el que Gilda muere a manos de su padre. El phatos romántico de Hugo origina uno aún más intenso de Verdi. La "maldicione" de Monterone es el leit motiv que persigue al pobre bufón. El poder (el rey, el duque) sigue adelante. Lo romántico se sitúa con las víctimas aunque se vistan del manto del asesino. No es casual que Jonathan Miller trasladara la acción al tiempo de la mafia. La historia de estos tres personajes es tan eterna como la de Romeo y Julieta. El drama y el melodrama se dan la mano, y tanto cuenta lo disparatado de la situación en que un padre termina matando a su hija, como lo auténtico de esa visión del poder fría e implacable en la que si no existe maldad intrínseca, sí en cambio un egoísmo avasallador que, transformando el amor en sexo, es la única pulsión de este rey que se divierte o este duque que ejerce autocrá-

ticamente el mando en una corrupta corte de cortesanos, "vil raza damnata" como canta el pobre Rigoletto cuando justamente les increpa. Raza, por cierto, que con diversas formas y pelajes, sigue hoy tan vigente como antaño.

Por eso a lo mejor sobrevienen esas tentaciones de modernizar la ópera que personalmente detesto a menos que estén justificadas por algo más que el intentar convencer al espectador más o menos estulto de que lo que ocurrió antaño puede volver a ocurrir. Maldita la falta que le hacían a la última "Electra" de Ricardo Strauss montada por Nuria Espert los símbolos de la cruz gamada para impresionarnos. Si la terrible ceremonia de muerte y amor que sucedió en Grecia no es capaz de conmover al espectador de hoy es que falla algo esencial. Lo romántico, a través de esa transformación musical que potencia y acentúa lo lírico debe ser contemplado en su esencia, no en la ganga lacrimógena y grandilocuente con que muchas veces se ofrece.

Podríamos ir citando obras de teatro romántico que han sentido en su textura el mordisco avasallador del divino arte. Hasta el metafísico Fausto de Goethe tiene sus correspondencias operísticas que pueden concretarse en la pompierista obra de Gounod, o en la compleja ópera contemporánea de Bussoni. En aquél caso nuestro buen doctor y el elegante Mefistófeles son voces de tenor y bajo como está mandado. Efectivamente no se potencia en esta visión, aunque eso sí dan opción a unas bellas melodías, a unas interesantes concepciones dramáticas e incluso el "Mefistófeles" de Boito a unos pinitos metafísicos que se atreven hasta con la segunda parte de esa obra maestra ante la que directores de escena y productores se detienen sin disimular su espanto. Es curioso que tengamos que esperar muchos años a que el Fausto "totalizador" se vea así, "totalizado", en escena. ¿Conseguirá Strehler hacer realidad ese sueño?. El arte lírico le ha dejado las puertas abiertas porque sus Faustos no son sino reflejos de ese que surge misterioso, profundo y retórico a la vez, de la páginas del maestro de Weimar.

Y así ocurrirá que el teatro lírico transformará no sólo los textos dramáticos en música, sino también los novelescos. El "Werther" de Massenet, por otra parte no muy profundo compositor, encontrará aquello que la novela no nos da en la actualidad: el tránsito a una emoción amorosa, ergo romántica. No sólo el suicidio del personaje sino su lamento expresado en los breves minutos que dura esa inspiradísima aria que se titula "los versos de Ossiam" y que dice eso tan bello de "por qué me despiertas, aliento de la primavera". Y Hoffman, la quintaesencia de un romanticismo fantástico y absolutamente germánico cobrará vida en el escenario desde la partitura de un músico francés especializado en la composición de alegres operetas. Curiosa paradoja. ¿Quién le iba a decir a Ernesto Amadeus que su gloria en la comunicación directa con el público iba a venir de la mano de Jacques Offenbach?

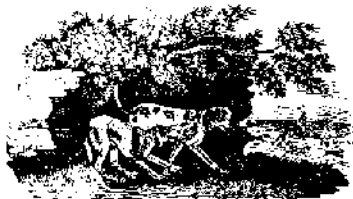
Pero tal vez el milagro de esa transformación de lo dramático en prosa a lo dramático en música, que proyecta la esencia del romanticismo en la voz que expresa sentimientos diversos que van desde la melancolía al rechazo, a lo absurdo de la muerte o a la pulsión de una locura más o menos disimulada se encuentre en las obras de Alejandro Puschkin, "Eugenio Oniegin"; "La dama de pikas", Mozart y Salieri; "El convidado de piedra" Boris Gudunov, ...Unas breves páginas en la edición de obras completas, novela, poema, obras teatrales. El resultado común una serie de óperas en las que lo romántico se instala de forma fluida y profunda. Harían falta muchas páginas para estudiar con profundidad el conjunto de estas óperas y la serie de temas que expresan con nitidez desde la identidad del autor base y la pluralidad de los compositores que lo utilizaron.

Toda el alma rusa con su tristeza soterrada, su melancolía infinita parece expandirse, desde el romanticismo del gran escritor ruso en esas músicas que son capaces de enlazar a la vez el amor y sus frustraciones, la amistad y sus desengaños, la pasión por el juego, la arrebatada convulsión del amante que no se sacia en mil mujeres, la pulsión de la muerte, el guiño irónico del destino o la propia creación artística, como motor de lo malo y de lo bueno de un compositor que no alcanzó el genio. Temas entrelazados entre la alta clase, la burguesía incipiente, desde una disolución de las fuerzas que podrían romper la inexorable cadena del destino. Muy lejano ese romanticismo ruso del alemán o el español. Los toques de trompeta, y la sutil orquestación de las óperas citadas lo demuestra, no son los adecuados a la expresión de un espíritu que reacciona difícilmente ante los avatares cotidianos. Chejov no estará lejos tampoco y la transposición de esos personajes románticos a la atenta mirada del autor de "El Jardín de los Cerezos" se analizará con toda fluidez, quizás porque el dramaturgo tenga también algo de esa melancolía infinita que transforma los sentimientos en silencios o derrotas.

Queda una obra maestra que transformada por un músico genial consigue lo que ninguna de teatro dramático ha logrado. La expresión del pueblo como personaje colectivo, pero formado por individuos con carne y sangre. En el "Boris Godunov" de Mussorsgky, el protagonista no es el zar, aunque el compositor le reserve dos escenas en solitario, piedra de toque de todo bajo que se

precie. Declaraba Ruggiero Raimondi que los cuarenta minutos de canto en el papel de Boris eran los más costosos, los más duros y al mismo tiempo los más brillantes de su cuenta. El extraordinario bajo italiano ha sabido llegar al fondo de la angustia del personaje y su interpretación de la escena de las alucinaciones y de la muerte de Boris se unen ya a las míticas de Chaliapin y Christof. Pero ese llegar al fondo del alma humana que consigue estremecer al espectador no es lo esencial. Lo verdaderamente trascendente del Boris es el coro, el pueblo ruso oprimido con sus idiotas deambulando por la nieve y que se fija con una melodía seca y perezosa en cualquier mínima sensibilidad. Esta vez el teatro lírico ha sabido conceder la voz a quienes siempre han ocupado los puestos secundarios de la tragedia.

El romanticismo en el teatro toca, pues, la sensibilidad profunda del hombre como portador de una serie de pulsiones tendentes hacia su felicidad, casi siempre frustrada en todo o en parte. La existencia de esa llama en el ser humano, en su individualidad insustituible puede considerarse en los tiempos que hoy se viven un signo positivo, un signo de esperanza. El mimetismo de las conductas, la reacción cuasi homogénea ante toda incitación propagandística, la manipulación espiritual y moral, son los mayores enemigos de ese canto a la libertad que supuso el romanticismo, y que se ha ido transformando, incluso desde esta palabra, en vacíos conceptos que son a su vez manipulados por quienes ostentan un poder omnímodo disimulado en estructuras de carátulas diversas. El teatro romántico supuso un primer paso por esa lucha por la verdadera condición del hombre. Posteriormente el naturalismo nórdico, el realismo transformador de los grandes autores rusos, el teatro épico de Erecht, la búsqueda de la obscura pulsión artaudiana fueron desarrollándose, incluso hasta llegar a la negativa del absurdo, las relaciones del hombre consigo mismo y su entera sociedad. El renacimiento actual del teatro romántico en sus parámetros más creadores no significa otra cosa que una llamada para el reencuentro del verdadero arte, aquel que surge desde la creación, la compleja creatividad del artista y no desde la imposición de los módulos culturales. El teatro romántico sigue siendo venturosamente un soplo de esa llama que cualquier día puede apagarse del todo, y nos arde el mundo del que surgen las leyendas, los personajes que el pueblo hace suyos para la eternidad.



Tres días estuvo enferma la Pobrera. Tres días consumida por la fiebre que la fue agotando poco a poco. Tres días que pasó sola, sin más compañía que la de su hija y la del "Tío Sordo". Su casa, que siempre estuvo llena y alborotada, permanecía vacía y silenciosa. Nadie llamó a la puerta. Ni uno solo de los muchos huéspedes que habitualmente pasaban la noche en su casa se presentó por allí. Ningún vecino, familiar o amigo fue a visitarla, a preguntar o interesarse por ella.

Pero la Pobrera en sus delirios seguía viendo su casa tan concurrida como siempre. Durante aquellos tres días pasaron por allí todos los huéspedes que durante más de veinte años ella había recogido en su casa. A veces hablaba con ellos como si realmente estuvieran delante de ella:

— ¿Qué tal el viaje, Jalisco? ¿Qué hay por Barcelona?

— ¿Ha vendido todos los caramelos, Tío Sabroso?... ¡Qué bien! ya tienen sus hijos pan para unos días.

— Tío Sin-Piernas, otra vez trae a su hija embarazada, ¿Pero es que no le da vergüenza lo que hace con ella?... — ¡Pues claro que me importa! Si no fuera que me da pena de los niños se quedaban ustedes en la calle.

Durante todo el tiempo que la Pobrera llevaba recogiendo a los pobres nunca su casa tuvo tantos huéspedes como en aquella época de la posguerra. Era rara la noche que no se llenaba hasta rebosar, pero ella nunca dejó a nadie en la calle, aunque lo tuviera que meter a dormir en su cocina.

La Pobrera era una mujer vieja y arrugada, vestida de negro con un manteo de jerga y un mantón de pelo. Vivía con una hija moza, que se parecía a ella, en una de las casas más pobres del pueblo.

Tenía dos habitaciones, una que servía de cocina y la otra de dormitorio. Al lado de la casa tenía un pajar en donde metía a sus huéspedes, a los que no solo recogía gratis, sino que además les dejaba su cocina y algún puchero para que guisaran cuando querían comer caliente. Como los pobres dormían todos juntos en el pajar, con frecuencia reñían entre ellos y la Pobrera tenía que levantarse a media noche a poner paz para que no terminaran pegándose.

Lo único que percibía por todo esto eran cuarenta duros al año, que le daba el Ayuntamiento, y por esta mísera paga, además de recoger a los transeúntes que pasaban por el pueblo, su hija tenía que ir en el verano a

arrancar yerros para el alcalde, por un jornal más mísero todavía. Si se le ocurría protestar, la mujer del alcalde le amenazaba con quitarle los cuarenta duros.

Entre los que acudían a pasar la noche a la casa de la Pobrera había personas de todas las edades y condiciones, pero todas ellas con un mismo denominador común: Pobres de solemnidad. La mayor parte eran mendigos, pero también acudían otras personas que, aunque tan pobres como aquellos, nunca pedían limosna. Trabajaban en distintos oficios de una forma ambulante y a domicilio, con lo que apenas sacaban para comer. Unos pasaban esporádicamente, otros venían de forma regular cada semana, cada mes o cada Invierno y algunos se instalaban allí y permanecían largas temporadas.

Allí se reunían personas de todas las clases: Orgullosos y humildes, borrachines y sobrios, usureros y dadivosos, ladrones y honrados, castos e incestuosos, filósofos y zafios, ruines y generosos, vagos y trabajadores... En todo este conglomerado de mendigos, pícaros y bohemios, había tipos verdaderamente pintorescos:

El pobre que no comía el pan que le daban porque lo vendía para dar el dinero, prestado a rédito, al tendero del pueblo.

La ciega, que venía los Domingos, con una hermana, y pedía limosna en la puerta de la iglesia a la salida de la misa.

"El tío sabroso", este era un pobre que no pedía limosna, era un negociante pobre o, mejor dicho, "un pobre negociante". Bajito, con unos pantalones llenos de remiendos, pero muy limpio. Venía, con una cesta colgada del brazo, andando desde la sierra más de setenta kilómetros. Llegaba al pueblo todos los meses cuatro o cinco días después de que las tiendas del pueblo distribuyeran los víveres del racionamiento. El "Tío Sabroso" tenía muchos hijos y poco pan que darles y con el azúcar y el chocolate que le daban de ración hacía unos caramelos que él decía eran muy "sabrosos", de donde le vino el mote con el que le bautizaron los chicos. Junto con los caramelos traía en la cesta raíces de regaliz que recogía por el camino. Se instalaba en la puerta de la escuela con su mercancía y la iba cambiando con los chicos por el pan que éstos llevaban para el bocadillo. Después de dos o tres días volvía a su casa con los mendrugos de pan ya duros para que sus hijos pudieran comer durante unos días.

Otro de los pobres que venían, no con mucha frecuencia pero sí con cierta periodicidad, era el "Pobre Sin-Piernas". Iba montado en un carrito del que tiraba

un enorme perro. Llevaba siempre con él a toda la familia: Su mujer, vieja y desgredada que siempre estaba borracha y a la que de vez en cuando daba una paliza. Una hija moza, fea, siempre con la barriga hinchada, que se acostaba con él y con la que tenía un montón de chiquillos raquíticos y deformes por el hambre y el incesto, que siempre iban agarrados a la falda de su madre. Esta familia siempre le daba a la Pobrera quebraderos de cabeza; tan pronto reñían entre ellos como lo hacían con los otros pobres, pues algunos, al ver lo que el padre y la hija hacían cuando estaban acostados, después pretendían hacer lo mismo con ella, y el padre que era muy coloso armaba unas grescas que obligaban a la Pobrera a levantarse de la cama e ir a echar una regañina a todos.

Todo lo contrario era "Frutos el Pintor", tranquilo y amable, un gran artista que en su juventud fue famoso, pero perdió la vista y estaba casi ciego. Se ganaba la vida haciendo dibujos para bordados. Para poder dibujar se inclinaba sobre el papel y ponía los ojos junto al lápiz, aún así hacía unos dibujos extraordinarios y originales, con los que iba sacando para comer malamente.

Otro artista era el "Pobre de los Romances", éste pedía limosna cantando romances, casi todos de tema religioso, unos tradicionales y otros compuestos por él. Era muy viejo, desarrapado y sucio, con unas largas barbas que seguramente eran blancas pero que no lo parecían por lo sucias que las llevaba. Iba por las calles cantando, acompañándose con dos cucharas que hacía sonar coicándolas entre los dedos de la mano a modo de palillos o tejoletas. Cuando terminaba la canción se arrodillaba para pedir la limosna.

"El Pobre Jalisco" era pequeñito y moreno con un largo chaquetón que le llegaba hasta las rodillas. Venía todos los años, mediado el otoño; desde Barcelona y pasaba por aquí todo el invierno pidiendo limosna, unos días en el pueblo y otros en los de alrededor, pero todas las noches venía a dormir a la casa de la Pobrera. Cuando llegaba el mes de Junio se marchaba para Cataluña pidiendo de pueblo en pueblo. La Pobrera bromeaba con él y le decía en tono de broma:

— Jalisco, para esta vida que llevas era mejor que te murieras.

A lo que él contestaba muy enfadado:

— ¡Que se mueran ellos!

— Y ¿Quiénes son ellos?

— Pues ¿Quiénes van a ser? Los ricos.

Lo cierto es que un Otoño Jalisco no vino; poco después uno de los pobres que habitualmente venía, contó como a Jalisco, ya de regreso a Cataluña, le habían encontrado muerto en una cueva en el campo. Otros dos mendigos, que se refugiaron con él en la cueva, le mataron para robarle lo que llevaba: treinta y cinco pesetas y una manta.

Una o dos veces al año venía el "Tío Basilio" este era un ciego que se ganaba la vida vendiendo "coplas" por los pueblos. Viajaba en un carro tirado por un burro y acompañado de su mujer que le servía de lazarillo. Era de estatura mediana y bastante fuerte, usaba gafas negras para protegerse del polvo. Llevaba una guitarra colgada del hombro, con la que se acompañaba para cantar las coplas que vendía. Vestía una chaqueta de pana, en uno de cuyos bolsos guardaba una dulzaina, que de vez en cuando hacía sonar para llamar la atención de los clientes, mientras que en el otro bolso metía la mano su mujer, tirando de él para guiarlo.

Su único medio de vida era la venta de "coplas"; éstas eran unos papeles de colores impresos con las letras de las canciones de moda. Pero lo que más vendía eran historias de crímenes y guerra, que él cantaba acompañándose con la guitarra mientras su mujer hacía la venta de los papeles. Normalmente cantaba siempre la primera estrofa de cada historia y al final añadía esta coletilla, refiriéndose al precio de las coplas: "Tres un real y una una perra gorda". Después de recorrer el pueblo durante todo el día, al llegar la noche, iba a dormir a la casa de la Pobrera y a la mañana siguiente subía en su carro y volvía al camino en busca de otro pueblo, para seguir vendiendo sus coplas.

De todos los pobres que habitualmente pasaban por la casa de la Pobrera el más popular y conocido era "El Pobre de la Remolacha". Este era un mendigo que durante muchos años recorrió Castilla pidiendo limosna. Harapiento y horrachín, un poco loco pero muy culto e inteligente, era un gran filósofo, algo así como un "Licenciado Vidriera" venido a menos, pues, como aquél, estudió en Salamanca y, cuando estaba a punto de licenciarse, un desgraciado accidente le hizo perder el juicio. Al incendiarse la pensión donde se hospedaba se arrojó por una ventana, recibiendo un golpe en la cabeza del que no pudo recuperarse del todo. Pero él vivía contento y feliz y nunca se quejó de su suerte.

El día que llegaba al pueblo era fiesta para la gente menuda que, a su grito de guerra de ¡Viva la Remolacha!, al que todos contestaban con un fuerte ¡Viva!, le seguía mientras pedía limosna por las calles del pueblo a la vez que iba diciendo a todo el mundo las "verdades", que la chiquillería reía con gran algazara. Decía que él daba mucho más de lo que recibía, pues por cada limosna que le daban él ofrecía un montón de consejos.

Le gustaban los niños, sobre todo los pequeños, a los que solía hacer profecías sobre su porvenir, gastando bromas a las madres, tales como ésta:

— Que niño más hermoso tiene, señora, pero no lo verá usted criado.

Entonces la madre se enfadaba, a lo que él contestaba:

— No se enfade, señora, que no lo verá criado porque su hijo siempre será amo.

Otras veces cuando veía a una mujer amamantando a un niño se apostaba con los chicos, que siempre le acompañaban:

— A que le toco la teta a aquella señora.

Los chicos le apostaban a que no lo haría, entonces se acercaba muy zalamero y decía:

— ¡Oh! ¡Qué niño más tragón! ¡Cómo mama! ¡Mira, que te la quito, que te la quito!

Y le daba a la señora un par de golpes en el pecho. La señora se enfadaba un poco pero luego lo tomaba a broma y acababa riendo y dándole limosna.



Así, con todas estas bromas, la gente le daba buenas limosnas, que él prefería fueran en dinero, pues cada vez que pasaba por una taberna hacía un alto para gastar en vino o aguardiente el contenido de sus bolsillos.

A veces mantenía grandes discusiones con los agricultores sobre el cultivo de la remolacha, que por aquellos años apenas se conocía en Castilla, pues él sostenía la teoría de que en este cultivo estaba el porvenir de la agricultura castellana. Los labradores se reían de él y le tomaban por loco, bautizándole con el apodo de "Remolacha" que a él, lejos de molestarle, le agradaba. Estos hombres no podían imaginar que veinticinco años después las teorías de aquel loco iban a verse confirmadas plenamente.

De esta forma, entre bromas, vino y miseria, pasaba su vida de la que nunca se quejó, pues con su filosofía siempre le buscaba a las cosas el lado agradable y jocoso. En alguna ocasión quisieron internarle en un establecimiento benéfico, pero él nunca quiso aceptarlo, prefiriendo la libertad con frío, hambre y miseria a la seguridad de un techo con comida, limpieza y otras comodidades.

Un día llegó al pueblo un personaje extraño y misterioso, se instaló en la casa de la Pobrera y permaneció en el pueblo durante más de dos años. Nadie sabía cómo se llamaba, de dónde era, ni de dónde venía. Era un hombre de una edad indeterminada, lo mismo podía tener cincuenta años que sesenta o setenta, hablaba perfectamente, aunque con un acento un poco extraño. La gente del pueblo comenzó a llamarle "El Tío Sordo", pues él decía que lo estaba aunque no era cierto ya que oía sólo lo que le interesaba y cuando de algo no quería darse por enterado decía no había oído bien. Iba siempre limpio y aseado, con ropa oscura, era muy trabajador y sabía todos los oficios, lo mismo remendaba zapatos que arreglaba relojes, hacía de albañil u organizaba la rifa de un lote de pucheros.

Algunos decían que era un espía comunista, otros decían que espía sí que era, pero no comunista sino nazi. En realidad esto no eran más que hablurías de las que nadie hacía caso y como era trabajador y afable el pueblo le aceptó y se quedó en él como un vecino más.

La simpatía que se produjo en el pueblo hacia él fue tal, que hasta en la taberna los viejos jugadores de brisca, que consideraban sus partidas como coto cerrado, le admitieron en ellas. Esto era muy difícil que ocurriera pues para que alguien fuera admitido no bastaba con ser amigo de los jugadores, había que demostrar tener méritos suficientes para ello. Claro que "El Tío Sordo" decía que tenía una técnica especial con la que era capaz de ganar siempre, y así ocurrió los dos o tres primeros días, pero cuando los demás jugadores, que eran unos viejos zorros, le descubrieron los puntos débiles se acabó su técnica. Pero él siguió jugando con ellos, haciendo los trabajos que la gente le encargaba y yendo todas las noches a dormir a la casa de la Pobrera, que desde entonces estuvo más tranquila que nunca, pues los demás pobres le tenían cierto respeto y estando el "Tío Sordo" no se atrevían a alborotar.

.....

Todos estos personajes, algunos pintorescos, otros con una gran personalidad y otros muchos tan desgraciados que por no tener no tenían ni nombre y a los que sólo se les conocía como "Pobres", llenaban todos los días, en número de veinticinco o treinta, el pajar, el portal y hasta la cocina de la Pobrera, que nunca dejó a nadie en la calle.

Como la gente del pueblo era generosa y daba buenas limosnas cada vez acudían más pobres y esto a los vecinos lejos de molestarles les llenaba de orgullo y presumían de que su pueblo era el más caritativo y generoso de toda la comarca.

Pero un día ocurrió algo terrible ¡La Peste!. Corrió la voz de que en algunos pueblos cercanos había "El Piojo Verde" (Tifus Exantemático) y que a la persona que le picaba uno de aquellos piojos moría sin remedio. Unos días después la Pobrera cayó enferma, contagiada por uno de sus huéspedes. A los tres días murió.

Esta mujer que tanto bien hiciera en su vida, que tanto se preocupó por sus semejantes, que nunca tuvo en cuenta al atenderles si eran buenos o malos, limpios o sucios, sanos o enfermos, en este trance se encontró sola. En aquellos tres días nadie entró en su casa, ninguno de aquellos a los que habían socorrido y cuidado, ni uno solo de los vecinos de aquel pueblo que tanto presumía de generosidad y amor al prójimo, por que daba algo de lo que le sobraba, fue por allí para verla, cuidarla, o interesarse por ella. Pero en sus delirios les veía a todos dando vueltas a su alrededor y seguía interesándose por sus problemas como si realmente se encontraran allí.

Mas esto no es del todo cierto, porque hubo una persona, una sola entre tantas como la conocían, que sin importarle el contagio a que se exponía ayudó a la hija a cuidarla los tres días que estuvo enferma, la amortajó cuando murió, la acompañó durante el velatorio y rezó por ella. Como él solo no podía llevarla hasta el cementerio buscó por todo el pueblo quien le ayudara a hacerlo. Nadie se prestó a ello. Al fin alguien le dejó un carro y un burro viejos para que pudiera llevarla a enterrar. La persona que hizo todo esto era "El Tío Sordo".

A partir de aquel día al "Tío Sordo" comenzaron a mirarle mal. Aquel pueblo al que no le importó que fue-

ra espía, comunista o nazi, de dónde era ni cómo se llamaba, después de aquello le hizo el vacío. En la taberna nadie volvió a jugar con él, los trabajos de albañilería se terminaron, ya no había zapatos ni relojes que arreglar y las mujeres no volvieron a comprarle rifas. Y esto no era por miedo al contagio, pues unos días después el peligro había pasado y nadie más contrajo la enfermedad. Pero después de lo que había ocurrido con la Pobrera aquel hombre era una acusación para todos ellos y no podían mirarle a la cara sin avergonzarse. Y de la misma forma que llegó, "El Tío Sordo" un día desapareció del pueblo y nunca más volvió a saberse de él.

.....

Esta historia que se presenta aquí con visos de fantasía es realmente cierta. Ocurrió en un pueblo de Castilla a principios de los años cuarenta. Sus personajes son reales y existieron con los mismos nombres que aquí tienen, o al menos en ese pueblo se les nombraba así. Muchos de los lectores de la Revista FOLKLORE les habrán conocido y pueden dar fe de ellos; ya que la mayoría de ellos recorrían gran parte de Castilla, e incluso de España.



LOS CARNAVALES ALBERCANOS

José Luis Puerto

En anteriores trabajos, publicados en esta misma revista, hemos tratado ya de uno de los ritos carnavalescos albercanos más significativos, el del *Patu-heno* (Núm. 79), así como del ciclo festivo invernal de La Alberca (núm. 91), en el que hay que situar la celebración de los Carnavales. En el presente, nos proponemos dar cuenta tanto de los disfraces y máscaras como de las acciones carnavalescas de este pueblo salmantino.

PERIODO CARNAVALESCO

Ya desde la fiesta de la Purísima (8 de diciembre) hasta los Carnavales propiamente dichos, exceptuando las fechas de la Navidad, pero también incluso en la de los Reyes Magos, bastantes domingos los mozos que lo querían se vestían de máscaras: Se ponían los pañuelos, los pantalones al revés, o algún "mono", además de la máscara, para ir al baile. Y solían hacer *anterios* ("pintadas" diríamos hoy) en las paredes o en las puertas de las casas, utilizando barro para ello, con inscripciones amorosas, en tono bromista, del estilo de ésta: "Señor Lorenzo, si no me entrega a su hija, se la robo".

LOS CARNAVALES

Los Carnavales propiamente dichos comprenden tres días (domingo, lunes y martes), que reciben el nombre de *los antruejos*. El Domingo de Carnaval se conoce como el *Domingo gordo*.

Durante los días de Carnavales, pero, sobre todo, durante el último de ellos, el Martes de Carnaval, aparecen las *mascarodas*: diversas mozas y mozos, mujeres y hombres, se disfrazan con diversas ropas y se enmascaran. Estos son los principales tipos de enmascarados y las acciones que realizan:

— *Los marugatos*: Salen el Martes de Carnaval por la tarde. Y son parejas de novios montados en una caballería ("en un caballo majo"), que recorren las principales calles del pueblo para terminar en la plaza, principal espacio de celebración carnavalesca. La moza va vestida con *dagalejo* o con saya *colorá* y lleva en una mano una bolsa llena de caramelos. El mozo va vestido con el traje tradicional de *serrano*. Ambos van enmascarados, con un armante de alambre al que tapa la máscara de cartón que en él se sostiene, o con un pañuelo que les cubre la cara. El va montado en la caballería delante y lleva una bota de vino, con la que va convidando a aquellos con los que se encuentran. Ella va detrás y va tirando caramelos a *la rebatina* y va dando cigarros que también lleva. Delante del mozo, cerca ya del pescuezo, ponen a la caballería una *manta-carga* (un tapabocas con flecos a

los dos lados y de listas *colorás*). Con las máscaras o pañuelos que llevan no se sabe quiénes son.

— *Las hilanderas*: Son mozas y mujeres que se visten de sayas o con pañuelo de Manila o con una capa de hombre. A veces, mozos y hombres se visten también de *hilanderas*. Van enmascaradas y recorren las calles dando gritos: "Uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh..." y, cuando ven un corro de gente, se dirigen hacia él, bailan de una manera desenvuelta y luego siguen para adelante; llevan colgando de un brazo una bolsita llena de caramelos, que tiran a *la rebatina* y dan a los niños y con cigarros en los bolsos, que van dando a los mozos y hombres con quienes se encuentran. Es costumbre que vaya un hombre guardándolas, para que nadie les haga nada, ya que algunos se metían con ellas a ver quiénes eran. El que las guarda va vestido de serrano, con una manta-carga al hombro y con un *vergajo* para arrear a los intrusos, y también lleva máscara. Va siempre detrás de ellas y recibe el nombre de *el coco*. La función de *los cocos*, por tanto, en el Carnaval albercano es la de ir guardando a las *hilanderas*; llevan también estos protectores una sábana antigua, con la que van tapados, y el cinturón puesto, sujetándola. Espantan a los muchachos, que incordian a la comitiva.

— *Los ensabanaos*: Son mozos u hombres tapados con sábanas o con colchas y que llevan máscara y que van gritando: "Uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh...", igual que las *hilanderas*. Y corren detrás de los muchachos, pegándoles si los agarran, ya que éstos se acercan a ellos para intentar tirarles de la sábana o de la colcha y así descubrir su identidad. Los *ensabanaos* y también las máscaras, bien a la cintura o bien en bandolera, se ponen la *roasquila* (una correa llena de esquilas), con la que van produciendo sonidos para llamar la atención. Entre varios de ellos suelen llevar un muñeco de madera, vestido o no, que van enseñando a las personas mayores y a los niños, y le van diciendo bobadas.

— Las *gitanas* y los *gitanos*: Son mozas y mujeres, mozos y hombres, que van enmascarados y disfrazados de *gitanas* y de *gitanos* respectivamente. Salen con las siguientes trazas: Ellas, con vestidos de "faralacs", "leen el signo" a todo aquel con el que se encuentran en su trayecto; y ellos llevan tras de sí una recua de burros y se dirigen hacia la plaza, por todas las calles.

— Otro grupo de enmascarados simula una representación del *arado* en la plaza. Dos mozos u hombres *se aguiñen* (se uncen) con el yugo, del que sale el palo, que sujeta otro mozo tras ellos y van como arando la plaza. El que guía el arado va vestido con blusa antigua y con unos zahones. Todos llevan tiznadas sus caras.

— Otro grupo saca a la plaza una fragua de mano, de herrero, en la que asan un garrapato (tostón), que luego se disponen a comer allí mismo.

-- El *mozo-toro* y los *pata-henos*: Sin duda, el rito carnavalesco albercano más significativo es el de la tauromaquia grotesca que se celebra en la plaza durante la mañana del Martes de Carnaval. Sus protagonistas son el *mozo-toro* y los *pata-henos* (pronunciación con hache aspirada). El primero —el *mozo-toro*— es un mozo que se disfraza de toro, para ello se tizna la cara y se coloca en la cabeza la cornamenta de macho cabrío o de borrego; en el torso, una zamarra de oveja; en la cintura, una correa llena de cencerros, que, al correr, suenan mucho, y, en los pies, unas *albarcas* (abarcas). Los *pata-henos* son varios mozos que se visten con sacos llenos de paja o de heno, van embutidos en ellos, lo que les da un enorme volumen y una gran dificultad de movimientos; también van tiznados.

El *mozo-toro*, en esta tauromaquia grotesca, ha de tirarse a coger y empitonar a los *pata-henos*, con una horca de madera, de las de dar la vuelta a las parvas; debido a la dificultad de movimientos de los *pata-henos*, éstos son pinchados con la horca por el *mozo-toro*, quien o bien los tira al suelo, revolcándolos, o bien intenta levantarlos hacia el aire; cuando se vuelven a levantar, algo que sólo logran con la ayuda de algún mozo cercano, son de nuevo acometidos. Y todo, entre el sonar de las cencerros y los gritos y risas de los asistentes, ante tan cómico espectáculo. Tras mucho empitonar el *mozo-toro* a los *pata-henos*, los sacos llenos de paja o de heno se van reventando, alcanza así esta tauromaquia momentos muy grotescos.

Los enmascarados de los diversos tipos que hemos visto hasta aquí van tirando a la gente con la que se encuentran ceniza, serrín, *papelinos*...

— El *entierro de la sardina*: Es el remate final de los Carnavales. Esta "procesión" que marca un rito de paso entre dos momentos temporales dentro del ciclo de invierno cristiano, se celebraba en La Alberca la mañana del Miércoles de Ceniza. Las participantes iban de luto con sayas y los hombres y mozos, vestidos con la seriedad con que lo harían para cualquier otro entierro.

SERRAR A LA VIEJA

Y llega la Cuaresma. Sobre la semana que la inicia, se dice el siguiente acertijo o adivinanza:

*De siete hermanas que somos,
la primera que nació,
la que menos tiempo tengo,
¿Cómo podrá ser así?*

Sobre un antiguo rito cuaresmal, el de *serrar a la vieja*, se conserva aún memoria y ha quedado ya sólo como dicho o relato que se cuenta a los niños para impresionarlos. (El autor del presente trabajo lo oyó siempre de labios de su abuelo). A mitad de la Cuaresma e-

xistía la costumbre de *serrar a la vieja*, se hacía —según dicen— un miércoles por la noche y a los niños se les hacía creer que serraban a la mujer más vieja del pueblo, llevándola a la plaza. Seguramente, cuando el rito se celebrara, harían una mujer con maderas y la serrarían a mitad de la Cuaresma y en mitad de la plaza. Hoy ya sólo queda el dicho y la memoria de *serrar a la vieja*, con esta expresión, y el relato, para impresionar a los niños, de que, en mitad de la Cuaresma, se serraba por la mitad a la mujer más vieja del pueblo.

Julio Caro Baroja, en *El carnaval* (1), nos da noticias acerca de este rito de *serrar a la vieja*. En Madrid y otras localidades —nos dice— "era costumbre hacer el mismo Miércoles de Ceniza una gran vieja de cartón o papel, con siete piernas flacas, que simbolizaban las siete semanas de la cuaresma, representadas, en suma, por la vieja misma". Esta vieja era coronada con un ceño de espinacas y cubierta con un manto negro en el entierro de la sardina. "La vieja —nos sigue diciendo Julio Caro Baroja— era colocada en una casa. A medida que iban pasando las semanas de la Cuaresma se iban cortando las piernas a la vieja, hasta que terminaban las siete". Pero, relacionado con este rito, y más en consonancia con el dicho albercano de *serrar a la vieja*, se realizaba este otro, del que también nos informa Julio Caro Baroja: "Parece ser que en el siglo XVII la gente de Madrid se reunía en la Plaza Mayor, a mitad de la Cuaresma, con el objeto de partir, o ver partir, o "aserrar", a una vieja. Iban allí con escaleras, linternas, faroles y velas, y creían o fingían creer, en efecto, que era posible ver partir a una mujer anciana por la mitad, acto que indicaba que el período cuaresmal se había partido".

DICHO SOBRE LOS DOMINGOS DE INVIERNO

Existe un dicho en La Alberca, rastreable por otra parte en otros pueblos del dominio leonés, sobre diversos domingos del último tramo del invierno y del inicio primaveral. Habla sobre el pájaro que se mata, se prepara y se come, en sucesivos domingos; sobre estos dichos volveremos algún día. Este es el de La Alberca:

*"El domingo Lázaro
matarás al pájaro,
el domingo Ramos
lo echarás en sal
y el domingo Pascua
lo comerás".*

El "domingo Lázaro" es el anterior al "domingo Ramos", que inicia la Semana Santa; el de Pascua ya es —dentro de la cultura de tradición popular— el umbral de la primavera.

NOTAS

(1) Todas las citas de Julio Caro Baroja que incluimos, pertenecen a su libro *El carnaval. (Análisis histórico-cultural)*, 2.ª ed., Madrid, 1979, págs. 136-137.

FORMULAS DE JURAMENTO EN LA EDAD MEDIA

Juliana Panizo Rodríguez

INTRODUCCION

Para la Real Academia Española juramento es "la afirmación o negación de una cosa, poniendo por testigo a Dios, o en sí mismo o en sus criaturas. Voto o reniego. Veto. Juramento o execración en demostración de ira. Reniego, Blasfemia contra Dios, la Virgen o los Santos; fig. y fam. maldición o dicho injurioso contra otro." (1)

El Antiguo Testamento hace alusión al juramento: "Procura con diligencia, no olvidarte del Señor, que te sacó de la tierra de Egipto, de la casa de la esclavitud. Temerás al Señor, tu Dios y a él solo servirás; y cuando hayas de jurar lo has de hacer por su nombre" (Deuteronomio, 6, 13).

"Temerás al Señor, tu Dios, y a él solo servirás; con él te unirás en su nombre harás tus juramentos" (Deuteronomio, 10,20).

El juramento se hace ante los hombres, pues intenta confirmar ante ellos la verdad de lo que se afirma o dar mayor fuerza de garantía de cumplimiento a una promesa.

Pellisé (2) teniendo en cuenta la materia, divide el juramento en asertorio y promisorio. Juramento asertorio es aquel con que se afirma o niega la verdad de una cosa pasada o presente; y el promisorio, el que se hace para asegurar cosas futuras.

Por razón de lo invocado es inmediato si se invoca a Dios, o mediato si se invoca a una criatura en cuanto que es reflejo de Dios, por ejemplo, por el cielo, por los evangelios, por los santos.

Por razón del modo en que se hace, el juramento es solemne o simple, según vaya o no acompañado de solemnidad exterior, mediante fórmulas y ceremonias.

La fórmula usual de juramento lleva la preposición por, en la lengua primitiva se usaba par.

A continuación ofrecemos una serie de fórmulas de juramento procedentes de diversos textos literarios españoles de los siglos XII al XV.

En síntesis con estos juramentos podemos hacer tres apartados, en el primero incluimos los juramentos que ponen por testigo a Dios y en menor proporción a la Virgen María, a San Isidoro, a San Millán y a Santa Ana.

Un segundo grupo lo forman los juramentos que ponen por testigo a objetos estimados por el

hombre medieval como eran la barba, el cabello, las uñas, el calzado, la espada y la corona.

Un último apartado lo integran las maldiciones, entre ellas destacan las fórmulas así y maldita sea.

FORMULAS DE JURAMENTO EN EL POEMA DE MIO CID

Son dos los juramentos usuales en el Poema de Mio Cid, el rey Alfonso VI jura por San Isidoro y el Cid por su barba.

"Juro par Sant Esidre, el que bolviere mi cort/quitarne a el reyno, perderá mi amor". (3140-3141)

"Yo lo juro par Sant Esidre el de León/que en todas muestras tierras non ha de tan buen varon". (3509-3510)

Según Menéndez Pidal (3) San Esidre es San Isidoro, obispo de Sevilla entre los años 599-636. La invocación habitual de Alfonso VI a este santo es un detalle auténtico de las costumbres del monarca, quien heredaría de su padre la devoción a San Isidoro. Fernando I envió una embajada al rey moro de Sevilla para traer de allá el cuerpo de San Isidoro, lo depositaron en la iglesia de San Juan, de León, el año 1603 y postrado ante el altar de sus reliquias depuso la corona real antes de morir.

"Por aquesta barba que nadi messó,/non lo lo-graron ifantes de Carrión; que a mis fijas bien las casaré yol" (2832-2834).

"Par aquesta barba que nadi messó,/assís irán vengadas doña Elvira e doña Sol". (3186-3187)

El no cortarse la barba ni los cabellos, y a veces ni las uñas, era señal de dolor que solía cumplirse previo juramento o promesa. Aún en las épocas en que era de moda la barba afeitada, se dejaba ésta crecer durante el período de luto.

VIDA DE SANTA MARIA EGIPCIACA.

La única fórmula de juramento que aparece en este poema juglaresco es pronunciada por María Egipciaca:

"Juro vos por Dios verdadero,/non he comigo mas de un dinero" (345-6).

GONZALO DE BERCEO

Debido, posiblemente, al carácter religioso de la obra del poeta riojano los juramentos no aparecen en las siguientes obras: *Los Milagros*, *Loores*, *El Duelo*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Laurencio*.

VIDA DE SANTO DE DOMINGO DE SILOS

Berceo en esta obra pone por testigo a Dios y alude también a un modo externo de jurar, con los dedos en cruz.

"Yo nunqua alcé propio, nin fiz cosa atal,/adugo por testigo al Padre spirital" (178).

Adugo: Pongo.

"Puso dedos en Cruz, juró al criador,/que cual ellos fizieron tal prendan o peor:/vasallo que traspassa mandado de sennor,/nol debie valer a coita, nul fiador".



VIDA DE SAN MILLAN DE LA COGOLLA

En la *vida de San Millán* hay una sola alusión a juramento:

"Pusieron e juraron siempre todas sazones/a Sant Millán la casa de dar tres pipiones".

Pipión: Moneda acuñada por San Fernando, doce de ellas componían un sueldo.

LIBRO DE APOLONIO

Aparece en esta obra un juramento pronunciado por el rey Apolonio, que jura no cortarse los cabellos ni las uñas hasta que no case bien a su hija.

"Non quiero los cabellos ni las hunyas taiar/Fasta que casamiento bueno le pueda dar". (346)

LIBRO DE ALEXANDRE

En el *Libro de Alexandre* aparecen dos juramentos que ponen por testigo a objetos estimados en aquella época como lo eran el calzado y la espada.

"Clérigos y alonges//çertas y las mongias/non andan a derechas// palas çapatas mias/mal pecado todos//andan en trauersías" (1822)

Çapatas según Corominas es una pieza de calzado que llega a media pierna.

"Tovo Alixandre que era grañt escarnio/que se le touiese una villa mas que Poro e Dario/dixo yo prometo e juro por el mi gladio que non dexa en ella calleja nin ningund varrio". (2220)

Gladio: Espada.

Otra fórmula documentada es:

"Dixo Paris a Elena//yo iuro hermana/quel non me uenciera//por forçia nin por manna". (494)

EL LIBRO DEL BUEN AMOR

Los juramentos usuales en esta obra son: juro a Dios, por el calzado y por su corona.

"A Dios juro, señora, é por aquesta tierra/Que cuanto vos he dicho, de la verdat non yerra" (671)

Trotaconventos afirma del Arcipreste:

"Es ligero, valiente, byen mançebo de días,/Sabe los estrumentos é todas juglerías,/Doñeador alegre//jpar las çapatas mías!/Tal ome qual yo digo non es en todas erías". (1489)

El término doñeador según Corominas significa cortejador, donjuán.

¡Par las çapatas mías! juramento ponderativo, bien de aquel tiempo, que tanto empeño ponían en la galanura del calzado puntiagudo, fino, de seda de colores.

En la *Cántica de los clérigos de Talavera*, leemos:

"Dile luego de mano doze varas de daño,/e aun ¡para la mi corona! anoche fue al baño". (1698)

¡Para la mi corona!, por la corona de clérigo que llevo, a la que acude como símbolo de autoridad al afirmar y aseverar.

Aluden a juramento las siguientes estrofas:

"Juran que cada día yredes a conçejo". (754, 615, 963, 1482)

EL MARQUES DE SANTILLANA, CANCIONES Y DECIRES

Encontramos en esta obra tres fórmulas de juramento: por Jupiter, juro a Dios y juro por Santa Ana.

"Replicó: Amigo, non curo/de amar nin ser amado,/ca por Júpiter os juro/nunca fuy enamorado;" (p.16)

"Del todo muero por vos,/e non mejora/mi mal, juro vos a Dios,/mas empeora". (p. 184)

"Yo les dixে assí:/ "juro por Santana/que no soys villana". (p. 231)

Júpiter es el Dios romano asimilado a Zeus. Aparece como la divinidad del cielo, de la luz diurna, del tiempo atmosférico, del rayo y del trueno.

ALFONSO MARTINEZ DE TOLEDO. ARCIPRESTE DE TALAVERA O CORBACHO.

El Arcipreste de Talavera ofrece el mayor número de fórmulas de juramento del corpus que hemos utilizado, pone por testigo a Dios, a la Virgen María, a los Santos Evangelios, a la pasión de Dios, al siglo de su padre, a su vida y a su honra.

Es usual en las maldiciones la forma así.

Al tratar del segundo mandamiento afirma:

"Pues, demándote, por Dios, cuál es el que por tal vía de loco amar anda e bive que, non una, mas ynfinidas vezes juró e jura el nombre de Dios en vano, faziendo mill maneras de juramentos, diziendo: Juro a Dios e a Santa María e para estos Santos Evangelios, e aún para los santos de parayso, que no te faré e te contesceré. Non dubdes desto, que bien sabes que cristiano so".

Al referirse a la mujer señala:

"Jurará, perjuraré. "Nunca tal cosa fize; nunca tal cosa dije nin presumí, para esto y aun para aquello. Nunca fuy en tal cosa, nin jamás tal yo sope. ¿Non me creés agora? Dezid pues, sy me creés". Vevís cómo dirá: "yuy, ¡qué yerto, duro como roble, demón, alperchón, diablo tamañazo! Dezid, pues, sy me creés ¿Non me querés creer? Agora tanto me da creedlo o non lo creáys; que si tal cosa fize, nin tal cosa dixে, nin por mi boca salió, ¡quemada me vean, amen! ¡Nunca goze de mi alma! ¡El diablo me lieve! ¡El diablo me afogue! ¡El diablo sea Señor de mi alma! ¡Non vea más manzila de lo que parí! ¡Asy goze de lo que yo amo! ¡Asy sea yo casada! ¡Asy me alumbre Dios! ¡Asy me vál Dios! ¡Asy vea este fiyo arçobispo! ¡Asy cumpla Dios mis deseos! ¡Mejor goze de ty! ¡Asy gozes de mí! ¡Landre, mala muerte, dolor de costado, me fiera, me mate, me saque del mundo! ¡Por

esta señal de cruz! ¡Para la Virgen Santa María! ¡Por Dios todo Poderoso! ¡Para los Santos de Dios! ¡Para la pasyon de Dios! ¡Por Dios byvo verdadero!"

"Otras mugeres juraron por otras maneras, diziendo: ¡Ay byva esa persona honrada! ¡Asy aya buen reposo aquel honrado padre vuestro que yo byen conosco! ¡Mejor goze de aquéstos! ¡Para el syglo de mi padre! ¡Ya juré por mi vida! ¡Nunca biva en el mundo! ¡Mal gozo vea mi padre de mí! ¡Nunca el año cumpla! ¡Asy vos de Dios salud a mí paga! ¡Asy biva Juan Gonçales! Ya juré.

Estas e otras ynfinidas maneras de jurar, juran las mugeres e han acostumbrado de jurar; pero quando lo juran, juran en dos maneras: juran por la boca, revocándolo con el coraçon diziendo:

"jura mala en piedra cayga" o dizen entre su coraçon: "Nunca o mejor". E con esto tal piensan que engañan, pero ellas son engañadas; que quien con arte jura con arte perjura. E, por ende, son dichas las mugeres de dos coraçones y cuchillo de dos tajos: uno juran, otro fazen;" (p. 146-8)

"¡Quiça el diablo traxo aquí tordo!" Respondió la muger: "Para la Virgen Santa María non es synon tordilla!" (p. 154)

Reniego

"En tanto que toma ya tanto que cuydo reben-tar, diziendo: ¡Reniego, descreo, para el cuerpo e para el Santo! Noramala me conosco! ¡Quando le do, ándame alegre; quando nol do, el rostro tuerce!" (p. 108)

LA CELESTINA

Son poco abundantes los juramentos en esta obra, jura por todos los santos del martirologio y por el cuerpo santo de la letanía.

Cent. -¿Offrescer dizes, señora? Yo te juro por el Sancto martirogio de pe a pa, el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hazer, -que contino pienso cómo la tenga contenta a jamás acierto. (T. II. p. 167)

Cent.-Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es mas en mi braço derecho dar palos sin matar que en el sol dexar de dar bueltas al cielo".

Sos.-Rogóme que la visitasse siempre, que ella pensaua gozar de mi amor por tiempo. Pero yo te juro por el peligroso camino en que vamos, hermano, e assi goze de mí, que estuve dos o tres veces por me arremeter a ella. (T. II. P. 174).

Sos. —¿Assí, vellacos, rufianes, venfades a asombrar a los que no os temen? Pues yo juro que si esperádes, que yo os hiziera yr como merecades. (T. II. P. 183).

Maldiciones.

Cal.—¡Assi los diablos te ganen! ¡Assi por infortunio arrebatado parezcas o perpetuo intollerable tormento consiga, el qual en grado incomparablemente a la penosa o desastrada muerte, que espero, traspasa. (T. I. P. 35).

Lucr.—Assi te arrastren traydora! ¿Tú no sabes qué es? (T. II. P. 49).

Cal.—¡Maldito seas!, que fecho me has de reyr, lo que no pensé ogaño. (T.I. P. 45).

Cal.—¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! (T. I. P. 98).

Semp.—¡O mal fuego te abrase! Que tú fablas en daño de todos é yo á ninguno ofendo. (T. I. P. 207).

NOTAS

(1) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1984, 20 ed., vols. 1.º, p. 804.

(2) PELLISE PRAIS, B.: *Nueva enciclopedia jurídica*. Barcelona, Francisco Seix, Tomo XIV, 1971, pp. 378-390.

(3) MENENDEZ PIDAL, R.: *Cantar del Mío Cid, Texto, Gramática y vocabulario*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 303.

BIBLIOGRAFIA

BEINHAUER, W.: *El español coloquial*. Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1973.

GARCIA DE DIEGO, V.: *Gramática histórica*. Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1970.

GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981.

GARCIA AGUADO, J.: *Glosario sobre Juan Ruiz*. Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

STEIGEN, A.: *Contribución al estudio del vocabulario de Corbacho*. Boletín de la Real Academia Española, IX, Madrid, 1922.

LIDA DE MATKIEL, M. R.: *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

CORPUS UTILIZADO

ANONIMO: *Poema de Mío Cid*, edición, introducción y notas de Ramón Menéndez Pidal. Madrid, Espasa-Calpe, 12.ª ed., 1968.

ANONIMO: *Vida de Santa María Egipciaca*, estudio, vocabulario y edición de Manuel A. var, Madrid, C.S.I.C., CXCMLXXII.

BERCEO, Gonzalo de: *Milagros de Nuestra Señora*, edición y notas de Antonio García Solalinde, Madrid, Espasa-Calpe, 6.ª ed., 1964.

-----: "Loores de Nuestra Señora" en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, edición de Florencio Janer, B.A.E. LXII, Madrid, Atlas, 1952, págs. 93-100.

-----: "El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesu Christo" en *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, edición de Florencio Janer, B.A.E. LXVII, Madrid, Atlas, 1952, págs. 131-137.

-----: *Vida de Santo Domingo de Silos*, edición de Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Clásicos Castalia, 1972.

-----: *Vida de San Millán de la Gogolla*, estudio y edición crítica de Brian Dutton, Londres-Madrid, Tamesis Books Limited, 1967.

-----: "Vida de Sant Laurencio" en *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, edición de Florencio Janer, B.A.E. LVII, Madrid, Atlas, 1952, págs. 90-93.

ANONIMO: *Libro de Apolonio*, edición de C. Carroll Marden, Baltimore-Paris, The Johns Hopkins Press-Librairie E. Champion, 1917.

-----: *Libro de Alexandre*, edición de R. S. Willis, New York Kraus Reprint Corporation, 1965.

-----: *Poema de Fernán González*, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, 2.ª ed., 1945.

RUIZ, JUAN (Arcipreste de Hita): *Libro de Buen Amor*, 2 Vols., edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Espasa-Calpe, 10.ª ed., y 9.ª ed., m 1967.

DON JUAN MANUEL: *El Conde Lucanor*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.

SANTILLANA, Marqués de: *Canciones y Decretos*. edición y notas de Vicente García de Diego. Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

MARTINEZ DE TOLEDO, Alfonso: *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición, introducción y notas de J. González Mecla, Madrid, Clásicos Castalia, 1970.

ROJAS, Fernando de: *La Celestina*, 2 vols., edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Espasa-Calpe, 1965-1966.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID