

Revista de
FOLKLOR

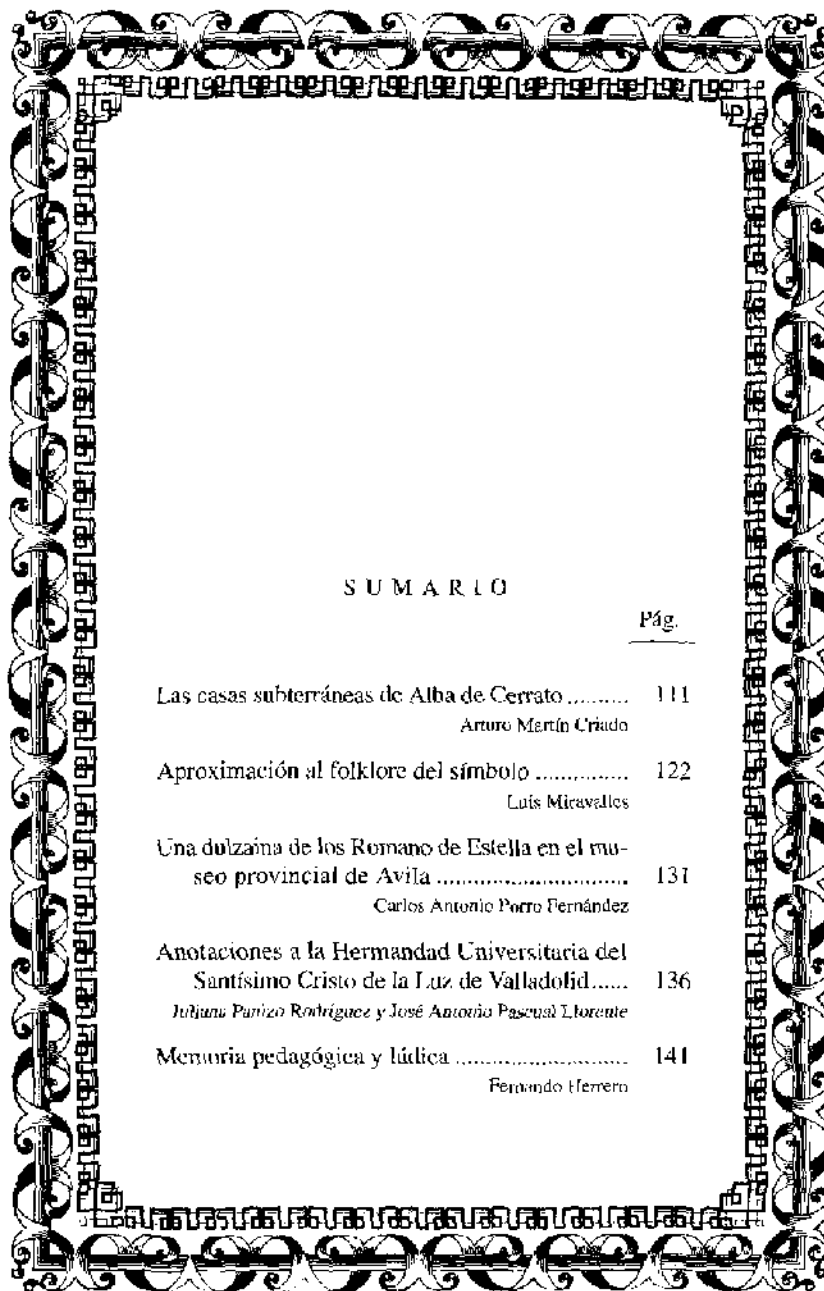
N.º 202



Editorial

El término "reciclar" —no siempre utilizado adecuada- mente— se escucha en los últimos años en muy distintos ambientes, si bien en casi todas las ocasiones con el sentido implícito de "reutilizar" materiales, piezas, restos, etc. La situación sólo es notedosa en cuanto que cada día se hacen más abundantes y necesarias esas intervenciones transformadoras dado el exceso de producción que genera la sociedad de consumo, y la urgencia y obligación de aminorar esa demasia a todas luces innecesaria. El problema ya se había contemplado —y en buena parte solucionado— en los siglos pasados, en los que el ser humano convertía o aprovechaba los residuos tras un práctico y depurado proceso de cambio. El mundo contemporáneo ha venido a trastornar ese buscado equilibrio con una huida hacia adelante que requiere una urgente actuación estabilizadora. La verdadera ecología se manifestaba mejor en la utilización inteligente y mesurada de la Naturaleza que en las intervenciones tardías y de compromiso a las que nos hemos tentado que acostumbrar últimamente. En ese aspecto al menos, todavía habría muchas lecciones que aprender de la sociedad tradicional.





SUMARIO

	Pág.
Las casas subterráneas de Alba de Cerrato	111
<i>Arturo Martín Criado</i>	
Aproximación al folklore del símbolo	122
<i>Luis Miravalles</i>	
Una dolzaina de los Romano de Estella en el museo provincial de Avila	131
<i>Carlos Antonio Porro Fernández</i>	
Anotaciones a la Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz de Valladolid.....	136
<i>Julián Panizo Rodríguez y José Antonio Pascual Llorente</i>	
Memoria pedagógica y lúdica	141
<i>Fernando Herrero</i>	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza España, 13 - Valladolid, 1997.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1990 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Par. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1997.

LAS CASAS SUBTERRANEAS DE ALBA DE CERRATO

Arturo Martín Criado

INTRODUCCION

Para muchos de nosotros, las cuevas vivienda por excelencia son las de Andalucía Oriental, en especial las de Granada, Guadix y algunas zonas de Almería, que han sido y continúan siendo empleadas como motivo de atracción para turistas. Todos los tratados sobre arquitectura popular española dedican unas páginas a su estudio, que hacen extensivo a otras regiones mediterráneas, (Murcia y Valencia), al valle del Ebro (Aragón, Navarra y La Rioja), y la meseta meridional (La Mancha, Madrid y Guadalajara). Sobre las cuevas habitadas de la meseta del Duero, nada se dice en los estudios de García Mercadal y de Torres Balbás. Carlos Flores parece negar su existencia de forma indirecta al afirmar que, en dicho territorio, "las cuevas son para el vino" (III, p. 446). Sin embargo, Luis Feduchi documenta su existencia en la localidad leonesa de Valderas (p. 65) y en la burgalesa de Castrojeriz (pp. 189-190). Entre los estudios posteriores que han dedicado alguna atención a las cuevas viviendas, se pueden citar los de G. Alcalde Crespo y I. Roldán Morales.

En una de las pocas monografías que existen sobre la vivienda subterránea, la de P. Loubes, se localizan en España dos grupos regionales. El meridional está formado por Andalucía, Murcia y Valencia. El septentrional, por Aragón, Navarra, Guadalajara y Toledo. No se citan las de La Rioja, ni las de Madrid, ni mucho menos, las de Castilla y León.



Foto 1: Vista de Alba de Cerrato desde el suroeste. Se aprecia el cerro de la Mota en plano valle y, al fondo, el páramo

Alba de Cerrato está situada en el valle del Arroyo de los Madrazos, que corre en dirección este-oeste hasta desembocar en el Pisuerga en el término de Valoria la Buena, ya en Valladolid. Es el valle más meridional del Ce-

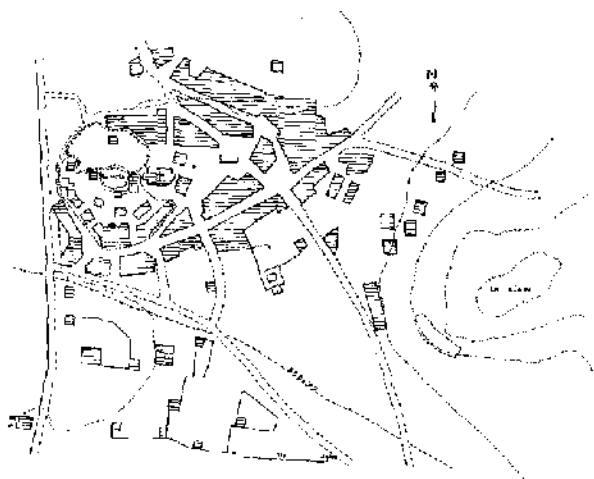


Fig. 1: Plano de Alba de Cerrato. Al oeste se alza la Mota, cerro de forma troncocónica cuya mitad meridional está ocupada por casas subterráneas, llamadas *chozas* o *cuevas*; la zona de estas viviendas queda delimitada en el plano por rayas-punto. En la parte septentrional, señalada con raya-cruz, hay bodegas y lagares. Al este del pueblo, en las laderas de la Tejera, hay otras pocas casas en parte subterráneas.

rrato palentino. El pueblo está algo alejado del cauce, fuera de la vega inundable, alrededor de un cerro aislado, la Mota, por cuyo flanco sur discurre un arroyuelo conocido como de los Ligeras. Entre las casas y dicho arroyo, hay huertos con palomares y, al otro lado, eras con sus casetas. En la ladera oriental de la Mota se alza la iglesia de piedra caliza, pero con ábside mudéjar de ladrillo: un poco más abajo, está la plaza con el rollo. Esta es la parte más antigua del pueblo, cuyo origen parece relacionado con el cerro de la Mota, otero de forma troncocónica que alcanza los 726 metros de altitud, con laderas de un desnivel considerable, salvo por el este, donde está la iglesia, que es más suave (foto 1). En la cima, especie de plazoleta casi llana, no hay restos visibles de fortificación o construcción alguna, si bien es posible que alguna vez los hubiera. El nombre *alba* puede ser de origen prerromano; ALP significa "alto", por lo que evocaría su situación real.

La naturaleza del terreno de este tipo de cerros situados por debajo del nivel de los páramos es similar en toda la comarca: margas y arcillas poco permeables, rojizas o blancuzcas, de naturaleza bastante deleznable, por lo que en las construcciones subterráneas suelen producirse pequeños derrumbes. Esto no ha evitado que casi toda la Mota esté horadada por bodegas y casas. Las bodegas, algunas con su pequeño lagar, ocupan la mitad

norte del cerro, pues el aire frío y la sombra son mejores para la conservación del vino. La mitad sur está ocupada por las *chozas* o *cuevas*, nombres que dan los vecinos del pueblo a las viviendas subterráneas, o por casas de construcción alzada, que tienen alguna dependencia bajo tierra, aprovechando la situación (Fig. 1). Así, la mayoría puede orientar los huecos hacia el sol y protegerse del cierzo invernal, lo que es muy importante en una tierra con clima tan frío durante la mayor parte del año.

Chozas y bodegas se ordenan en sus lados respectivos en tres niveles (Fig. 2); en el más bajo, hay una calle que rodea el cerro por el sur y el oeste. En el superior, hay un camino que parte de la iglesia y da la vuelta a toda la Mota; entre éste y la calle de abajo hay muchas sendas que comunican las viviendas y las bodegas, sin que pueda decirse que exista un orden previo.

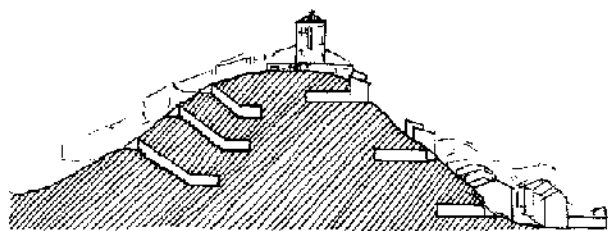


Fig. 2: Corte ideal de la Mota, con las bodegas, que tienen escaleras descendentes, al norte, y las cuevas, sin escaleras, al sur. Ambas se ordenan en tres niveles.

Según Pascual Madoz, a mediados del siglo XIX, Alba de Cerrato contaba con 49 vecinos, para cuyo alojamiento había 30 casas "de las cuales sólo 6 son medianas, y el resto de mala construcción". Además, "alrededor de la villa se encuentran una porción de cuevas subterráneas sin más luz que la que les entra por la puerta, las cuales sirven de habitación a algunos vec[inos]" (p. 30). De esto se deduce que una veintena de familias del pueblo, el cuarenta por ciento, vivía en este tipo de casa.

Entre esa fecha y la mitad del siglo XX, cuando se abandonaron las cuevas, la población creció bastante. Se construyeron casas de piedra y de adobe, pero también se excavaron algunas cuevas más, llegando a un número cercano a cuarenta. Actualmente muchas han sido cogadas por el peligro que suponían para las personas, al haber sufrido hundimientos, y el resto está en proceso de ruina.

CASAS TOTALMENTE SUBTERRANEAS

Las chozas o cuevas empleadas como viviendas presentan varios tipos que podrían responder a distintos períodos históricos, si bien esto es difícil de establecer con alguna seguridad dado el nivel actual de conocimientos sobre ellas. Al final diré algo sobre esto.

Quizás el tipo más característico es el representado por la casa de las figuras 3 y 4, que denominaré cueva A;

al exterior aparece un corte en el terreno de unos tres metros de altura sobre el que se levantó la fachada, que es un muro construido con mampuestos muy alargados de piedra caliza. En el centro se abre la puerta, cuyas jambas son piezas de tamaño similar a los del resto de la fachada, y el dintel, monolítico; a cada lado aparece una ventana rectangular de tamaño medio. El remate superior es un alero formado con dos hileras de lastras salientes. Esta organización exterior triple refleja con bastante claridad la estructura simétrica del interior: un eje central representado por el portal y el pasillo que parten de la puerta, y una serie de habitáculos a ambos lados.

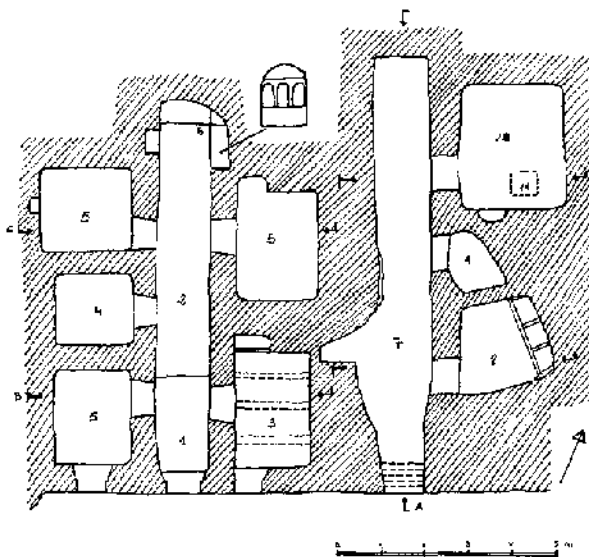


Fig. 3: Cueva A y su anejo; alzado y planta. La fachada, de mampostería caliza, muestra las entradas independientes de la casa y de las cuadras, y la organización triple de la primera; en la parte superior se percibe, a la izquierda, la chimenea de adobe, y, a la derecha, el bocarón de piedra del pajar. Interior: 1. Portal con bóveda de piedra; 2. Pasillo; 3. Sala, con alacena y techo de madera; 4. Cocina, casi totalmente cegada; 5. Habitaciones; 6. Alacenas de obra; 7. Pasillo de la cueva aneja; 8. Cuadra con posebros; 9. Gallinero o cochimera; 10. Pajar y 11. Bocarón por donde se introducía la paja.

Nada más atravesar la puerta se encuentra un portallillo cubierto con bóveda de piedra de medio punto, ligeramente abombada, de mayor altura que el techo del resto del pasillo, que es una bóveda rebajada labrada en el terreno. Seguramente, el constructor de esta choza no encontró la suficiente firmeza en el terreno al cortar la ladera y, en vez de hacer un corte más retrasado, lo que su-

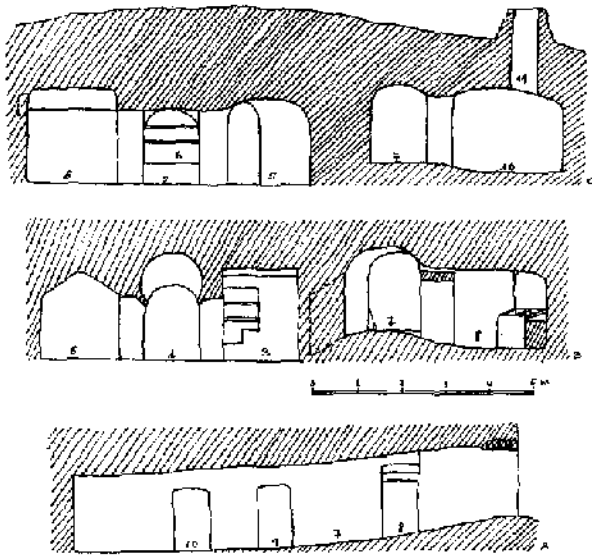


Fig. 4: Secciones de la cueva de la figura anterior.

pone mucho más trabajo, prefirió eliminar la cubierta natural y cubrir ese espacio con esta bóveda de manpuestos similares a los que se ven en la fachada. Esta solución se ve con alguna frecuencia en otras casas de este mismo pueblo y de otros. Algo parecido sucede en la habitación de la derecha, que tiene cubierta de tablas de madera, soportadas por tres buenas vigas; sin embargo, la que hay enfrente, a la izquierda, es una bóveda excavada, de perfil ligeramente apuntado.

La cocina se halla en gran medida cegada por escombros que han arrojado por la chimenea desde fuera. Al fondo, hay otras dos habitaciones, una a cada lado; la de la izquierda tiene bóveda apuntada con eje perpendicular al pasillo, mientras que en la de enfrente es rebajada. El pasillo está cerrado por varios estantes de obra, que se

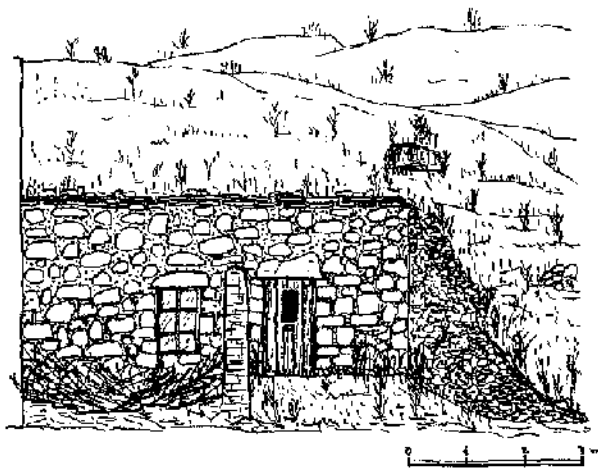


Fig. 5: Alzado de la cueva B, cuya fachada presenta dos huecos, pese a su organización interior triple, y, delante de ella, un corral

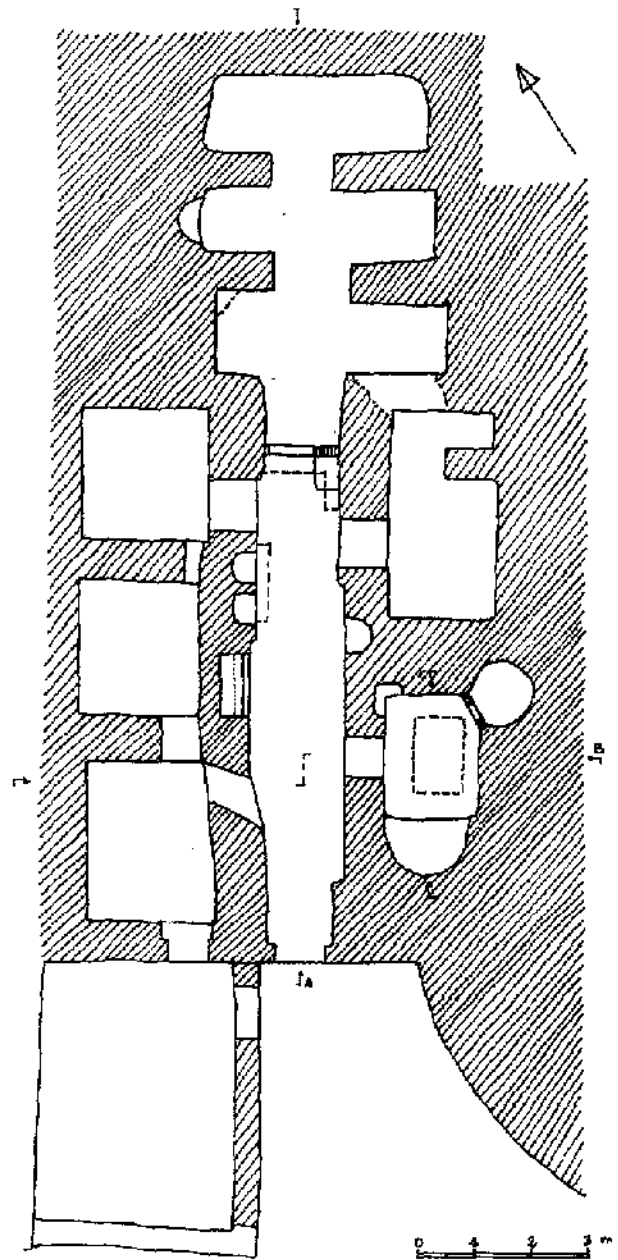


Fig. 6: Planta de la misma cueva B: 1. Corral; 2. Pasillo; 3. Cocina; 4. Horno excavado; 5. Chimenea; 6. Sala; 7. Habitaciones; 8. Alacena con silo abajo; 9. Pajar (?); 10. Cuadras.

prolongan hacia la derecha, contruidos con adobes, ladrillos y yeso. Es frecuente que entre ellos haya arquillos que forman pequeñas hornacinas. En todas las chozas abunda esta clase de mobiliario; en esta misma casa hay una alacena en la sala, y varios huecos en otras dependencias. El tipo más habitual en el Cerrato suele presentar una cuadra al fondo; sin embargo, en esta cueva no la hay porque tiene otra contigua, con la que parece que alguna vez tuvo comunicación directa interior que luego se

tapió, donde están la cuadra con sus pescbres, un pequeño gallinero y el pajar con bocarón, especie de pozo o chimenea con pared de piedra al exterior. La entrada de esta cueva aneja está más alta debido a la naturaleza del terreno; el pasillo va descendiendo hacia el fondo.

Es una vivienda pequeña, poco más de 30 metros cuadrados, pero con espacios bien diferenciados, con sus tres dormitorios, la sala y la cocina, suficientes para una familia media. La luz y la ventilación sólo son deficientes en las dos habitaciones del fondo, al no tener ninguna comunicación directa con el exterior.

Una variante de este tipo es la cueva B (Figs. 5, 6 y 7). En el exterior la principal diferencia, aparte de la existencia de un corralillo, consiste en que sólo tiene dos huecos, pese a que la organización interior es triple. No parece que exista ningún obstáculo de tipo físico que haya determinado esta solución.

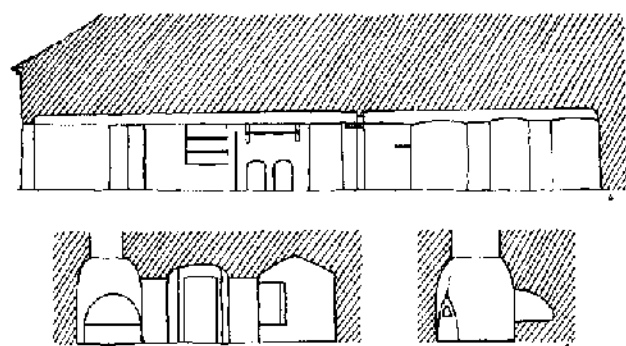


Fig. 7. Secciones de la cueva B

La fachada es similar a la anterior, aunque los mampuestos son más redondeados y están recogidos con mortero. A la izquierda de la puerta de entrada, en el espacio llano que hay hasta la calle propiamente dicha, que más parece un camino de carros, se levanta un corral cerrado por tapia de adobe y piedra, cuya parte frontal está derrumbada y se ha sustituido por un cercado de árboles y ramas secas. A la derecha, la fachada se interrumpe al metro y medio y hay un muro curvo descendente de sujeción del terreno. Detrás, en la ladera, se perciben los restos de la chimenea, que está totalmente arruinada. El pasillo, que se va ensanchando hacia el fondo, está cubierto con bóveda rebajada. En el lado izquierdo, hay una alacena rehundida en el muro desde el techo hasta el suelo, cuya parte inferior está cerrada por un tabique; a continuación, aparecen dos huecos para los cántaros del agua y, sobre ellos, un estante de madera sujeto con yeso. En el lado opuesto, hay otro hueco a media altura, y un estante sobre la puerta que da paso a las cuadras (foto 2).

A la izquierda, hay una sala con ventana al exterior y techo ligeramente apuntado; desde ella se accede a un dormitorio, al fondo del cual hay un ventanuco por el que se ilumina otro dormitorio que tiene la entrada por el pasillo. A la derecha, está la cocina de planta rectangular. En un ángulo achaflanado, con forma de arco apunta-

do, se abre la boca del horno subterráneo. La chimenea es un pozo abierto en el techo, que estaba recubierto por dentro con piedra; este murete interior apoyaba en cuatro metros incrustados en el interior de la chimenea. Al exterior, había un cerco de adobe ahora casi desaparecido. En uno de los lados menores, hay un hueco semicircular cubierto con bóveda de horno cuyo fin exacto desconozco; podría ser una especie de banco, cama o despensa. Este tipo de cocina es el más antiguo de los vistos no sólo en Alba, sino en todo el Cerrato, al menos hasta ahora. Otra muy parecida describiré más adelante.



Foto 2. Pasillo de la cueva B de las figuras 5-7, con bóveda rebajada. A la izquierda, en primer plano, se ve una alacena y, algo más al fondo, dos nichos para los cántaros del agua. Abajo, y, arriba, un estante. De frente se abre la puerta de las cuadras

En el mismo lado de la cocina hay una estancia, con un derrumbe al fondo, empleada en los últimos años como pajar, pero cuyo uso primitivo desconozco. Una puertecilla, a cuyo lado hay un poyete, separa la parte habitada por las personas de la de los animales; a ambos lados del pasillo se abren pequeños departamentos que servían de cuadras y de almacén de aperos.

Otro tipo de vivienda totalmente subterránea es la cueva C (Fig. 8). La fachada de mampostería de piedra



Foto 3. Vista exterior de la cueva C, con la fachada en parte arruinada, que permite ver la disposición interior.

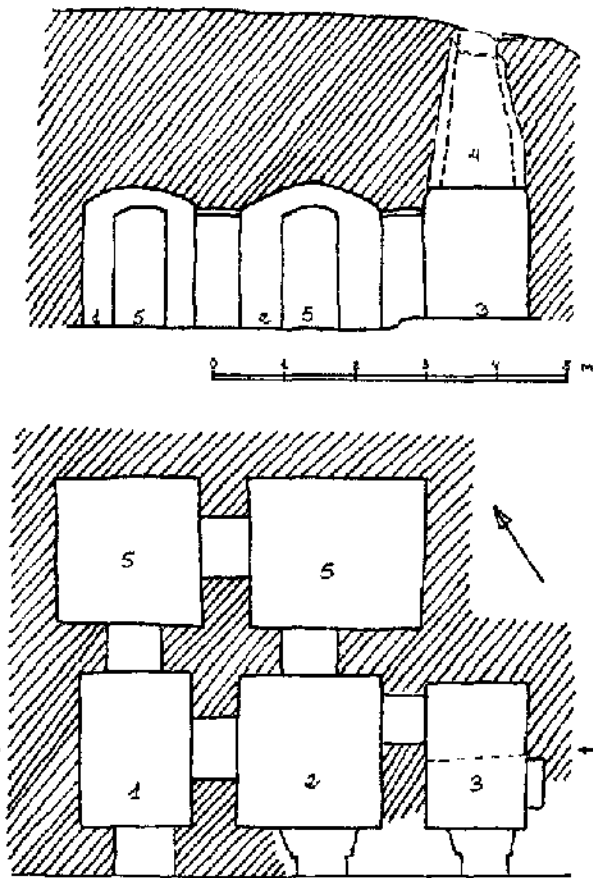


Fig. 8. Pianta y sección de la cueva C, que presenta una organización distinta a la de las dos anteriores (véase la foto 3). 1. Portal, 2. Sala; 3. Cocina; 4. Habitaciones.

caliza se derrumbó hace tiempo y nos permite ver, en parte, su organización (foto 3). A la izquierda, está la puerta de entrada que se abre en la zona conservada de la fachada; a continuación, aparece la sala, de bóveda ligeramente apuntada y, a la derecha, la cocina con gran chimenea excavada como un pozo, pero reforzada, en los últimos años en que se habitó, con ladrillos y cemento. Al fondo, hay dos habitaciones. Esta chuzca presenta una disposición diferente a la anterior, una organización asimétrica; el pasillo de entrada se sitúa en un costado en vez de en el centro y la cocina tenía ventana al exterior, lo que es una rareza en Alba, no en otros pueblos, a pesar de lo cual la chimenea no se construyó en el muro (solución más económica frecuente en varios lugares), sino que se excavó en el terreno como en las cocinas que son interiores.

CASAS PARCIALMENTE SUBTERRANEAS

Junto a las cuevas o chozas totalmente subterráneas, hay otras con dependencias exteriores, construidas con piedra caliza del terreno y con adobe en el espacio llano que había delante. En la mayoría de los casos se trata de

una *estufa*, que es el nombre más usado aquí para denominar la *gloria*, aunque no es exclusivo pues lo he oído también en Tierra de Campos; a veces, se añade un piso superior con dormitorios. Este tipo mixto de casa puede ser posterior al primero si bien, en muchos casos, parece una modernización de viviendas muy antiguas y desfasadas; con probabilidad se impuso en el siglo pasado, cuando la gloria se popularizó y se difundieron las ideas modernas sobre la higiene. Entre éstas, en lo referente a la vivienda, se concede gran importancia a la ventilación y a la luz. Las casas populares tenían huecos muy pequeños, eran verdaderas cuevas lóbregas aunque no fueran subterráneas; los avances en la fabricación del vidrio en el siglo XIX hicieron que éste fuera barato y se utilizara de forma masiva desde la segunda mitad. Las ventanitas se hicieron más grandes, los balcones ya no se cerraron con puertecillas macizas de madera, cuyos diminutos vanos, a veces, se cubrían con papeles encerrados, como era usual en Castilla a comienzos del XIX; por eso Sebastián Miñano anotó como novedad curiosa que en la Posada del Rincón, de Valladolid, las ventanitas tenían un cuarterón con un vidrio verdoso (p. 685). La luz empezó a iluminar el interior de las viviendas. El concepto de casa está cambiando; lo positivo de la cueva (uniformidad térmica, falta de humedades, baratura) no es suficiente para valorarla ante la nueva forma de pensar de la sociedad popular, que adopta sin sentido crítico, en esto como en tantos otros aspectos, los criterios de la burguesía. Recuérdese la observación sobre la falta de luz que aparece en el Madoz, antes citado.

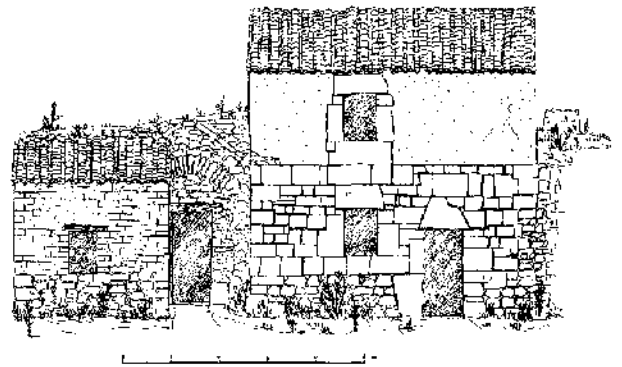


Fig. 9. Alzado de las fachadas de dos viviendas parcialmente subterráneas, cuevas D y E. Delante de la cueva tienen un cuerpo construido de piedra y adobe.

En las figuras 9, 10, 11 y 12 aparecen dos casas contiguas de este tipo. La cueva D se compone de una pequeña habitación situada a la izquierda de la puerta de entrada, que sirve de sala o estufa, si bien el *enraje*, hueco donde se hace el fuego, y la chimenea no se reconocen por estar arruinados. Es de planta ligeramente rectangular, con muros de adobe, salvo el zócalo, que es de piedra, y cubierta de teja a una vertiente, también bastante arruinada. En el muro sur tiene una pequeña ventana y en el contrario la entrada que se hace por un corto pasi-

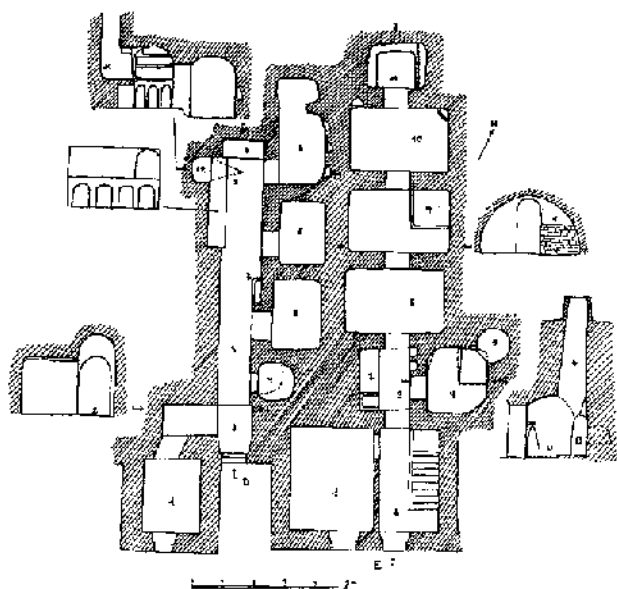


Fig. 10: Planta de las cuevas D y E. Cueva D: 1. Sala o estufa; 2. Portal con bóveda de piedra; 3. Pasillo; 4. Despensa; 5. Habitaciones; 6. Cuadra con pesebres; 7. Silo; 8. Cocina; 9. Alacena de obra y 10. Chimenea. Cueva E: 1. Sala o estufa; 2. Portal y escalera de subida a los dormitorios; 3. Pasillo subterráneo; 4. Cocina; 5. Horno; 6. Chimenea; 7. Alacena de obra; 8. Almacén de leña y aperos; 9. Pajera o silo; 10. Cuadra y 11. Despensa(?)

llo, donde estaba el enrojo de la gloria, que hay a la izquierda del portal. Este es un pequeño ensanchamiento cubierto con bóveda de medio punto hecha de mampuestos planos sin labrar como se percibe en la fachada, donde aparece como arco de descarga sobre el dintel de madera de la puerta y bajo un alero de lastras un poco salientes colocadas en ángulo, que forma un elemental frontón. La poca consistencia del terreno ha obligado a emplear este sistema, como hemos visto anteriormente. Del portal sale un pasillo rectilíneo, de techo bajo formado por bóveda rebajada labrada en el terreno. Todas las dependencias subterráneas de la casa están a la derecha: primero una despensa muy pequeña, de planta cuadrangular con los ángulos redondeados y suelo algo elevado con respecto al del pasillo; tiene dos anaqueles de madera con forma de escuadra. A continuación, una ha-

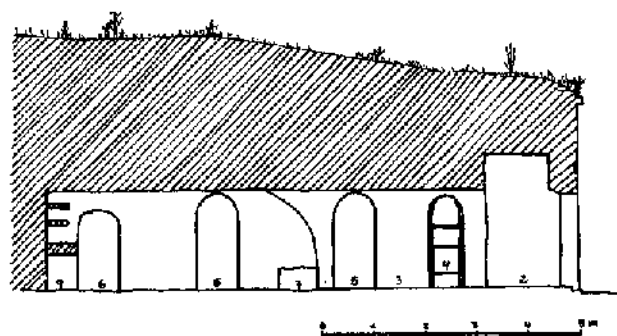


Fig. 11. Sección longitudinal de la cueva D

bitación rectangular; nada más pasar su puerta, el pasillo se ensancha, formando un rincón donde hay un pequeño silo. Después viene otra habitación parecida a la anterior y la cuadra, de planta irregular y suelo más bajo que el del pasillo, con tres pesebres excavados en la pared; al fondo hay otra más pequeña que podía servir de pocilga o pajar.

Frente a la entrada de la cuadra, está la cocina, que no es más que un ensanchamiento del pasillo en su lado izquierdo, donde se construyó un fogón sobre cuatro arquillos; el hogar está al final del fogón, en un hueco que continúa en la chimenea o humero horadado como un pozo hasta el exterior. El fondo del pasillo es una alacena de obra.

La cueva E tiene una parte construida mayor; presenta una fachada de dos plantas, de piedra caliza y cubierta de teja a una vertiente. En la planta baja hay una sala espaciosa, que debía de ser estufa pese a que no se percibe el sistema de calefacción, con una ventana de tamaño regular al sur. A la derecha del portal, está la escalera de acceso a la planta superior, donde había otra sala, iluminada por su correspondiente ventana, con dos alcobas, ahora muy arruinada.

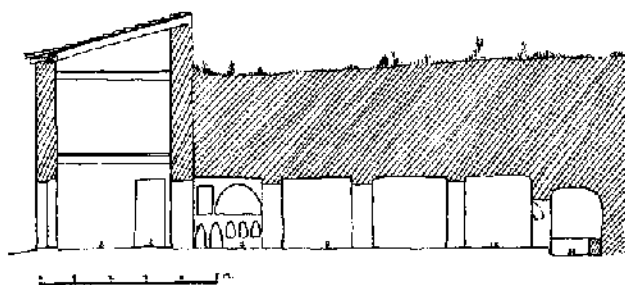


Fig. 12. Sección longitudinal de la cueva E

El pasillo continúa bajo tierra, dando paso a la cocina. Tiene planta cuadrangular, con algunos achaflanados que forman arcos apuntados o de medio punto en alzado; en uno de ellos está el horno, construido con adobes, según es habitual en la tierra, en un hueco subterráneo y debajo está el fogón de tierra, de poca altura. Sobre el fogón, en el techo natural, se abre la gran chimenea, pozo cuadrado recubierto de piedra por dentro, que sale al exterior en la parte más alta de la Mota, donde tiene unas paredillas de adobe, medio derrumbadas, alrededor. Esta cocina representa el tipo más arcaico de todos los que hay en Alba, como ya he dicho; el fogón bajo de adobe o su falta, la gran chimenea abierta en el techo y sin faldón recoge humos y el horno son rasgos arcaizantes que van desapareciendo desde fines del siglo XIX. Frente a la puerta de la cocina, en el pasillo, hay una gran alacena de obra de dos pisos. En el inferior, hay dos huecos alargados que llegan hasta el suelo y tres más pequeños, todos ellos con forma de ojiva. Encima, a un lado, un hueco rectangular y al otro, un arco de medio punto que forma una gran hornacina sobre el pozo.

El pasillo sigue hacia el fondo y se ensancha en tres espacios de planta rectangular, perpendiculares al eje longitudinal del pasillo, con bóveda de cañón labrada en la tierra. Los tres tienen las paredes sin enyesar ni encalar, por lo que no se utilizaron para vivienda en los últimos años; el primero servía de almacén de leña, aperos, etc. En el segundo, a un lado, hay una *pajera*, según un vecino, o silo, construido en un rincón y con dos muretes de adobe de un metro de altura. El último era la cuadra, pues a cada lado hay un pesebre, uno de obra y el otro excavado. Al fondo del pasillo hay una pequeña habitación, quizá despensa, con el suelo algo más bajo, de planta cuadrada y banco natural corrido alrededor; a un lado, arriba, tiene un estante de madera.

La cueva F (Fig. 13) es de dimensiones más pequeñas. Consta de una estufa exterior que tiene entrada tanto desde la calle como desde dentro; a un lado de la puerta interior está el enroje de la gloria, un hueco a nivel del suelo que descende hacia el cañón. El portal, bastante irregular, da paso, a la derecha, a una habitación de planta alargada, que tiene una ventanilla abocinada y dos huecos; uno es una alacena, pero el otro parece una puerta de paso a otra habitación que ha sido tapiada. Al fondo, está la cocina, con dos bancos de obra, un fogón alto

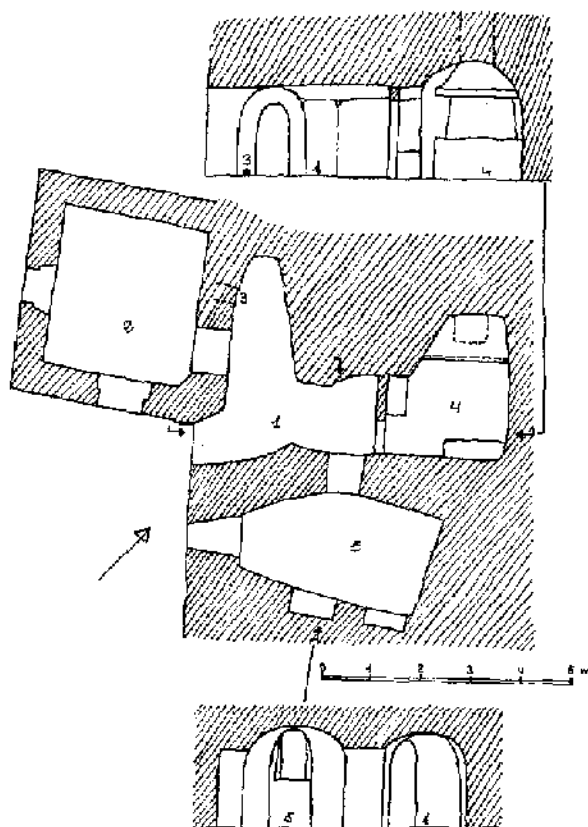


Fig. 13: Planta y secciones de la cueva F que también consta de un espacio exterior y otros subterráneos. 1. Portal; 2. Estufa; 3. Enroje de la gloria; 4. Cocina; 5. Habitación.

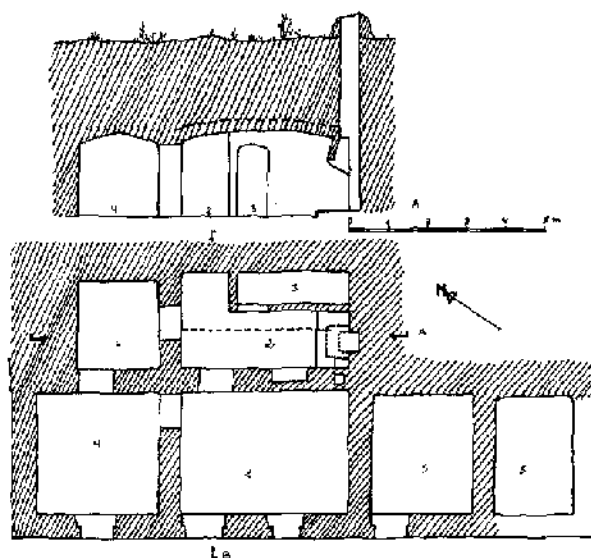


Fig. 14: Planta y sección de una vivienda semisubterránea de la ladera de la Tejera, en las afueras del pueblo. 1. Estufa; 2. Cocina; 3. Despensa; 4. Habitaciones; 5. Cuadras, con entradas independientes desde la calle; la de la derecha está muy arruinada.

y una gran chimenea con faldón. Toda la casa está revocada de yeso, como es habitual en la parte destinada a vivienda.

Distinta es la G, localizada en la ladera suroeste del cerro de la Tejera, fuera del pueblo (Figs. 14 y 15). Aquí se abrió un camino a media ladera y se construyeron varias casas a lo largo de él, con buena parte construida y otra subterránea de poca profundidad. El corte del terreno es similar al que hemos visto en otras totalmente subterráneas, pero ahora, quizá por ser más modernas, se levanta un cuerpo corrido de una planta todo a lo largo, con cubierta de teja a una vertiente. A la gloria o estufa, que tiene su chimenea empotrada en el muro, se entra directamente desde la calle; a un lado existe una habitación y, al otro, dos cuadras con entradas independientes; una de ellas está muy arruinada. Detrás de la estufa, está la cocina, con bóveda excavada, pero reforzada por otra de piedra en su mitad exterior, por no tener el terreno suficiente consistencia. El fogón es muy bajo y la chimenea, un pozo cuadrado excavado con faldón para recoger el

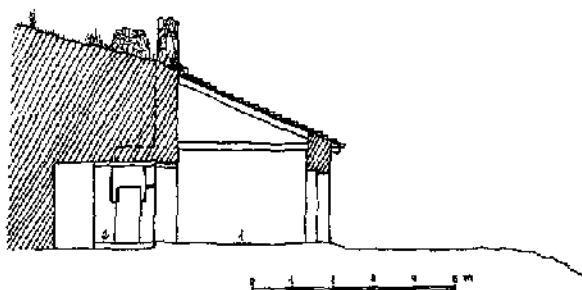


Fig. 15: Sección de la casa de la figura anterior

humo. Dentro de la cocina hay una pequeña despensa, y, a su izquierda, otra habitación subterránea con bóveda ligeramente apuntada.

ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

Los suelos de las dependencias habitadas por personas están embaldosados, si bien hay alguna en que todavía se percibe el *almagre* rojo con que se abrillantaba el piso de tierra endurecida. A veces, también se aplicaba almagre a las baldosas de barro cocido fabricadas en las tejerías, que eran muy porosas, no tenían brillo y perdían pronto el color. En cuadras, pajares y lugares para aperos, el suelo era de tierra o roca natural.

Las paredes, no siempre del todo verticales, suelen presentar al picarlas texturas muy irregulares; por ello, eran alisadas lo más posible con una capa de yeso o varias manos de cal. Las de cuadras y demás espacios no habitables conservan su estado original.

Adosados a ellas hay poyetes o bancos labrados en el terreno, si bien alguno es de obra. En los muros abundan los nichos; a nivel del suelo presentan forma esbelta,

apuntada, para alojar en ellos los cántaros del agua, mientras que los situados más arriba tienen forma cuadrangular o rectangular. También son frecuentes las alacenas rehundidas en la pared, con estantes de madera o de obra; en el último caso están totalmente revocados con yeso. Algunas tienen en la parte de abajo un silo, especie de pozo poco profundo para guardar grano. Sin embargo, no hay pozos de agua, por lo que abundan, como he dicho, los huecos para los cántaros.

Los techos son bajos, como en todas las casas de tipo popular, seguramente por razón de economía; no suelen superar los dos metros de altura y abundan los que son diez o veinte centímetros más bajos. Presentan dos formas, plana y abovedada. Los techos planos naturales se consiguen con facilidad cuando aparecen estratos rocosos o de yeso cristalizado bajo los que se excavan niveles blandos para habitación, pero el yeso es quebradizo y poco seguro. De todas formas, como en Alba el terreno de la Mota es arcilloso, casi no se da este tipo de cubierta. El techo plano de madera tampoco abunda; un ejemplo singular puede verse en la sala de la cueva A.

El tipo de techo más frecuente es el abovedado, pues en terrenos arcillosos es la solución más razonable. Las bóvedas naturales que más abundan son las rebajadas, quizá por ser las más económicas, si bien suelen sufrir grietas y desprendimientos. Más seguras son las apuntadas, si puede llamarse así a las que tienen forma de tejado a dos aguas, y las de cañón, como las de la cueva E, que arrancan directamente del suelo. En algunos portales aparece una bóveda de cañón o rebajada hecha de mampuestos de piedra caliza (foto 4), sobre la que se depositó la tierra extraída para igualar el terreno: estos abovedamientos contruados responden a la inconsistencia de la ladera en algunos puntos.

Las fachadas son de mampostería caliza o arenisca; un modelo muy simple, seguramente el más antiguo, es similar a la portada de algunas bodegas. En el muro adosado al terreno se abre una puerta sobre la que se forma una especie de frontón elemental con lastras salientes y, sobre éste hay un pequeño alero formado por el mismo procedimiento de piedras que sobresalen (foto 5). Cuando la fachada fue creciendo hacia los lados, permitiendo la apertura de más huecos, perdió dicho frontón pero se mantuvo la misma clase de alero. Aquellas cuevas que tienen un cuerpo construido delante, si es pequeño, como en la cueva D, mantienen la antigua fachada; si es mayor, como en la cueva E, la fachada es semejante a la de las casas no subterráneas.

TIPOLOGIA

Para G. Caniggia y G. L. Maffei, *tipo de edificación* es el proyecto mental, la idea previa, de una construcción que los constructores poseen y llevan a la práctica como producto de la experiencia secular de la sociedad a la que pertenecen (pp. 28-31). El tipo existe de forma real, no es una "ficción lógica", aunque el estudioso de-



Foto 4: Cueva en ruinas, cuyo pasillo se cubre con bóveda rebajada de mampostería

be deducirlo a partir de las construcciones actuales, mirando hacia el pasado; será un estudio diacrónico, que le permitirá descubrir el *proceso tipológico*, la diferenciación de los tipos a lo largo del tiempo. Este proceso, según dichos autores (pp. 31-44), se caracteriza por ir de lo simple (matrices) a lo complejo, y por realizarse sin cambios bruscos, por actualización de los tipos anteriores, por lo que se percibe una gran continuidad en todo el proceso.



Foto 5. Cueva con el tipo de fachada más simple, similar al de algunas bodegas.

Pascual Madoz, a mediados del siglo XIX, habla de cuevas a las que sólo entra luz por la puerta (véase pp. 3 y 4), de lo que se deduce que era el único hueco que tenían. Este sería el tipo más antiguo de los conocidos, que ha llegado a nosotros, por lo general, reformado. Como hemos visto, los cambios de los hábitos higiénicos que se fueron dando a lo largo del siglo XIX hicieron que las casas se abrieran al exterior a través de más y mayores ventanas por las que penetrara la luz y el aire. Las viviendas que respondían a un modelo anticuado podían ser reemplazadas por otras modernas, lo que es bastante caro, o ser adaptadas a las nuevas circunstancias construyendo, por ejemplo, delante de la cueva un cuerpo exte-

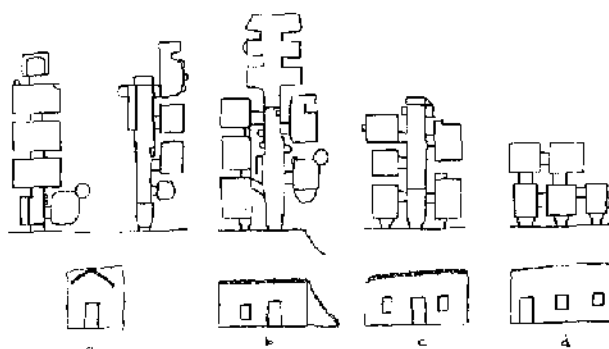


Fig. 16. Proceso tipológico de las cuevas viviendas de Alba de Cerrato, teniendo en cuenta sólo la cueva propiamente dicha. a. Cueva oscura, sin más hueco exterior que la puerta de entrada, con dos subtipos: a.1. Planta en escuadra; a.2. Planta en dos ejes paralelos. b. Cueva con planta de tres ejes paralelos en profundidad, pero sólo con dos huecos en la fachada; c. Planta de tres ejes paralelos en profundidad, con fachada de tres huecos dispuestos simétricamente; d. Planta de dos ejes en superficie, y fachada con tres huecos dispuestos de forma asimétrica.

rior sin que sea necesario alterar en lo fundamental la antigua, lo que es más económico.

Con bastante seguridad se puede afirmar que las cuevas contiguas D y E responden a este planteamiento. Si prescindimos del edificio exterior, nos queda el tipo de cueva de que Madoz hablaba (Fig. 16). La fachada es pequeña y sólo tiene un hueco, la puerta, por la que se accede al portal y a un largo pasillo; en la cueva D, las estancias se sitúan a la derecha, mientras que la cueva E tiene una estructura más arcaica que presenta concomitancias con algunas cuevas silos del valle del Tembleque (García Martín, p. 167) y chinforreras de Villacañas (Flores y Bravo, p. 44). Ambos ejemplos toledanos son viviendas temporales: la primera, pastoril y la segunda, agrícola. Tienen una cocina con bancos para dormir a los lados del hogar y un espacio alargado para los animales (Fig. 17). Que la cueva de Alba de Cerrato responda a ese mismo origen es difícil de saber, pues está en pleno casco urbano, mientras que las toledanas están en el campo.

La evolución lógica del tipo a podría ser una cueva con fachada de dos huecos que correspondiera a un interior con dos ejes: el pasillo y las habitaciones, similar al tipo a.1. Sin embargo no he logrado comprobarlo en la realidad, si bien hay una casa que no he podido ver por dentro, por estar cerrada y sus dueños ausentes durante muchos años del pueblo, que tiene este tipo de fachada y podría responder a esa organización interior, pero no es seguro (foto 6). Dos huecos en la fachada tiene la casa B, pero interiormente está organizada en tres ejes: a la izquierda hay una sala y dos habitaciones, que reciben luz exterior directa o indirectamente. En el centro, el pasillo que continúa en las cuerdas al fondo, y a la derecha, la cocina con gran chimenea pero sin ventana. Al desplazar la cocina, que debido a su gran chimenea no precisa lucera, y colocar en su lugar la sala, con ventana a la calle, tenemos el tipo c; de fachada simétrica de tres huecos.

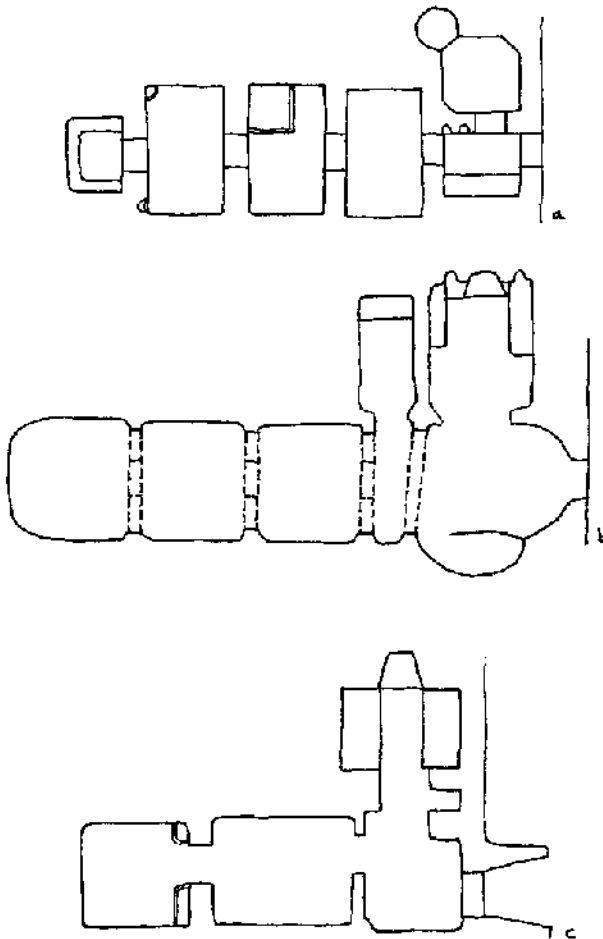


Fig. 17. Comparación de la estructura de una cueva de Alba de Cerrato (a), de una cueva-silo de Yembloque (b), según García Martín, y de una cbinforrera de Villacañas (c), según Floros y Bravo, los dos últimos, pueblos de Toledo.

Una variante es el tipo d, de fachada asimétrica de tres huecos, con la puerta en un extremo en vez de en el centro; su estructura no profundiza hacia el interior del cerro, sino que avanza en el sentido de las curvas de nivel, buscando la luz y el aire.

HABITABILIDAD

Los factores fundamentales que intervienen en la confortabilidad de una vivienda, según el American Institute of Architects, son la temperatura, la humedad, el viento y el sol. En climas fríos y extremados, de tipo continental seco, como el de Castilla, las prioridades al construir una casa son mantener el calor dentro y protegerlas del viento. Los autores subrayan que "especial interés poseen a estos efectos las soluciones tradicionales en ciertas arquitecturas vernáculas de casa bajo tierra, o semienterrada", (p. 23). La temperatura del terreno se mantiene constante, alrededor de los 13°, a lo largo del año, con pequeñas variaciones estacionales. Por eso, la

casa subterránea es una de las mejores respuestas de la arquitectura tradicional al problema del frío. Los materiales pesados tradicionales como la piedra, el adobe y la tierra, tienen gran inercia térmica, sobre todo empleados en muros de bastante grosor y son estupendos aislantes. No es extraño, por tanto, que hasta los más humildes refugios del campo tengan gruesos muros; a veces, además, están rodeados de una buena capa de tierra o semienterrados (véase A. Martín Criado). La inercia térmica es mayor todavía en las cuevas, que presentan también ventajas frente al calor, al reducir el salto térmico entre el día y la noche.

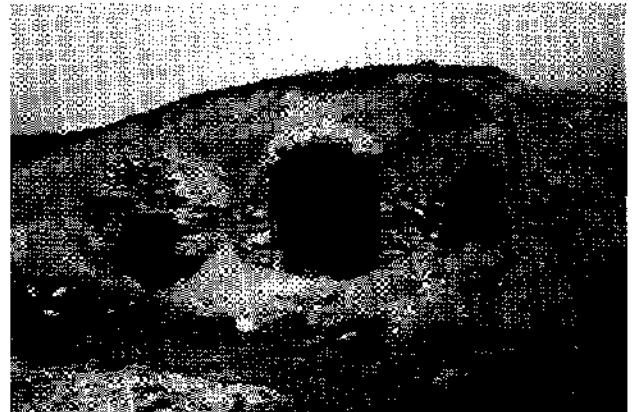


Foto 6. Fachada de una cueva con dos huecos que parecen corresponder a dos ejes interiores, a la derecha, el pasillo, y a la izquierda, la sala y, detrás, la cocina, cuya chimenea de adobe se ve en la zona superior.

Las viviendas subterráneas en general y las de Alba en particular están orientadas al sur o al suroeste, por lo que evitan los vientos más fríos, que son, en esta zona, los del norte y noroeste. Tampoco suelen tener problemas de humedad, al estar en laderas altas y con buena pendiente, por la que el agua de lluvia corre con facilidad, sin estancarse. En todo caso, el habitante de una cueva debe estar atento a la acción erosiva de las aguas y reparar con tierra apisonada y céspedes los posibles hoyos y chorreras.

Frente a los anteriores rasgos positivos, y en especial el primero, la cueva vivienda presenta otros negativos para el hombre moderno: la iluminación y la ventilación. Lo cierto es que estos dos aspectos no fueron muy tenidos en cuenta en la casa popular en general hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX. Hasta esa época no solían tener huecos grandes, pues los muros macizos eran la mejor garantía y más económica de tener calor dentro y que no entrara el frío. Los balcones fueron apareciendo desde el siglo XVIII, pero en número reducido y los que había se cerraban a cal y canto con cuarterones de madera; algunos huecos se cubrían con papeles encerados y a lo largo del ochocientos fueron colocándose vidrios en las casas de los más pudientes. En este sentido, había poca diferencia entre la casa subterránea y la construida. La orientación al mediodía y la situación en alto de las cuevas hace que el largo

pasillo encajado actúe como un tubo iluminador de toda la casa. Las cocinas de gran chimenea en el techo son muy parecidas a las de otros tipos de casa, en las que también la única iluminación es la cenital, y al mismo tiempo es un perfecto tunel de ventilación. A pesar de todo, el proceso tipológico nos muestra cómo fue triunfando la salida al exterior, primero abriendo más huecos en la fachada y, después, levantando delante de ésta alguna habitación.

En Alba de Cerrato todas las cuevas están abandonadas desde hace unos cuarenta años, cuando la mayoría de sus ocupantes emigraron; todo lo más, alguna se usa como almacén de leña o de trastos, pero casi todas están en proceso de ruina. Sus habitantes eran las familias más pobres del pueblo: pequeños labradores, jornaleros y pastores; gente que marchó a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. Para ellos la cueva o choza era la vivienda más económica, tanto en su construcción como en su mantenimiento. El solar era una ladera comunal en la que se hacía un corte vertical a pico y pala; con estas herramientas tan simples se profundizaba y con espuelas y cestas se sacaba la tierra que se iba depositando delante de la puerta. La fachada es una sencilla pared de piedra del terreno colocada en seco o con tierra entre los mampuestos. Los propios habitantes podían hacerla con cierta facilidad, a veces con ayuda de familiares.

Los actuales residentes en el pueblo, pese a reconocer los aspectos positivos de estas viviendas, consideran que no son adecuadas para vivir. El parecer sobre ellas es totalmente negativo y en la formación de este estado de opinión participaron activamente las autoridades provinciales y locales durante el franquismo. De ahí que nadie se interesara lo más mínimo por ellas; sólo cuando algunas se han hundido provocando peligrosos socavones, se han preocupado de taponarlas con una pata excavadora.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE CRESPO, G.: *Palencia: barro, madera, piedra*, Palencia: Merino, 1989.

AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS: *La casa pasiva. Clima y ahorro energético*, Madrid: Blume, 1984.

CANIGGIA, G. y MAFFEI, G. L.: *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, Madrid: Celeste Ediciones, 1995.

ELIAS PASTOR, L. V. y MONCOSÍ DE BORBÓN, R.: *Arquitectura popular de La Rioja*, Madrid: MOPU, 1978.

FEDUCHI, L.: *Itinerarios de arquitectura popular española. 1. La meseta septentrional*, Barcelona: Blume, 1974.

FLORIS, C. y BRAVO, F.: *Los silos de Villacañas*, Madrid: MOPU, 1984.

GARCÍA MARTÍN, F.: "Un antecedente de los silos de Villacañas: las cuevas-silos del valle de Tembleque". *Actas de las IV Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987, pp. 153-167.

GARCÍA MERCADAL, F.: *La casa popular en España*, Barcelona: G. Gili, 1981 (1.ª edición de 1930).

LOUBES, J. P.: *Arquitectura subterránea. Aproximación a un hábitat natural*, Barcelona: G. Gili, 1985.

MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Palencia*, Valladolid: Ambito, edición facsímil de 1984.

MARTÍN GRIADO, A.: "Construcciones de falsa cúpula en el Valle del Duero", *RDTT*, 47, 1992.

MINANO Y BEDOYA, S.: "Cuadro comparativo entre la España de hace sesenta años y la actual" (de 1843). En: CORREA CALDERÓN, F.: *Costumbristas españoles*, I, Madrid: Aguilar, 1950.

ROLDAN MORALES, F.: *Arquitectura popular de Valladolid*, Valladolid: Diputación Provincial, 1996.

TORRENOVA, J. J. y DERMENDAAL, L.: "Las cuevas de Guadix", *Arquitectura*, 193, 1975.

TORRES BALSAS, L.: "La vivienda popular en España", en: CARRERAS Y GANDI, A.: *Folklore y costumbres de España*, III, ed. facsímil de la de 1934, Madrid: Merino, 1988, pp. 139-502.



APROXIMACION AL FOLKLORE DEL SIMBOLO

Luis Miravalles

*A Carlos Fernández Pérez
por su ayuda "románica".*

I.- EL SIMBOLO. UNA TRADICION CONSTANTE Y UNA NECESIDAD PERMANENTE

Cuando se pierde el norte, hay que volver al origen, y el origen es la Naturaleza. Ciertamente, recobrar el punto de partida, puede sernos de gran utilidad para orientarnos por entre tanto bosque problemático, por entre tantas y tan nuevas y confusas realidades, externas e internas, que se nos escapan y nos aturden hasta causar-nos verdaderas obsesiones patológicas.

De ahí uno de los motivos por el que se está llevando a cabo, y cada día con mayor frecuencia, el estudio de todo lo concerniente a la iconografía, como un intento de recobrar la luz, la claridad respecto al mundo tan complejo y sombrío que nos rodea.

Si, realizando un pequeño esfuerzo, nos situamos en la mentalidad infantil, y de algún modo la de un ser primitivo, observaremos que solamente los niños son capaces de acercarse y penetrar en la verdad, ver lo más profundo de los sentimientos, tal vez gracias a lo que el zorro aconsejaba al "Principito" de Saint-Exupery: *"Voilà mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux"*.

Y así, utilizando el "truco" de ver con el corazón, sólo los niños serán capaces de apresar la magia del mundo dotando a los seres de un significado profundo, que va mucho más allá de la mera apariencia externa, y que transforman en símbolos, un mundo que hace sufrir y también gozar de la vida a cada instante.

Pero en la actualidad nos hemos propuesto acabar con todos los sueños, de modo que desterrando las mentes ingenuas, podamos alcanzar la sociedad del bienestar absoluto. Los misterios no deben existir, solamente la eficacia de la técnica y la habilidad de la mente para conseguir la fama, el éxito económico y dominar al prójimo. La consigna es despertar al niño lo más pronto posible de su mundo, para que adquiera el conocimiento del bien y del mal. La televisión, como otro árbol de la suma ciencia, es el auténtico símbolo de la cultura contemporánea, y los niños de cuatro años, tomando la manzana de la tentación cantan las nuevas canciones que se ofrecen ("acompañame... otra noche más...") y dejan de crear sus

propios símbolos mágicos, para jugar con muñecos mucho más reales, que comen y defecan. Es un grave error, porque el símbolo nace en el niño, como en los seres prehistóricos, cuando percibe y capta su entorno y necesita ser conquistador pionero de ese mundo, necesita no sólo comprenderlo, sino también transmitirlo, expresarlo, comunicarlo a su manera, por sí mismo, creando sus propios símbolos. Nada ni nadie puede ni debe reemplazar esta conquista del símbolo.

Esos "garabatos" infantiles trazados con verdadero entusiasmo, están llenos de un total significado, tienen una plena intencionalidad, aunque la razón adulta no los acierte a explicar, porque sólo ve con los ojos de la razón la pura realidad externa.

Los símbolos constituyen pues, un verdadero lenguaje, que traducen a signos esquemáticos, las sensaciones. Lo que aún no hemos descifrado es el mecanismo sistemático mediante el cual unas líneas, unas formas y colores se asocian a unas sensaciones y luego a unos sonidos determinados.

Lo que resulta algo más fácil de constatar es la enorme satisfacción que siente el niño, la misma que sentiría cualquier hombre primitivo, cuando comprueba cómo sus manos y su boca, instrumentos de alimentación, pasan a convertirse en vehículo de conocimiento y de expresión. Al adquirir la conciencia de esta capacidad, el ser humano se convierte automáticamente en un ser insaciable de creación, en un verdadero artista. Tal vez sería conveniente modificar un tanto la definición del Hombre, precisando que es el único animal dotado de la capacidad creadora de símbolos, y por tanto de ser artista.

Los grabados legados por los hombres prehistóricos, obedecían a unas asociaciones analógicas con una realidad externa e interna. Aquellos trazos respondían a la necesidad imperiosa de expresar las sensaciones primarias de hambre, peligro, temor, que se irían ampliando a otro tipo de sensaciones cada vez más íntimas y complejas de alegría, ternura, tristeza, hasta llegar al asombro ante el nacimiento y la muerte que contemplaba cada día.

Es desconcertante ver como los símbolos son realmente universales y constantes a través de los siglos.

Los descubrimientos nos ponen una y otra vez de relieve cómo, a veces, aparecen los mismos símbolos en civilizaciones muy alejadas en el

tiempo y en el espacio, dándose correspondencias inexplicables, sobre todo cuando no hay ni hubo contactos e influencias entre esas civilizaciones. Reciente es la aparición de pirámides similares a las de Egipto en territorio siberiano.

Sólo cabe pensar que existe alguna profunda fuerza instintiva común en todo ser humano, ese "inconsciente colectivo" del que hablaba el eminente psicólogo Carl G. Jung. Para el psicólogo suizo, "así como el cuerpo humano representa todo un museo de órganos, cada uno con una larga historia de evolución tras de sí, igualmente es de suponer que la mente esté organizada en forma análoga". Jung concluye que las imágenes simbólicas son la manifestación de los arquetipos o "imágenes primordiales", sin origen conocido, y que se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo. Tales imágenes son primero elaboradas en el inconsciente y transformadas posteriormente en signos "gráficos". La elaboración en el inconsciente se realiza por medio de sueños que van conformando unos arquetipos, formas de pensar, gestos entendidos universalmente que se establecieron mucho antes de que el hombre desarrollara una consciencia reflexiva, y causados, sin duda, por graves experiencias de la vida. Estos arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que son como una especie de terapia mental de las angustias y sufrimientos de la humanidad en general: hambre, pestes, guerras... vejez y muerte.

Así uno de los arquetipos más remotos se refiere a la idea de destrucción y restauración, fácilmente asimilable a los ciclos vegetativos que contemplamos desde la aparición del hombre. El inconsciente tendría la necesidad de crear algo, un ser que de alguna manera restaurara la naturaleza destruida, un héroe, una figura de redentor. Este mito heroico universal siempre se refiere a un ser tremendamente poderoso (dios-hombre) que vence al mal, encarnado en seres fantásticos y monstruosos (serpientes, dragones, sirenas) y nos libera de la destrucción y de la muerte. No es de extrañar que identificando al héroe con la propia naturaleza se adorase al sol, y en torno a él se creara toda una inmensa gama de repeticiones rituales de veneración, así como otro tipo de rituales para combatir los seres causantes de los males y la destrucción.

Este arquetipo tan lejano se transmitió a través del tiempo y fue cristianizado, de modo que Apolo, dios de la suma belleza y de la luz salvadora, fue transformado en Cristo redentor que dominando las fuerzas del mal y los pecados capitales (dragones, basiliscos y serpientes) logra salvar de la destrucción y de la muerte a sus fieles (palomas).

II.- LOS SIMBOLOS PRIMARIOS: SU ORIGEN Y VALORACION

El símbolo puede entenderse como término, nombre o pintura que representa mediante algo concreto y tangible, otra realidad más allá de lo que su significado inmediato representa.

Sin embargo, esta otra realidad siempre resultará algo vago, que nunca podemos definir del todo y con absoluta precisión y por esta causa asignamos diversas interpretaciones a un mismo símbolo. Los expertos del tema, suelen explicar este carácter ambiguo del símbolo, atribuyéndole dos dimensiones que, aunque aparentemente opuestas, son complementarias, dado que todo ser posee dos fuerzas energéticas, una positiva y creadora y otra negativa y destructora, concluyendo que ambas energías son imprescindibles para el avance de la historia. Podríamos resumir gráficamente esta idea tomando el ejemplo del sol, cuya fuerza y poder confiere la luz y la vida, pero también puede destruir con su fuego.

Por eso el quid de la cuestión, en muchas ocasiones, reside en qué se trata de transmitir a través de un símbolo determinado.

Sin duda la mente primitiva ya captaba lo más esencial de todo lo que rodeaba, es decir, tanto los peligros como los beneficios, aunque no pu-



Fig. 1: Petroglifos de Galeño (Tad. Pontevedra)

diera encontrar explicaciones científicas. Y desprovisto de un lenguaje articulado completísimo, simplificaría en un primer lenguaje gráfico (pinturas, grabados, esculturas...) todas aquellas primeras nociones que iba adquiriendo a través de su experiencia cotidiana, la misma que tendrían todos los hombres en cualquier lugar de la tierra. Habían nacido los símbolos.

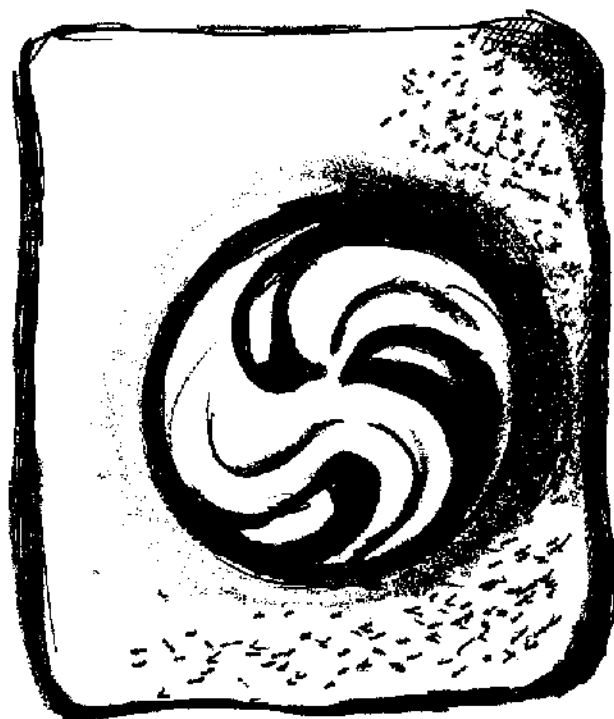


Fig. 2: Castro de Castromao (Celanova. Orense)

El ser humano podría definirse desde su aparición como un ser dotado para crear símbolos, lo que no puede realizar ninguna otra criatura, especie vegetal o animal, especies que, sin embargo, el hombre utiliza como símbolos para expresar sus inquietudes y necesidades. Los numerosos *Bestiarios* de la Edad Media son una pequeña muestra, con gran riqueza iconográfica, de este mundo mágico transmitido desde los tiempos más remotos.

Es muy difícil, por no decir casi imposible, saber cuáles fueron los primeros símbolos utilizados por el ser humano, pero por pura lógica y debido a su repetición e insistencia en lugares muy distanciados entre sí, podríamos asegurar que hay dos o tres formas primarias que tal vez sean las que mejor representan la mentalidad primitiva.

En contacto permanente y directo con el mundo natural, el hombre observará una y otra vez el cielo donde verá no sólo las estrellas, las constelaciones, las galaxias y el sol, sino también todos

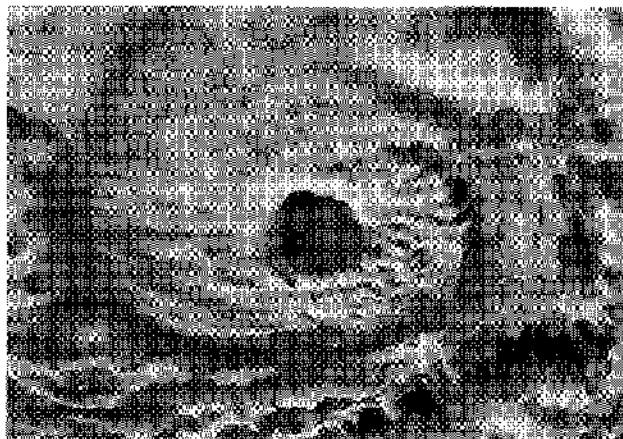


Fig. 3: Tormenta natural

los fenómenos naturales más espectaculares: el remolino de las nubes sombrías, las tormentas, las lluvias torrenciales, todo ello motivo de gran preocupación, de tensiones y de angustias que sentiría la necesidad de expresar, sintetizando sus impresiones, y trazando así los primeros símbolos, las primeras líneas y formas: *el círculo, la espiral y el cuadrado*, símbolos geométricos que vienen a ser la expresión esquemática del "espíritu de la Naturaleza".

En los *petroglifos* (grabados en las rocas) y en las esculturas de los castros celtas, que se conservan en muchas zonas de Galicia, aparecen círculos concéntricos, cuadrados y espirales, formas que se repetirán de tradición en tradición hasta llegar al sistema jeroglífico egipcio, a la Biblia de los hebreos, hasta llegar al sinfín de figuras que pueblan las iglesias románicas, que luego estudiaremos e incluso hasta el arte contemporáneo (Figuras 1, 2, 3 y 4).

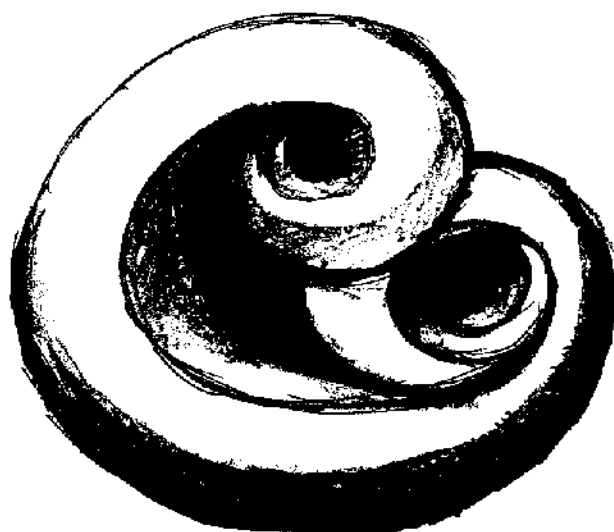


Fig. 4: Xoán Piñeiro (Vigo, 1979)

Aquellas formas primitivas siempre reducidas al mínimo, son casi abstractas, porque al hombre sólo le interesa resaltar lo más esencial, como ocurre en el triángulo, otra figura frecuente, que representa sin duda, la fecundidad, porque su forma se relaciona —analógicamente— con el triángulo pubiano, triángulo que por la misma razón representa simbólicamente a la tierra (la madre tierra) con toda su fertilidad.

La tarea mental que realiza el hombre primitivo no es otra que la de dar forma visible a lo que existe tras las cosas que ve. No se limita a *copiar* lo que ve, sino a revelar esa otra vida interior que hay detrás de las cosas, es decir su esencia. De este modo el hombre se une con toda plenitud a la Naturaleza, se identifica con ella, en una hermandad que no ha vuelto a experimentar jamás.

Los símbolos son, pues, el fruto de encontrar conexiones explicatorias entre los hechos internos, la experiencia emotiva, con los hechos externos.

III. LA SIMBOLOGIA ROMANICA: LOS BESTIARIOS

La mayoría de los símbolos esquemáticos primitivos se repetirán y acrecentarán con el transcurso de los siglos e impregnarán la mentalidad cristiana de tal modo, que el arte románico medieval puede considerarse como una simbiosis de la tradición grecolatina y las aportaciones orientales recibidas a través de Bizancio o de los árabes.

A partir del siglo XI, al no haber ocurrido el fin del mundo, proliferaron por toda Europa multitud de santuarios en los cuales predominaron los símbolos geométricos, a los que se añadieron toda una infinita serie de animales reales o monstruosos, producto de la fantasía oriental, también presentes en la cultura mitológica de los

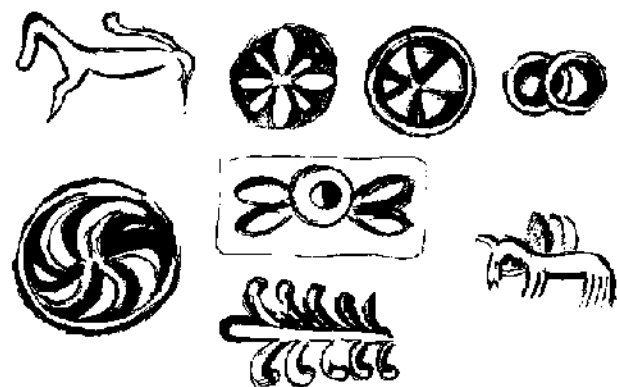


Fig. 5: Ermita de Xutencos (Carballino - Ourense)



Fig. 6: Puerta de las Platerías (Santiago de Compostela)

grecolatinos. Los animales ocupan un puesto privilegiado en la iconografía románica repartida en capiteles, tímpanos, arquivoltas o canecillos de todas las iglesias medievales. Sin duda los teólogos y los canteros se inspiraron en los numerosos *Bestiarios* que muy pronto comenzaron a introducirse en España, basados la mayoría en el "*Physiologus*" griego del siglo II d. C.

Los animales, en términos generales, portarán significados, unas veces de *poder y protección* (leones, águilas) y de *espiritualidad* (palomas), y otras veces de *corrupción o pecado* (sapos), de *peligro y muerte* (centauros, grifos, serpientes, sirenas y dragones).

Y entre todos los símbolos geométricos, el sol (la vida) será uno de los más representados, ya sea reducido a líneas dentadas que recorrerán las arquivoltas de portadas y ventanas, o espirales que simplifican el movimiento solar, y también nudos, círculos y rosetas (figuras 5 y 6).

El cristianismo no tuvo más remedio que echar mano de todos estos iconos para transmitir



Fig. 7. Ermita Sta. M.ª Qutlanvilla de las Viñas (Burgos)

su mensaje de forma sencilla, sobre todo para explicar la idea central de salvación para un mundo tan en sombras como lo era el medioevo.

Cristo, retomando la idea del poder absoluto sobre las fuerzas destructoras del mal, aparecerá en forma de Apolo (dios de la luz y del sol) triunfando sobre las serpientes y dragones, transmitiendo la esperanza del triunfo sobre la muerte y la recuperación de un paraíso natural para los creyentes (figuras 7 y 8).



Fig. 8. Tímpano. Rectoral de Partouta (Curballino, Orense)

La mano será otro de los símbolos más significativos y representantes de este poder salvador. Este símbolo ya frecuente en las pinturas rupestres, expresa en Egipto la presencia de la divinidad y en hebreo significa protección y poder (lad), y con este mismo significado figura, con enorme frecuencia, en el pantocrator de muchas iglesias románicas. De todos modos, poco a poco la figura humana de la divinidad terminaría por imponerse.

Tratando de resumir, aún con riesgo de simplificar en exceso, la simbología románica podría distribuirse en dos tipos de símbolos con valores opuestos: los que representan la energía positiva, *los seres celestes*, llenos de luz creadora y redentora (sol), simbolizados en formas circulares, espirales o líneas dentadas y con el símbolo cromáti-

co, del color dorado o blanco y los símbolos opuestos, que representan la energía negativa, los seres *telúricos* que se verán simbolizados por *animales* malignos (serpientes) y con el símbolo cromático del negro (las tinieblas).

Tampoco debemos olvidar la simbología vegetal, entre la que sobresalen, sin duda, los racimos de uvas picoteados por palomas (figura 9), que encierra el significado más trascendental del cristianismo, la salvación y resurrección por el sacrificio de Cristo. El vino consagrado simplificado en los racimos pasará luego a otro símbolo mucho más complejo, *el Santo Grial*, copa milagrosa que conserva la sangre de Cristo y como tal despide rayos luminosos. La pintura al fresco del pantocrator de la iglesia de Taüll en Cataluña compendia todo lo expuesto anteriormente (figura 10).



Fig. 9. Capitel de Santiago de Covas (Lugo)

IV. DE LA EMBLEMÁTICA ALEGÓRICA A LOS ICONOS ACTUALES O PICTOGRAMAS

El Renacimiento constituyó una singular y drástica ruptura con todo el pasado, sobre todo como perspectiva o punto de vista. A partir del siglo XVI, la Naturaleza será objeto de profundo estudio para desentrañar sus misterios y aprovecharse codiciosamente de sus frutos. Ya no se trata de vivir en estrecha hermandad con todo lo natural, sino de esquilmarlo y conseguir el máximo disfrute a su costa, creciendo en dominio y poder.



Fig. 10. Abside. San Clemente de Taüll (Cataluña)

Este cambio de perspectiva propició no sólo el avance tecnológico y científico, sino algo mucho más revolucionario para el futuro de la evolución histórica. Nos referimos a la racionalización del existir. El uso abusivo de la especulación produjo el total alejamiento del misterio, de lo mágico y esencial, es decir, la secularización de la vida y con ello la pérdida de los símbolos.

La historia de la humanidad es un reiterado cumplimiento de la parábola de la expulsión del Edén: el conocimiento, la sabiduría, tal vez produzca el progreso, pero también implica la pérdida de la inocencia, de lo esencial. Nosotros mismos somos los causantes de ese destierro de la Naturaleza, nos alejamos voluntariamente impulsados por un afán de posesión sobre todo lo que nos rodea, ya sean objetos materiales o nuestros semejantes. El dominio de todo y la multiplicación de los seres humanos es una meta cumplida con creces, ahora la soberbia imparable nos está conduciendo, gracias a la ingeniería genética y a la informática, a la última y única conquista que nos faltaba: el ser como nuevos dioses de ese "mundo feliz" que intuyó tan acertadamente Aldous Huxley.

Todo cambio de mentalidad supone automáticamente un cambio de expresión: los símbolos ya no servirán para comprender ni tampoco para comunicar directa y espontáneamente ese otro mundo interior tan extenso y complejo del Renacimiento y del Barroco y mucho menos el actual.

El descubrimiento del poder mental, requiere otros medios mucho más sofisticados de expresión y surgen los *emblemas*. Como ocurre, casi siempre, en todas las etapas de cambios de mentalidad tan cruciales aparecerá una obra que acierta a ser un eslabón entre el pasado y el futuro. En este caso la aparición del "*Emblematum Liber*", en 1531, de A. Alciato, supondrá el hallaz-

go genial del nuevo método. A partir de Alciato, la *emblemática* invadió todos los ámbitos (fiestas, sermones, teatro...) de la cultura europea.

El *emblema*, llamado también "*empresa*", se compone de tres elementos: un grabado, un lema colocado sobre ese grabado o formando parte del mismo y por último un largo texto situado bajo el dibujo. El *tema* viene a ser la clave desde la cual debe buscarse un significado total al dibujo que acompaña. Adelantándose a nuestro tiempo, los emblemas son un antecedente indiscutible de los llamados métodos audiovisuales, porque pretenden enseñar presentando las ideas de forma plástica.

Debemos añadir que los dibujos son algo más que meras ilustraciones de las que cabría prescindir. En absoluto. Sin su presencia, los textos quedarían faltos de una total expresividad y comprensión, textos y grabados se apoyan y explican mutuamente.

Diego Saavedra Fajardo, máximo exponente y seguidor de Alciato en España, autor de "*Empresas políticas*", confiesa abiertamente sus propósitos docentes: "*para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo*". La abundancia de representaciones gráficas en sus *empresas*, tomadas de la Naturaleza, evidencia el peso de la tradición: las estrellas, la esfera terrestre, los árboles y sobre todo las abundantísimas figuras de animales como el león, el águila, el erizo y la serpiente, así como de otros muchos animales tanto reales como fantásticos (el unicornio, la sirena), confieren a los emblemas un claro enlace con los símbolos de los bestiarios medievales, pero funcionan además con categoría de fábulas literarias al referirse explícitamente a unas muy concretas actitudes humanas, acompañadas de su inevitable moraleja o lección doctrinal.

Las extensas reflexiones, salpicadas de anécdotas, cuentecillos y hasta de dichos y refranes, conforman un nuevo género literario, una *prosa de ideas*, que en principio se resistió a una nítida identificación, pero que a partir de la obra de Montaigne, "*Essais*" (1580), hoy denominamos como *ensayos*.

La preocupación más reiterada de Saavedra Fajardo es la educación visual, pero advirtiendo con machacona insistencia que también los sentidos nos pueden engañar si nos conformamos con lo que vemos, como sucede con el remo en el agua que, hundido, se nos aparece quebrado.

Profunda inquietud barroca es ésta del *desengaño* del mundo y de la vida, imposible de concebir en la mente del hombre prehistórico, cuando la Naturaleza no engañaba y entonces era mucho

más fácil traducir las impresiones recogidas a símbolos.

En los emblemas se invierte todo el proceso, porque no se parte de las sensaciones, sino de lo que la mente del autor concibe, encerrado en su estudio, sin la presencia directa de lo natural.

Y a tales complejos pensamientos se busca y adapta posteriormente una ilustración, también compleja, que, a su vez, necesita otra nueva explicación.

El vínculo directo entre la realidad externa y que no se presencia, sino que se recrea en la mente, y la realidad interna, se ha roto por completo (figura 11).



Figura 11

Desde el siglo XVIII hasta nuestros días no hay cambio de perspectiva, sino más bien un aumento desmesurado de este proceso de secularización, racionalismo y explotación, lo que se traduce, en definitiva, en una tal producción de aparatos mecánicos y científicos y en tal cúmulo de libros, que ya constituye un grave problema de almacenamiento y destrucción de todo tipo de residuos. Hemos dejado de crear símbolos para fabricar basura, excrementos y pictogramas.

Los millones de pictogramas que nos invaden por doquier, no son símbolos, son la escritura jeroglífica contemporánea, que pretende ser un lenguaje universal, sustituyendo la palabra, algo muy apropiado para esta civilización de la imagen donde los niños leen cada vez menos.

Pero la realidad es que, al reducir y simplificar al máximo el mensaje, su significado no siempre es evidente y no consiguen más que controlar y manipular la mente, contribuyendo a la esquizofrenia universal que padecemos.

A pesar de todo, algunas, muy pocas, de estas señales, signos o pictogramas o como se quieran llamar, sin duda tienen raíces ancestrales, que han pervivido por tradición hasta la actualidad conservando solamente ciertos rasgos parciales que denotan su antigüedad, como la señal de prohibición impuesta por la mano, o el punto de encuentro representado por flechas en movimiento que convergen hacia el centro (figura 12).

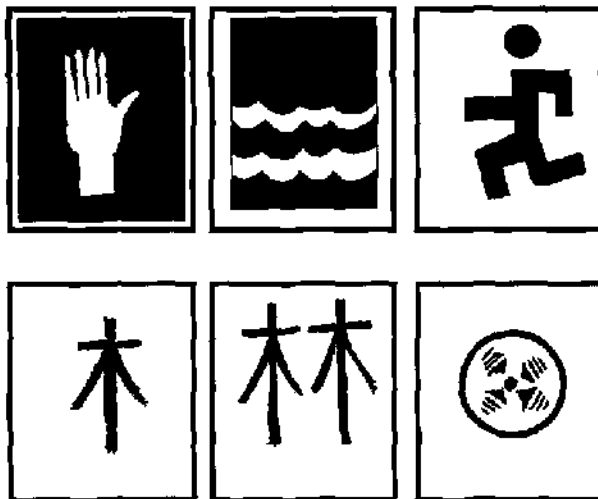


Fig. 12: Algunos pictogramas que conservan rasgos tradicionales

Paradójicamente, cuando el mundo externo está ya tan repleto de pictogramas y a rebosar de máquinas y objetos, tenemos el mayor vacío, la mayor soledad en nuestro interior, porque todo se ha convertido en pura materia de consumo.

Nos hemos saciado y embriagado con la manzana de la tentación, alcanzando el máximo de conocimiento, pero hemos perdido la Naturaleza, el espíritu, lo esencial, y ya ni encontramos al héroe que nos pueda salvar y redimir de este destierro, cuyos pictogramas (los iconos actuales) más representativos son sin duda alguna la televisión, el ordenador, la pizza y la hamburguesa. Estamos en una civilización desatada, repleta de aberraciones tanto mentales como físicas y sin límite. Vivimos además encajonados en unos edificios fríos y clónicos que se nos antojan nuevas torres de Babel, atacadas de un apresuramiento compulsivo.

Un friso de metopas en la ermita medieval de San Quirce (Burgos), recorre la Historia desde Adán y Eva comiendo la manzana del saber, ofrecida por la serpiente, pero en el último relieve aparece un hombre desnudo en posición de defecar una manzana con la inscripción "IO CAGO" (figura 13).

Tal vez este sencillo icono nos esté comunicando la solución: un olímpico desprecio por la man-

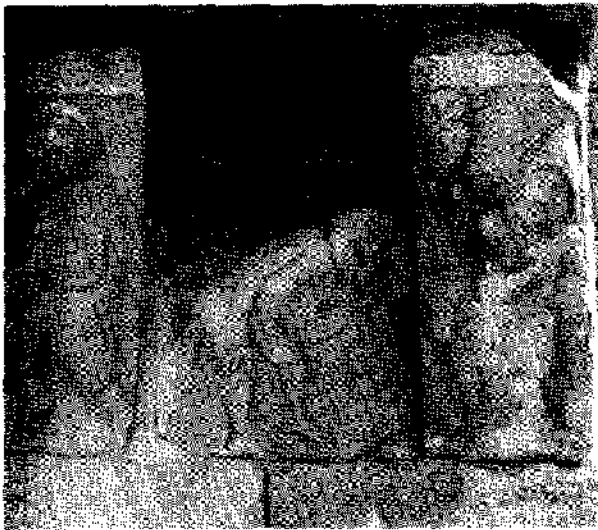


Fig. 13. Metopa de San Quirce (Burgos)

zana del sabor, para reconquistar un paraíso que ni toda la Ciencia y el conocimiento acumulados nos ha podido proporcionar.

SIMBOLOGIA PRIMORDIAL: CLASIFICACION ANTOLOGICA

1.- *Símbolos primarios y de connotaciones religiosas:* fuego, cruz, triángulo, cuadrado, círculos, espirales, tea o antorcha, agua, masónicos.

2.- *Símbolos tomados de la naturaleza directamente:* horizonte, día, noche, amanecer, crepúsculo, mar, desierto, selva, llanura, fuentes, montaña, ríos, manantial, lago, bosque, cueva, nieve, lluvia, luna, rocío, huracán, terremoto, volcán, viento, brisa, humedad, frío, calor, nubes, luceros, caminos, erial, árbol de la vida, jardín de las delicias: "locus amoenus".

3.- *Animales simbólicos:* águila (poderío), serpiente (mal, traición, tentación), tortuga (pereza), perro (fidelidad), toro (fuerza), león (majestad), pavo real (arrogancia), caballo y centauro (instintos desenfrenados), murciélago (traición y crimen), burro (humilde torpeza), cordero (mansedumbre), cisne (sensualidad), búho (estudio profundo, lo sobrenatural), escarabajo (sabiduría mística), ciervo (amado amigo), paloma (amada, alma cándida).

4.- *Flores simbólicas:* rosa (vida, juventud y amor), loto (universo), flor de lis (Francia, caballeros medievales, castidad, nobleza), laurel (arte y éxito), dalia (traición), higuera (esterilidad), sauce (tristeza), ciprés (muerte), etc.

5.- *Otros materiales simbólicos:* piedras preciosas, colores, notas musicales, perfumes, cuerpos si-

derales, jerarquías celestes religiosas (ángeles, querubines, etc.), nombres significativos especiales (María, Jesús, Buda, Caín, Adán...), metales...

6.- *Símbolos míticos:* autoridad (rayo), divinidad (sol), mujer (luna), éxito y arte (laurel), enemistad (manzana), mal (serpiente), amor (flecha), tiempo (reloj de arena), muerte (hoz), santidad (halo), música (lira), infernal (abismo), destino (rueda gigante), riqueza (oro), etc.

7.- *Símbolos del amor y del sexo:* anillo, sortija, beso, caricia, baile, canción, obelisco, cruces, bizcocho de bodas, arras, velo de desposada, ciertos ramos de flores, Venus y Marte (♀ y ♂, respectivamente), estrella, cuerno, mirada, suspiro, roció, corazón, etc.

8.- *Símbolos de la muerte:* luto, esquelas, coronas fúnebres, ataúd, esqueletos, ciprés, cruz, pulgar hacia abajo, velas, pésame, "mal de ojo", sombra, diablo, brujas, cadenas que se arrastran, etc.

9.- *Símbolos de la guerra y la destrucción:* espadas, armas, fuego explosivo, color rojo, banderas y banderines, tambores, cornetas, cañonazos, signos de piratas (cráneo en fondo rojo, etc.), látigo, bota, cadenas, sangre, ruinas, etc.

10.- *Símbolos míticos que han ido cambiando de significado:* palomas de Venus (sexo, amor), cisne de Leda (sexo, amor), toro de Júpiter (sexo), manzana y Eva (sexo, conocimiento), manzana y Juno (discordia), serpiente y Eva (tentación), lirio y la Virgen María (pureza), lirio en el Oriente (conocimiento místico), buitre de Prometeo (justicia divina, angustia existencial), etc.

11.- *Lugares y tiempos simbólicos:* Roma, Meca, Machu Pichu, Paraíso, Limbo, Nirvana, tiempo cronológico de la vigilia, tiempo psicológico, etc.

12.- *Símbolos de autoridad histórica y política:* corona, cetro, cayado, tiara, toga, birrele, esclavina, cátedra, tarima, trono, púlpito.

13.- *Símbolos de sabiduría y autoridad intelectual:* diplomas y certificados, medallas, birretes, togas, esclavinas, libros, plumas de aves (escritura), rollos de pergamino, laurel, cátedra, escarabajo (egipcios), etc.

14.- *Símbolos estandarizados:* patria (bandera), hogar (fuego), divinidad (cruz), amor (anillo), amistad (manos, saludos), gestos.

15.- *Instituciones, profesiones y otros campos que hacen abundante uso de símbolos:* fuerzas armadas, ciencias, artes, comercio, religión, jurisprudencia, nobleza.

16.- *Símbolos pictóricos, alegóricos y emblemáticos:* flor de lis, signo del dólar, balanza de la justicia vendada, estrella de las banderas, loto,

claves musicales, signos astronómicos, signos matemáticos, jeroglíficos, heráldicos.

17.- *Símbolos puramente intelectuales y abstractos*: árbol de la vida, árbol de la ciencia del bien y del mal, Jardín del Edén, castillo interior, monte Carmelo, arca de la alianza, caída del Hombre.

18.- *Símbolos de la literatura contemporánea*: ombligo, saliva, raya, una letra cualquiera, insectos metamorfoseados, pata de una mesa, fósforo, etc.

19.- *Símbolos rituales y gestuales*: ceremonias de iniciación, cíclicos, temporales, juegos, canciones, danzas, gestos.

20.- *Símbolos oníricos (de aparición en los sueños actuales)*: árbol (raíz y crecimiento del yo), ave (deseo de liberación), trenes, viajes y vuelos (deseos de cambios y de liberación), grutas y cuevas (peligros, problemas complejos, matriz), sapo (corrupción), personas caminando desnudas (sinceridad).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. (1531): *Emblematum liber*. Augsburgo.
- BEIGBEDER, O. (1970): *La simbología*. Oikos-TAU.
- Bestiario de "El Escorial"*. (códice árabe) (siglo XIV)
- Bestiario de Oxford* (1210).
- Bestiario de Westminster* (siglo XIII).
- BETTELHEIM, B. (1981): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Grijalbo.
- CIRIOT, J. E. (1958): *Diccionario de símbolos tradicionales*. Ed. Miracle.
- CURROS, M.^a A. (1991): *El lenguaje de las imágenes románticas*. Ed. Encuentro.
- DESANTES FERNANDEZ, B. y FRADES, M.^a J. (1993): *Atributos masónicos*. Ministerio de Cultura.
- Fisiólogo de Berna* (siglo IX). Bestiario.
- GARCIA IGLESIAS, J. M. (1984): *El pintor de Santa Boia de Barga*. Fundación P. Barrié de la Maza.
- GILL, R. (1982): *Los cuentos de hadas: Historia mágica del hombre*. Ed. Salvat. Temas clave.
- GOMEZ R. DE CASTRO, F. (1970): *Valor didáctico del símbolo*. Dirección Gral. de E. M.
- GUERRA, M. (1978): *Simbología Románica*. Fundación Univ. Esp.
- HUIZINGA, J. (1994): *Homo Ludens*. 4.^a reimp. Alianza Ed.
- JIMENEZ LOZANO, J. (1988): *Los ojos del icono*. Caja de Ah. Salamanca.
- JUNG, C. G. (1979): *El Hombre y sus símbolos*. 2.^a Ed. Aguilar. En 1981 Ed. Carl.
- MARIÑO FERRO, X. R. (1996): *El simbolismo animal: Creencias y significados en la cultura occidental*. Ediciones Encuentro.
- MIRAVALLS, I. (1986): *El símbolo: su captación*. Capítulo 3. en "El desarrollo de la creatividad". ICE. Universidad de Salamanca.
- PIAGET, J. (1961): *La formación del símbolo en el niño*. F.C.E. México.
- PORTAL, F. (1996): *El simbolismo de los colores*. Olafeta, Editor.
- PROPP, VL. (1977): *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos.
- QUIÑONES, A. M.^a (1992): *El simbolismo vegetal*. Ed. Encuentro.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, F. (1995): *Emblemas Lectura de la imagen simbólica*. Alianza Forma.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. (1988): *Empresas políticas (1640)* Edit. Planeta/1959 Clásicos Castellanos.



UNA DULZAINA DE LOS ROMANO DE ESTELLA EN EL MUSEO PROVINCIAL DE AVILA

Carlos Antonio Porro Fernández

Oculos habent et non videbunt.

La labor de investigador curioso es tan pesada en ocasiones como grata en otras, aunque siempre compensa. Ocorre frecuentemente que los datos florecen en los lugares más insospechados. Una dulzaina atribuida al afamado músico navarro, Julián Romano ha sido localizada en los fondos del Museo Provincial de Avila.

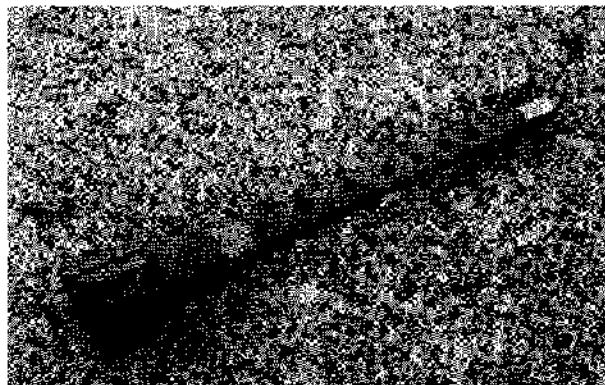
No ha sido frecuente el estudio biográfico y musical extenso de la vida y obra de músicos-intérpretes tradicionales, aún siendo punta de lanza, y menos que salga de sus límites comarcales o regionales, si exceptuamos el caso del maestro Marazuela o el propio Angel Velasco.

El estudio amplio de este músico de Estella y su obra viene referido en *Julián Romano Ugarte, aproximación a su vida y obra musical* (1) donde se constata la valía profesional de Romano. Todas las noticias que nos han llegado de él, bien de los testimonios actuales o de época, Hilario Olazarán, Beruete o de otros investigadores que han continuado el estudio del instrumento en esas comarcas nos hablan de Romano como un músico y un instrumentista excepcional y preocupado por elevar el instrumento a sus máximas posibilidades, bien como intérprete o como reformador del instrumento.

El instrumento al que hace referencia el artículo aparece inventariado como "dulzaina castellana" pero pertenece organológicamente al tipo "gaita navarra".

La denominación "gaita" ha sido la habitual para referirse al instrumento en muchas zonas del país hasta que en el siglo pasado se empezaron a fabricar instrumentos de llaves. En Castilla y León hoy en día se habla de "dulzaina" o "gaita" indistintamente en Soria, Salamanca, Segovia o Burgos. En Avila se habla generalmente también de "gaitilla" y en Valladolid, cuna del instrumento reformado, dulzaina. Esta denominación se utiliza principal e indistintamente en Palencia y Valladolid conviviendo escasamente con la denominación "gaita" aunque no es nada raro tampoco que en esta zona se denomine al instrumento o al conjunto de músicos "charambita", derivado de la antigua "chirimía". Por el contrario las áreas

de reciente imposición del instrumento, diferentes comarcas de León, Zamora o Palencia denominan, en un aparente estado de incomprensión musical moderno, "bozaina", "zuzaina" o "dúzaina" al instrumento que no sustituyó sino recientemente (fines del XIX) a su gaita de fole o a su flauta de tres agujeros. Este sería el caso del País Vasco, Navarra o Aragón donde el término "dulzaina" caracteriza al instrumento conocido popularmente como gaita intentando alejar una supuesta connotación populachera o vulgar, prestigiando cultamente al instrumento tradicional.



No se conocen fotografías de Romano, solo o con su instrumento aunque sí parece que se hayan conservado varios instrumentos suyos. Uno de ellos aparece en la obra monográfica de Romano, obra de los Iruñeko Gaiteroak, una gaita de tubería estrecha propiedad de la familia de José Pérez y otra gaita ya mucho más elaborada en la colección de estos mismos gaiteros de Pamplona. Ni fotografías de la época quedan en las que aparezca el instrumento aunque a este respecto una posible fotografía de los Romano, de su hijo Demetrio podría conservarse en la colección Laurent.

Con motivo de la boda de Alfonso XII, celebrada en enero de 1878 acudieron a la capital madrileña numerosas agrupaciones locales de baile ataviadas con la indumentaria que retrató magistralmente el afamado fotógrafo francés Laurent, tanto en grupo como en parejas. Se tiene constancia y testimonio descriptivo por los periódicos de la época del origen de los grupos que acudieron entre el 23 y el 27 de enero: Segovia, de la sierra de Madrid, de Zamora, Avila, Zaragoza-

za, Ciudad Real, Málaga, Lérida, Valencia, Jaén, Guadalajara, Castellón, Albacete, Toledo, León, Cáceres, Vizcaya, Navarra y también acudió ese mes desde Estella Julián Romano y su hijo Demetrio, que contaba en esa ocasión catorce años. Se conservan las placas de cristal originales de muchas de estas agrupaciones o cuando menos muchas de las posteriores reproducciones de postales de estos tipos, documentos etnográficos fundamentales. En la fotografía del grupo de Navarra y Vizcaya aparecen tres músicos, un txistulari y su pareja de tambor y un tercer redoblante, un niño, que casi está fuera de lugar al faltarle el gaitero al que en teoría acompañaría. Esta fotografía apareció en 1901 en la revista "La avalancha" bajo el título de "Dulzaineros Navarros" aunque la gaita no se ve por parte alguna. Este niño, que aparenta la edad del hijo de Romano, podría tratarse de Demetrio, quien estando en Madrid junto al resto de la comparsa del país vasco fue fotografiado en solitario dada la animadversión que su padre Julián tenía a la fotografía. El tambor que toca el muchacho es muy parecido al que se conserva como de propiedad de Demetrio Romano y con el que se sabe que acudió a estas bodas reales (2). Esta colección pertenece al estado Español y se encuentra depositada en el Archivo Ruiz-Vernacci de Madrid (3).

SU APARICION EN AVILA.

La adquisición del instrumento se debió al Marqués de Benavites. La sucinta biografía que tenemos de don Bernardino de Melgar y Alvarez Abreu, Marqués de Benavites, nos la proporciona Enrique Pérez Herrero en una de sus obras sobre la colección del Museo (4).

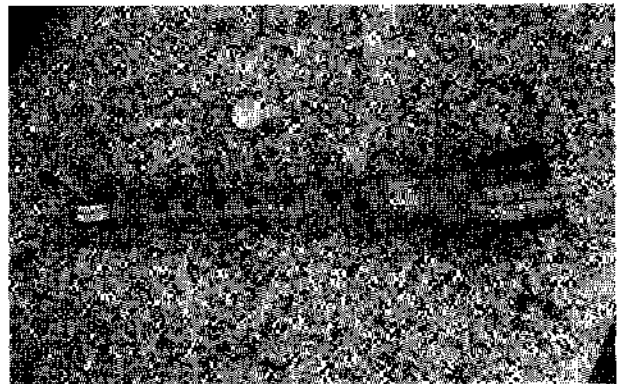
Nació casualmente en el país vasco, en Mondragón (Guipúzcoa) en 1866 y murió en Avila en 1944. De su abuelo, don Nicolás de Abreu y Mora Marín y Pescatori, quinto marqués de la Regalía, Maestrante de Granada y Caballero de la Gran Cruz de Isabel la Católica, heredó un antiguo palacio, actual parador nacional de Turismo, donde vivió y atesoró sus colecciones de tauromaquia, artes populares, cerámicas, armas, bellas artes, etc. A su vez, el palacio lo heredó la Marquesa de San Juan de Piedras Albas, su hija, hasta que la excelentísima Diputación de Avila lo adquirió con todas sus pertenencias pasando, por lo tanto, las colecciones de don Bernardino de Melgar a ser propiedad del Estado. Estas en 1966 comenzaron a pasar al reciente Museo Provincial sito en el Palacio de los Dcanes, debidamente acondicionado para este menester.

Don Bernardino atesoraba tantos títulos nobiliarios como colecciones diversas (5) propias de

un hombre culto como era, aunque su obra escrita no fue muy prolífica. Autor de "Héroes y Mártires de la Aristocracia Española" (Madrid, 1945) y de algún discurso o artículo de tema avulense, como el "Elogio de Santa Teresa de Jesús" y un elogio de Avila, su ciudad, "Avila del rey" es lo que conocemos de él (6).

LA COLECCION DEL MUSEO

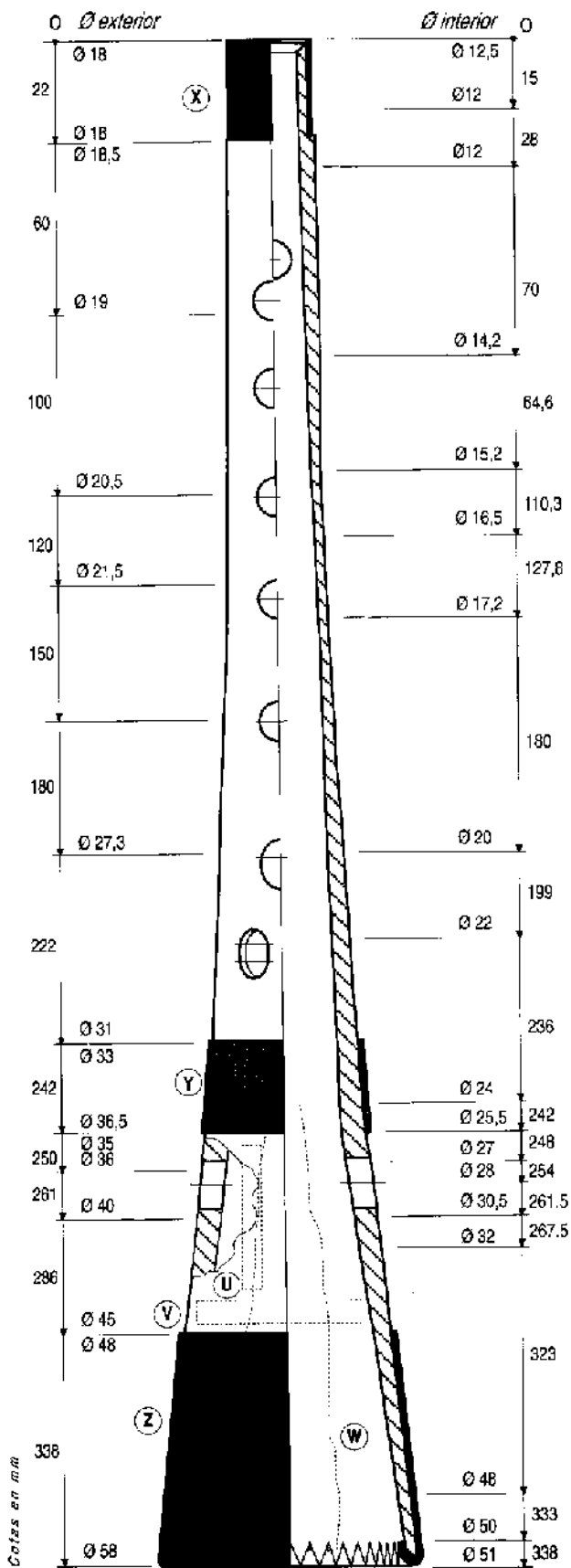
El marqués, coleccionista en extremo logró reunir una muestra de objetos de la más diversa procedencia de todo el país. Entre sus múltiples gustos destacaba el interés por las armas y las piezas de carácter etnográfico, logrando reunir una colección muy variada y ya antigua de piezas formada por material originario de su provincia, aunque no faltan tampoco piezas de otras provincias de Castilla y León o del resto del país, como ocurrió casualmente en el caso que nos ocupa. Las piezas parecen ser que procedían de compras, donaciones, regalos de los amigos y adquisiciones personales del marqués, quien llegaba a recorrer, en ocasiones, los pueblos en busca de tan preciados tesoros.



Como comenta Pérez Herrero, a partir de 1966 los objetos de la colección del marqués comienzan a pasar al nuevo Museo Provincial de Avila junto a las fichas redactadas por el colaborador y criado del Marqués, Domingo Navazo. Estas fichas, única referencia conocida de la procedencia de las piezas fueron realizadas en un inventario en el que se constataban las denominaciones y localizaciones de las piezas, muchas veces en términos erróneos o confusos fruto del olvido o del desconocimiento real del material.

LA CARTELA N.º 234: DULZAINA CASTELLANA

La ficha que nos interesa que conserva el museo describe someramente el instrumento dando algunos datos erróneos, como el de la materia de fabricación, que es boj y no caña, y el nombre del



Posición ⁽¹⁾	Sonido ⁽²⁾
FA	Sol # +20
SOL	Si b +10
LA	Si +20
SI	Do # +0
DO	Mib -20
RE	Mi +10
MI	Fa +50
FA #	Fa # +20
FA	Fa # -50
SOL	Sol # -20
LA	Si +10
SI	Do +10
DO	Do # +50

(1) Se han utilizado las posiciones habituales en la gaita, se verá actual.
 (2) Nota: Ø = a - b; longitud = 43 mm; espesor = 14 mm.
 Cera: longitud = 36 mm; anchura = 16 mm.

Instrumento elaborado con tamo en madera de boj de buena calidad. El exterior es fino y se encuentra tratado con algún producto brillante (¿goma laca?).

El interior está bien trabajado hasta 25 mm del extremo inferior, en que el acabado es más tosco. Marcas de herramientas a la altura de los resonadores. No presenta ningún tratamiento.

Los taladros para los dedos se encuentran ligeramente avellanados por el interior. Dos de ellos (VI y VII) se encuentran rasgados, aparentemente de origen.

El espesor de la pared es variable, llegando a ser mínimo (apenas 1,3 mm) a la altura del agujero IV.

El instrumento se encuentra muy envejecido y presenta dos profundas grietas en W que no afectan a la prueba de sonido. No parece haber sido utilizado.

Un corto conito bajo X parece haber servido únicamente para colgar el instrumento.

No se conservan lucel, lengüetas, cadenas u otros elementos.

GAITA
 (dulzaina)
 Museo de Avila
 Nº de reg.: C/68/2/38
 Avila, 27/12/96

- U Inscripción vertical en la parte posterior, letras blancas «C/68/2/38» (número de registro del museo)
- V Inscripción frontal horizontal borrosa en negro
- W Dos grietas verticales frontales, que hacen bajo la virola y llegan hasta el final del instrumento
- X Virola metálica cilíndrica brillante (espesor: 0,4 mm.) con extremos solapados, rebordonados y estañados
- Y Virola metálica troncocónica semioxidada (¿platea?; espesor 0,5 mm.) con extremos solapados, rebordonados y estañados
- Z Virola metálica troncocónica oxidada (¿hoja de lata?; espesor 0,4 mm.) con extremos solapados, rebordonados y estañados. La soldadura ha sido restaurada recientemente con cianocriato. La base está cortada en forma de picos triangulares, dos de los cuales (conifiguos) presentan sendos taadros. Los picos se doblan sobre el canto inferior del cuerpo de madera.

objeto en sí, "dulzaina castellana" que no se corresponde con la tipología tanto antigua como moderna que nos ha llegado de nuestro instrumento. La ficha antigua, escrita a lapicero y con correcciones posteriores es la siguiente:

Edad: Contemporánea. Fecha: siglo XIX

Cultura: Española.

Sección: Artes populares.

Serie: Instrumentos musicales

Objeto: Dulzaina castellana

Materia: Caña y hoja de lata

Dimensiones: 34 cts largo x 6 cts ancho

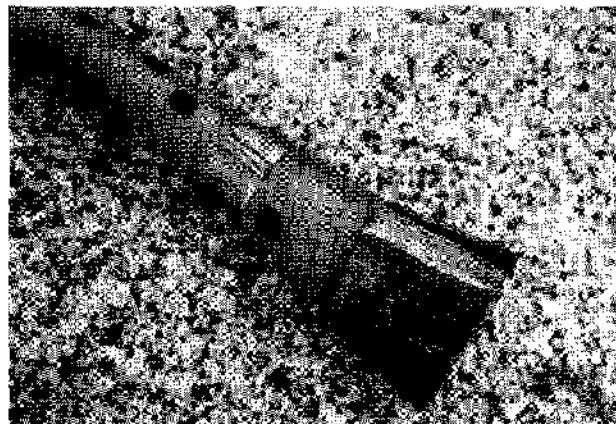
Conservación: Mala

Procedencia: Colección del Marqués de Benavites. Estella

Observaciones: En el inventario de la diputación figura con el n.º 234

Descripción, técnica y razón de la clasificación:

Dulzaina hecha de caña con forma troncocónica, le falta la boquilla, tiene siete agujeros o taladros en la parte superior y otro para la salida del aire en la parte inferior, por encima de estos una abrazadera de chapa con otros dos taladros transversales. La parte superior está sujeta por una chapa de zinc por estar toda rajada, en la parte superior tiene la siguiente inscripción: "Romano, gaitero de Estella"



La sorpresa al leer "Romano, gaitero de Estella" en una vieja ficha es enorme, (7) y se acrecienta cuando leemos, medio borrada, una inscripción a lapicero en el propio instrumento encima de campana que dice: "Romano, el mas famoso de los gaiteros de Estella".

Nos llama desde luego el hecho de ser una cuidada pieza de boj que coincide en factura con una de las gaitas atribuidas al uso de Romano (la que se encuentra en la colección de los gaiteros de Pamplona) y cuyas medidas responden a las dimensiones generales características en esa zona navarra (8). Por el contrario poco tiene que ver con la dulzaina que aparece en la obra de Roma-

no de estos mismos gaiteros, menos elaborada, aunque se aprecia también la reconducción de uno de los agujeros para mejorar su sonido.

La pieza esta poco usada y apenas sin estrenar. Si se tratase de un ejemplar de mediados o finales del siglo pasado que hubiese estado en un uso continuado el boj estaría más oscurecido o anaranjado. Su clara conservación se debe sin duda a los años que lleva guardado en los fondos del museo (30 años) y a los que pudo estar en la colección del Marqués. Desconocemos sin embargo el año de compra del instrumento y cómo se efectuó esta compra anterior a 1944 (año de fallecimiento del marqués), aunque pudiera llevar ya bastantes años en su poder y guardado en su colección

La perfección musical basada en la búsqueda continua de una caña segura y equilibrada a la que se tendió en las provincias vascongadas y Navarra aparentemente parece que dejaba de lado la modificación del instrumento, perfeccionado como éste de Romano, un habilidoso músico que requería un muy buen instrumento. En Castilla parte del "problema" se había resuelto ya con la imposición de las llaves en el siglo pasado.

La gaita está bien construida y el rasgado de los agujeros correspondería a un intento de solucionar la dificultad de la gama. La modalidad parece que no está muy bien resuelta y la tonalidad tan aguda que tiene podría responder a un intento de adoptar el instrumento a tonos habituales en bandas de música, nada raro por otro lado para un gran músico que compuso varias obras para gaita y banda (un vals con variaciones, un pol-pourri de aires populares de Estella y unas variaciones obligadas de dulzaina (9). Esta actuación conjunta fue también ocasional en algunos grandes músicos de dulzaina castellana a finales y principios de siglo, como el conocido "Casadero" de Cuéllar (Segovia) que tocaba con una dulzaina de llaves en sol. Las primeras dulzainas de Velasco que conocemos, alguna de ellas depositadas en la colección de la Fundación "Joaquín Díaz" de Urueña y otras en manos de dulzaineros que las siguen utilizando, están todavía en el arcaico sistema de Sol, guardando la afinación de la antigua gaita, requinto o dulzaina sin llaves castellana, correspondiéndose con los ejemplares aragoneses, navarros o los vascos antiguos, en tonalidad brillante. El hecho se conoce también en estudios musicales o partituras de dulzaina de finales o principios de siglo (Este es el caso de algunas piezas de dulzaina del Cancionero Bungalés de Federico Olmeda, editado en Sevilla en 1903).

La gaita no conserva ni el tudel ni la caña que a buen seguro aportaría algunos datos a este trabajo, sobre el músico y el instrumento (10).

NOTAS

Agradecer desde aquí personalmente todas la atenciones dadas por María Mariné directora del Museo Provincial de Avila quien nos facilitó muy amablemente todo el material disponible del museo.

También a Mario Gros su dedicación en el diseño y los gráficos de esta gaita. ¡Hala pues!

(1) Iruñeko Gaiteroak, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990. Véase también "Julían Romano por segunda vez" doble L.P. y su folleto interior. Iruñeko Gaiteroak. Ed. Elkar S. A. 55 56 Donostia-Baiona, 1983 y *La dulzaina o Gaita de Estella* por Francisco Beníte. Etnología y Tradiciones Populares. Institución Fernando el Católico de la Excmo. Diputación provincial de Zaragoza, 1969 y *Danzas y Bailles de Estella*. Etnología y Tradiciones populares. III Congreso Nacional de Artes y Costumbres Nacionales, 1975. También *Los gigantes de Pamplona* Caja de ahorros municipal y Ayuntamiento de Pamplona, 1984, pp 103-117.

(2) Según algunas anécdotas el señor Julián no se había querido dejar fotografiar nunca. "Julían Romano..." op. cit, p 65. Sobre su actuación en las bodas de Alfonso XII: p 56 y p 81, nota 23.

(3) La placa a la que nos referimos se encuentra en el Archivo Ruiz-Vernacci del I.C.R.B.C de Madrid. Se conservan tres placas de este encuentro, dos de parejas de aldeanos, una de Vizcaya (hombres) (C 1920), otra de Navarra (hombres) (C 1948) y otra tercera placa del grupo al que nos referimos (C 1950. N.I.M 988). El pie de esta foto en francés, dice: "Grupo de campesinos de Vizcaya y Navarra". Elena de Arizmedi cataloga esta indumentaria de Navarra como de la ribera., según anotaciones de Manuel Moreno Rodríguez en "Tipos españoles", Madrid, hacia 1910, quien a buen seguro tomó el apunte de Laurent.

(4) *Las colodras de la colección del Marqués de Benavites del Museo Provincial de Avila*. Obra Social y cultural de la Caja de Ahorros y préstamos de Avila, Avila 1980, pp 9-11.

(5) Era séptimo marqués de San Juan de Piedras Albas, sexto Marqués de Canales de Chozas y noveno Marqués de Benavites,

Señor de Alconchel, Grande de España, Gentilhombre de Cámara de Su Majestad con ejército y servidumbre, Caballero de la Soberrana Orden Militar de Malta, de la Real Maestranza de Sevilla, Gran Cruz de la Orden de Carlos III, Diputado de Nules y Burriana y Senador por derecho propio, Académico de número de la Real de la Historia y Licenciado en Derecho.

(6) Publicados respectivamente en 1922 y 1925 y editados en Senén Martín en Avila.

(7) Sobre todo cuando se está trabajando en un catálogo de rabeles antiguos y de repertorio que era nuestro tema de consulta.

(8) *Método de Gaita Navarra* de los Hermanos Lacunza. Dtp. de Navarra, Dirección de Turismo y Bibliotecas, 1968

(9) *Julían Romano...*, op cit, p 71.

(10) En la primera consulta del museo en noviembre de 1995, el instrumento estaba en los fondos en una caja de cartón, con su cartela y su número, junto a una dulzaina castellana de llaves pintada de verde, un clarinete, unas castañuelas de tipo leonés, otras flautas y varios instrumentos más orientales. Había además un machacado y tocoso tudel con caña que estaba suelto por la caja, que se correspondía con esta dulzaina castellana. La vieja ficha del Museo indica que la gaita no conservaba, ya embocadura cuando llegó al museo en 1966.

Nos pudiera quedar la duda y no sabremos si realmente era uno de sus instrumentos o alguien lo vendió al marqués aprovechando la fama de los Romano, aunque sería raro que dada la competencia del momento alguien vendiera un buen instrumento, ante la posibilidad de la copia, del "secretito", etc. Desde luego son muchas coincidencias, una gaita de tipo navarro en Avila, de buena factura donde se ve el interés por el acabado de la pieza, y referida concretamente "al más famoso de los gaiteros de Estella", que se identificó en un primer momento con Julián Romano. Podría ser un instrumento de prueba (interesante prototipo de mejoras) o fallido que fue vendido al no obtener los resultados deseados.



ANOTACIONES A LA HERMANDAD UNIVERSITARIA DEL SANTISIMO CRISTO DE LA LUZ DE VALLADOLID

Juliana Panizo Rodríguez y José Antonio Pascual Llorente

*¿Quién me presta una escalera
para subir al madero,
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?*

Sacta Popular

INTRODUCCION

Uno de los fenómenos históricos recurrentes a lo largo de la historia de nuestra ciudad y que disfrutan de más amplia aceptación popular es el de la SEMANA SANTA.

Esta expresión popular, mitad religiosa mitad folklórica, tiene su máximo exponente en las denominadas Cofradías o Hermandades. Son estas "instituciones" las que cada año representan desde el pasado más remoto la expresión de una religiosidad popular hecha de imaginaria y de presencia del pueblo en las calles, desde los antecedentes más remotos en las unidades germinales de la edad media hasta nuestros días, la transformación sufrida por estos grupos ha sido inmensa. Pero a través de ella el hilo conductor que llevó a su nacimiento como manifestación religiosa se ha mantenido, y hoy son una de las demostraciones religiosas más importantes del mundo católico.

Como ejemplo de este resurgir eterno de las hermandades he querido basar mi estudio en una de las que, con sede en nuestra ciudad, ha pasado por períodos de actividad y de inactividad, de existencia y de inexistencia, pero que se ha mantenido, siendo el claro ejemplo de cómo esta manifestación goza siempre del apoyo y del hábito popular que las permite mantenerse desde la historia más oscura hasta nuestros días.

Tiene además esta HERMANDAD UNIVERSITARIA como nota propia que surge y se desarrolla dentro de la institución, enlazando así con otra de las más antiguas y rancias entidades de nuestro pasado cultural.

Define el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el término HERMANDAD como: "sociedad o agrupación de personas para determinado fin".

Y relacionado con él, define el término HERMANO como: "persona admitida por una comunidad religiosa a participar de ciertas gracias y privilegios" en sentido figurado como "individuo de una hermandad o cofradía".

El siguiente estudio está dedicado a una de estas hermandades o cofradías, la HERMANDAD UNIVERSITARIA DEL SANTISIMO CRISTO DE LA LUZ.

A. RESEÑA HISTORICA

Podemos dividirlo en varios apartados:

1.— En las postrimerías del año 1940, el por entonces Rector D. Cayetano Mergelina y Luna inicia las gestiones para crear una Hermandad que agrupase a los elementos docentes y discentes de la ciudad, objetivo para el que se dirigió al Ministro de Educación Nacional, recabando su ayuda. En esta carta el Rector se pronuncia sobre un nuevo deseo existente de instaurar el magnífico espíritu universitario que pudo ser en épocas pasadas timbre de gloria de este centro e instaurarlo en todos sus aspectos, revalorizando sus antiguos afanes. Por lo que solicita: "desear la Universidad, a tenor de esos sus propios desvelos, acompañar la marcha de su vida sobre firmes derroteros de una franca reafirmación cristiana, aquella que le ha hecho clavar en sus aulas la imagen de Cristo, inaugurar de nuevo con especial interés, la enseñanza de disciplinas de Religión y abrir las puertas a su cerrada Capilla, para rendir el culto obligado que pudo, tan sólo al parecer, olvidar".



Además, en nombre de la Universidad, las Escuelas y todos los Docentes pide: mismo que el Cristo de la Luz, obra del insigne imaginero Gregorio Fernández, hoy conservada en el Museo Nacional de Escultura, pase a la Capilla Universitaria del Colegio de Santa Cruz, para

que se le tribute el culto debido. Para este culto fue tallada la insigne obra, expresión acabada de religiosidad, capaz de mover por su propio e íntimo valor a hondos y sentidos afectos. Volverá de nuevo a la devoción y al culto ese encajarla en su finalidad esencial, en aquella para la cual la gubia del insigne Maestro castellano la ha creado. Esta reversión a su destino glorioso supone algo muy superior al bello almacenaje actual en los fríos recintos del Museo, donde creemos falta facilidad para musitar una plegaria y caer de rodillas; donde tal vez sobra el frío análisis del crúdito.

— Y es de observar que nuestro deseo no privaría a nadie de la contemplación y estudio de la obra de arte, considerada solamente como tal, por quien no logre sentir hacia ella otra emoción que la derivada de su magnífico valor artístico.

— Sin desplazarla de la ciudad, para donde se tallara, abierta continuamente la Capilla, para que la contemple quien lo desee e instalada con todo el decoro que merece, de donde recibiría del creyente el homenaje rendido de adoración que podría ser gozada por el indiferente”.

Un último deseo hace referencia a que la Capilla Universitaria no fuera sólo el centro de un culto dominical, y la expresión católica de un modo de ser, sino algo tan substancialmente vivo y tan firmemente establecido, que en ella radicara el fundamento principal de unión de los elementos docentes, en aquella compenetración perfecta que podría lograrse con el aglutinante poderoso de la fe y una creencia no tan sólo compartida, sino a más, exteriorizadas en unas prácticas fijas y por todos observadas.

“Y no deja de ser importante señalar que el depósito que se nos confía no se entrega a una Cofradía más, ni a un mero grupo de devotos, sino a una entidad enteramente consciente del hondo valor que encierra y perfectamente conocedora de la responsabilidad que contrae con su guarda”.

Esta carta está firmada en Valladolid a 13 de diciembre de 1940 por una innumerable lista de personas tanto físicas como jurídicas entre las que resaltan el propio Rector y Decanos de las Facultades de Valladolid, Profesores de Escuelas, Catedráticos y Profesores de Institutos de Enseñanza Media, Grupos Escolares, etc.

De este texto es importante señalar que el Rector, D. Cayetano Mergelina, pone dos condiciones a este depósito:

“La Universidad, no la Hermandad (que en estos momentos sólo existe como una aspiración, siquiera sea unánime), recibe en depósito la imagen, en tanto en cuanto ella sirva a los fines fundamentales a que se destina y para los que se pide su traslado, obligándose a su conservación, cuidado, ornato, vigilancia y defensa, pero de tal modo que, la Universidad, reconoce en el Patronato, en cualquier momento, facultad sobrada para que, al faltarle a cualquiera de esas condiciones, o desaparecer la Hermandad que se desea instituir, mediante previo

apercibimiento del Patronato a la Universidad e imposibilidad de poder ésta resolver favorable y rápidamente las indicaciones del patronato, pueda éste retirar el valioso depósito que le confía y volver al museo.

La Universidad se reconoce, ahora y siempre (como entidad rectora de todo aspecto cultural de la ciudad), con capacidad suficiente y sobrada sensibilidad para velar por lo que se le confía, pero no por esto pretende en modo alguno, sino que antes al contrario demanda o suplica al Patronato, su continuada tutela y vigilancia”.

2.- Tras recibir una respuesta satisfactoria del Ministerio, el 11 de febrero de 1941, el Sr. Presidente del Patronato del Museo Nacional de Escultura establece las disposiciones de cesión del Cristo de la Luz a la Universidad en los siguientes términos:

A) Se cede en depósito a la Universidad de Valladolid el Cristo de la Luz de Gregorio Fernández, que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de aquella capital para que se le tribute culto precisamente en la Capilla Universitaria del Colegio de Santa Cruz, por la Hermandad que bajo su advocación ha de crearse.

B) El Patronato del Museo Nacional de Escultura de Valladolid entregará a la Universidad de aquella capital el Cristo de la Luz, una vez que la Hermandad se halle debidamente autorizada por las autoridades eclesiásticas y constituida legalmente. De la entrega se levantará acta por triplicado, remitiéndose uno de los ejemplares a la Dirección General de Bellas Artes.

C) La Universidad de Valladolid queda obligada a la conservación, cuidado, ornato, vigilancia y defensa del Cristo de la Luz, bajo la tutela y cuidado del Patronato del Museo Nacional de Escultura en el que delega este Ministerio la facultad de cancelar el depósito que por esta Orden se concede en el caso de que no se cumpliesen las indicaciones que se establecen, desapareciese la Hermandad o no se cumplieren sus indicaciones que han de encaminarse a la adecuada instalación, facilidad de estudio de la imagen que en todo momento ha de ostentar el decoro que merece por lo que presenta y por su valor artístico.

Escrito en Madrid el 11 de febrero de 1941.

3.— Los Estatutos fueron aprobados por D. José Zurita en Valladolid, a 20 de marzo de 1941.

Decreto Final: “Deseosos de fomentar en cuanto esté de nuestra parte las fervientes aspiraciones manifestadas por el Excmo. Sr. Don Cayetano de Mergelina y Luna, Rector de la Universidad Literaria de esta Capital y Don Francisco Martín Sanz, Secretario General del mismo Centro docente, (ambos en calidad de Presidente y Secretario provisionales de la proyectada Hermandad del Santísimo Cristo de la Luz), en la respetuosa instancia que el 15 de los corrientes elevaron a nuestro Rvmo. Sr. Arzobispo en súplica de que se dignara otorgar la erección canónica de la susodicha Hermandad a tenor del Canon 708 del Código de Derecho Canónico, y prestar

su aprobación al proyecto de Estatutos, formulado por la Junta General preparatoria de la expresada Cofradía.

Considerando que el título *de la Luz* añadido al del Señor Crucificado entona a maravilla con el canon 710, el cual prescribe que el nombre de las cofradías se tome de los atributos de Dios y sus misterios; ya que Nuestro Señor Jesucristo se presentó así mismo, diciendo: Yo soy la luz del mundo, el que me sigue no anda en tinieblas, más habrá lumbre de vida; aspiración a que deberán tener todos los Hermanos.

Con todo esto, su Señoría dijo:

“Que usando de las facultades especiales que había tenido a bien conferirle el Rvmo. Prelado por su Decreto de 17 de los corrientes, para fomentar la piedad de Profesores, Maestros y discípulos y para aumento del culto público al Redentor crucificado debía erigir y erigía la *Hermanidad del Santísimo Cristo de la Luz*, en la Capilla Universitaria del Colegio de Santa Cruz de esta ciudad, con la plenitud de Derechos que concede a las de su clase el Código Canónico”.

Así mismo:

“Que debería aprobar y aprobaba el proyecto de Estatutos por los cuales había de regirse; y al efecto que se devolviera a los recusantes un ejemplar sellado con testimonio del presente Auto; y en consecuencia que se reunieran los Hermanos para constituirse definitivamente eligiendo la Junta Directiva que previenen los mismos;

Finalmente:

“Que atendiendo al carácter especial y más elevado de esta Hermanidad, creía que tal aprobación debería ser tan sólo *ad experimentum* por un trienio; pasado el cual, si la experiencia no hubiere demostrado la necesidad de reformar los Estatutos, se convirtiera tal aprobación en definitiva.

Así lo decretó, mandó y firmó el Ilmo. Sr. Vicario General del Arzobispado, Dr. D. José Zurita Nieto, Deán de la S. I. M.”.

Inmediatamente después, el Viernes Santo de ese mismo año (2 de mayo), la Hermanidad celebra su procesión y Vía Crucis.

Los Hermanos se organizaban en dos filas vestidos con un traje de calle negro. A las 4,30 de la tarde comenzaba el rezo del Sto. Rosario y al llegar al tercer Misterio, iniciaba su marcha la procesión que abría la Cruz Alzada de la Parroquia de la Antigua. La Junta Directiva de la Hermanidad rodeaba al Santo Cristo titular portando hachones encendidos.

Esta procesión consiguó un gran arraigo entre los vallisoletanos, quienes todos los años se congregaban en la Plaza de Santa Cruz para contemplar la complicada maniobra de extracción de la imagen desde el interior del Palacio de Santa Cruz. No obstante desde 1963, a pesar del entusiasmo de algunos profesores como el

Profesor Gardoqui, por mantener el impulso inicial de la Hermanidad, ésta entra en un periodo de cierta decadencia, y de suerte que en 1965 fue el último año en que participó en la procesión del Sábado de la Semana Santa Vallisoletana.

B. EL CRISTO DE LA LUZ DE GREGORIO FERNANDEZ

Considerada como una de las obras más estimadas de Gregorio Fernández, el llamado Cristo de la Luz pertenece a la última época del artista y puede fecharse entre 1631 y 1636. Varios Crucifijos pueden fecharse en este periodo. En 1631 concertó Fernández el de San Marcelo, de León; el contrato impone que se hiciera con dientes de marfil y uñas naturales, lo que refuerza la tendencia a los postizos en la última época.



Foto: Rubén García G.

La efusión sangrienta se acentúa en obras, como el Crucifijo de las Carmelitas Descalzas de Palencia, que tiene paño superfemoral de tela postiza. *El Cristo de la Luz* (capilla universitaria, Valladolid), establece una variante de cuerpo enjuto. El rostro se asemeja al del Cristo Yacente, de Medina de Pomar. Es de extrema delgadez y gran acopio de elementos lacerantes, como las espinas

que atraviesan un párpado y la oreja. El paño de pureza, extremadamente quebrado y volandero, define una modalidad formal de los últimos Crucifijos. De este mismo tipo es el Crucifijo del convento de Sta. Clara, de Carrión de los Condes. El Crucifijo del Calvario del retablo mayor de la catedral de Plasencia responde a estas mismas características.

El Cristo de la Luz realizado en madera policromada, perteneció mucho tiempo a la Capilla de los Daza del Convento de S. Benito de Valladolid. Para la mayoría de los autores, es una de las mejores obras de G. Fernández. Sangrador comenta que se la consideraba *la perla de Gregorio Fernández*.

Con la desamortización la obra se incorpora al Museo de Bellas Artes hacia 1843. Años más tarde, en 1863, la imagen se recupera para el culto en la capilla del colegio de S. Gregorio y, tras volver unos años al Musco, en 1940 pasó en depósito a la Capilla Universitaria del Colegio de Sta. Cruz, un año antes del nacimiento de la Hermandad de Docentes del Cristo de la Luz, precursora de la actual Hermandad Universitaria del Cristo de la Luz.

Mide 1,70 metros de longitud, con un cuerpo extremadamente delgado pero de anatomía delicada. En esta imagen el autor deseó prolongar la sensación de agonía; así, presenta una cara enjuta con ojos hundidos y pómulos salientes. La corona de espinas es natural. La policromía es excelente: terribles heridas y largos regueros de sangre se extienden por todo el cuerpo. Junto a ellos, los postizos, tales como ojos de cristal, dientes de marfil, uñas naturales, acrecientan el verismo. Todo ello persigue un objetivo: entablar el diálogo con el espectador.

C. HERMANDAD UNIVERSITARIA DEL CRISTO DE LA LUZ

En el año 1993 y por iniciativa de profesores y alumnos de la Universidad, se reactiva la Hermandad pasando a denominarse *Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz* compuesta por miembros de toda la comunidad universitaria.

La mejor forma de acercarse a estos primeros momentos refundacionales es a través de la literatura en que fueron quedando fijados, para ello es interesante reseñar algunas de las comunicaciones oficiales que marcaron los momentos fundamentales de este período:

1.- Tras la reforma de los Estatutos y ya con la nueva denominación se fecha una carta de 12 de Noviembre de 1993 dirigida al Secretario General de la Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, en la que se recoge la nueva Junta de Gobierno y donde se solicita el ingreso en dicha Junta.

2.- El 18 de noviembre de 1993 el Canciller-Secretario General del Arzobispado de Valladolid certifica la inscripción en el Registro de Asociaciones del Arzobispado de la Hermandad con el número 21 de orden.

3.- El 20 de enero de 1994 el Alcalde Mayor de la Hermandad se dirige a todos los Presidentes de Cofradías de Valladolid, por primera vez de forma oficial, para comunicarles su integración en el conjunto de Cofradías que componen la Junta.

4.- El 23 de Marzo de 1994 se recoge el compromiso formal de D. Antonio Alarcos, en nombre de la Hermandad, con la Junta de Cofradías de Semana Santa.

Desde entonces, participa en todos los actos de la Semana Santa vallisoletana como una Cofradía más, especialmente en la "Procesión del Santísimo Cristo de la Luz" en la mañana del Jueves Santo.

Procesión del Jueves Santo

Desde el primer momento existió la intención por parte de la Hermandad de recuperar la procesión tradicional que venía celebrándose desde el año 1941.

En esta línea se intentó mantener lo más fielmente posible la tradición de esta procesión, repitiéndose el mismo recorrido y los mismos actos (frente a la puerta de la Universidad, Vía Crucis en la Catedral... etc.). Lo cual queda claramente recogido en una carta del Secretario de la Hermandad dirigida al Secretario de la Junta de Cofradías con este objetivo.



Foto: Rubén García G.

Así cada Jueves Santo partirá desde el Palacio de Santa Cruz la imagen titular de la Hermandad, portada a hombros y acompañada por todos los hermanos cofrades, en dirección a la Santa Iglesia Catedral donde tendrá lugar el rezo del Vía Crucis.

En esta procesión los Hermanos visten el hábito oficial de la Hermandad, compuesto por una túnica negra y capirote magenta en el que figura la Cruz de Jerusalén en color negro, ceñido en la cintura con un fajín magenta y un cíngulo caído con pico.

Pese a todo el distintivo más característico de la Hermandad es la cruz que todos los hermanos llevan al cuello, réplica exacta de la imagen titular y presente desde los primeros tiempos, que es impuesta de forma solemne a cada nuevo hermano el último día del Triduo celebrado antes de Semana Santa.

Aparte de todos estos actos propios de Semana Santa, la Hermandad realiza actividades durante todo el año, entre las que son tradicionales el Auto de Pasión previo a la Semana Santa y el Auto de Navidad, además de conciertos, exposiciones, viajes, conferencias, etc...

La sede actual de la Hermandad se encuentra en la Residencia Universitaria "Alfonso VIII".

D. ESTATUTOS

Los Estatutos fueron aprobados el 3 de Noviembre de 1993, por D. José Delicado Baeza, Arzobispo de Valladolid, en un acta que dice así:

"Por el presente APROBAMOS a tenor del canon 314 del Código de Derecho Canónico los ESTATUTOS, en su última redacción de 28 de octubre de 1993, presentados y aceptados por los miembros de la Hermandad de Docentes del Santísimo Cristo de la Luz.

Se denominará en adelante *HERMANDAD UNIVERSITARIA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA LUZ*. Queda inscrita en el Registro de Asociaciones Públicas de Fieles de esta diócesis con el número 21. Cuidará con todo empeño que la función de alcalde mayor recaiga siempre en un "profesor numerario universitario", así como de ser fiel al Directorio Diocesano de Cofradías de Semana Santa, especialmente en lo que en él se establece sobre la formación de los cofrades".

BIBLIOGRAFÍA

CARTAS Y DECRETOS OFICIALES DE LA ÉPOCA.

Diccionario de la lengua española. Vigésima Primera Edición. Tomo II. Madrid, 1992. Real Academia Española.

ENCISO RECIO, Luis Miguel: *Progón de Semana Santa*. Valladolid, 1996.

FOLLETOS SOBRE LA SEMANA SANTA DE VALLADOLID (España).

MARTIN GONZALEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980.

MATERIAL DE LA HERMANDAD UNIVERSITARIA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA LUZ.



La extraordinaria exposición titulada "Recuerdos de un olvido", desde el increíble fondo bibliográfico de Javier Cabornero, presenta como subtítulo, "Los libros en que aprendimos" y como resumen "Tres siglos del libro escolar y pedagógico". La Junta de Castilla y León la ha patrocinado desde una campaña de fomento a la lectura. Pienso con sinceridad que la interrelación entre ambos supuestos resulta, contemplando la exposición con detenimiento, un tanto contradictoria. Los aspectos que se derivan de algunos de estos libros no son siempre positivos ni tampoco ofrecen estímulo alguno para un hábito de lectura que sea crítica y profunda. No obstante el interés antropológico y sociológico del material expuesto resulta sumamente revelador en estos años del ordenador y de las infinitas posibilidades de la tecnología y su posible incidencia en el hábito de acercarse a la letra impresa.

No voy a entrar en la descripción, ni siquiera en el examen del material bibliográfico expuesto, ni mucho menos en la magnífica ordenación que el propio Javier y su equipo han realizado. Me interesa sobre todo la recuperación de la memoria, ese ejercicio difícilísimo que tiene que concretarse a la vez en el pasado, en el presente y en el futuro. Son tres siglos los que resultan reflejados en la exposición, aunque a la hora de la verdad sean 100 años los que se lleven la parte del León, aquellos que definen la historia partida de España. Desde un punto de vista crítico la comparación entre los libros de antes y después de la guerra civil resulta apasionante. Muy interesantes son los materiales, los objetos que figuran presidiendo cada una de las salas pero su presencia es casi museística. No ocurre lo mismo con los más de 2.000 libros que figuran alineados o dentro de las vitrinas. Ordenarlos e integrarlos en un todo no es fácil como tampoco separar el trigo de la paja. Los proyectos educativos liberales y los surgidos desde la férrea censura eclesiástica contribuyeron a crear ciudadanos muy diferentes. Algunos transgredieron esos orígenes ideológicos, otros, aun obviándolos formalmente desde el transcurso del tiempo, fueron conformados por ellos. Aún hoy día eso resulta claro y evidente a poco que se rasque. La pedagogía es fundamental para la formación de la forma de comportamiento de un individuo y ante algunos de los libros expuestos, uno todavía se hace cruces de la tremenda calamidad espiritual que asoló nuestro país durante unos largos lustros.

Una exposición bibliográfica atrae desde el propio objeto. El maravilloso fetichismo de Javier Cabornero ha sido el motor de una colección que no se agota en la exposición realizada en el Monasterio de Prado. Se trata de un enseñante catedrático de instituto, y por ello su búsqueda incesante por todo tipo de mercados y de mercadillos, tiene algo de profesional. ¿De dónde proceden las raíces del conocimiento y la forma de comunicarlos a los demás? ¿Cómo se ha producido históricamente el itinerario pedagógico? ¿Cuáles de estos libros memoria del pasado son hoy, aunque transformados, presente? ¿Hasta qué punto han influido en los comportamientos éticos del ciudadano, en las costumbres de cada localidad, en las fiestas o en los hábitos de todo tipo de pueblos? Da la impresión de que una serie de textos han sido impuestos de forma casi unánime a todos los alumnos del país, por lo menos en determinadas épocas, sobre todo y es triste consignarlo en la Escuela Pública, como



ha puesto de manifiesto un libro, transformado después en divertido espectáculo "El Florido Pensil" cuyas imágenes se evocan en el itinerario de esta pedagogía manipuladora de la postguerra. Quizá la decadencia de un folklore o de la personalidad específica de un determinado pueblo se deba al monolitismo de una enseñanza primaria que impedía el ejercicio de la imaginación y se plasmaba de forma autoritaria en la conciencia del pueblo. Estos libros contemplados desde sus distintas etapas nos podrían dar respuestas a muchas preguntas que no son sólo rescoldos de otros tiempos sino absolutamente actuales, llenas de fuego e ira a la vez cuando observamos la manipulación constante que, desde otros módulos se repiten por los más sofisticados medios de comunicación.

La pedagogía, históricamente, ha sido la apertura del saber y también, históricamente, en su degradación, la cerrazón del pensamiento. ¿Qué decir de los libros de historia de la postguerra y su interpretación de los hechos? ¿Qué decir de la concepción de la mujer y su función en la sociedad de esta época? ¿Y de la religión? Los catecismos que figuran en la exposición bibliográfica hablan por sí mismos. Todo este conjunto de libros resulta el espejo más fiel y profundo de un pasado que no ha terminado de definirse completamente.

Significación especial podemos encontrar en algo más peligroso que los propios textos correspondientes a las cuestiones técnicas del saber, aquellos que constituían libros de lectura, esparcimiento mezclado sobre diversas temáticas históricas (leyendas), geográficas o didácticas. Los viajes, por ejemplo, aquel inefable "Libro de España" que conseguía hacer turismo patriótico desde las puras esencias del melodrama familiar. Tantos otros que ahora al contemplarlos inmóviles e inofensivos en sus estantes, miramos con cierta irreflexiva simpatía, aunque comparar el citado con "Corazón" de D'Amicis, de ideología totalmente distinta no deja de ser un tanto penoso.

Javier Cabornero nos ha devuelto una parte importante de la historia de nuestro país, la que surge de los orígenes del saber y ha tenido la gran virtud de no definir, sino mostrar. A cada uno de nosotros corresponde pues, buscar las significaciones precisas como en general cuando tratamos cuestiones que parecen lejanas en el tiempo y en la materia, y que resultan próximas y vitales, tanto para los que han vivido aquella época como para los que han nacido en otras posteriores ignorando algunas de las raíces ideológicas de la sociedad de hoy. También, y en sentido primitivo, algunos de los materiales encontrados indican la vía exacta de la enseñanza, los mapas para el estudio del idioma, por ejemplo, en un antecedente de las mejores técnicas para el aprendizaje.

La memoria se desplaza entonces a quienes con sacrificio y humildad impresionantes hicieron posible que los niños aprendieran las bases de un saber que les permitió un duro y creativo itinerario personal. El libro es amigo y su calidez permanece más allá del toque nostálgico que su reencuentro físico pudiera significar.

La memoria de esta exposición no es sólo pedagógica sino también lúdica. Ahí están presentes los libros de nuestra infancia, esa infancia recuperada a través de ellos, de la que escribía Fernando Savater. El filósofo escogía a sus héroes, Javier nos ha puesto delante de los libros queridos y no queridos, con especial y justa atención a esos dos editores que formaron el fondo irrecuperable de las lecturas juveniles de varias generaciones, Saturnino Calleja y Ramón Sopena. Los famosos cuentos de Calleja forman una categoría similar a los Grimm y se significan por el nombre del editor no por el de los autores, lo que no deja de ser paradójico, mostrando al tiempo la importancia de Calleja aglutinando una parcela importantísima de la lúdica infantil y juvenil. De diversos formatos recogían a la vez la tradición popular y las derivaciones hispánicas de las obras de los grandes cuentistas de todos los tiempos. Su acervo surge como en el caso de Ramón Sopena, de forma indispensable de una época de silencio. Junto a ellos resultan mucho más fuera de tiempo aquellos tomitos lujosos de Araluce con láminas intercaladas que nos contaban las historias de los grandes héroes y también las leyendas de los países más lejanos. Confieso que mi primera relación con Los Nibelungos nació de un libro de esa colección y la conexión posterior con la grandiosa obra de Wagner fue facilitada con la comprensión lineal del mito nacida de aquella lectura.

¿Qué decir de los curiosísimos libros editados por el magisterio español de las obras de D. Ezequiel Solana que se titulaba "Maestro de las Escuelas Públicas de Madrid"? Desde las reglas de urbanidad y buenas maneras hasta las lecturas de oro y las leyendas sagradas estas obritas constituyen todo un ideario oscilante entre la moralidad proclamada y las buenas costumbres y también una ética del comportamiento que va más allá de lo puramente religioso. La obra de este autor merecía un estudio en profundidad para captar todas sus virtudes y también las contradicciones de épocas también contradictorias.

Los cuentos de Celia. ¿Quién intuía que detrás de las historias de Celia, Cuchifritín, Matonkiki y demás se encontraba una escritora crítica de la situación social de la postguerra? La publicación posterior de la conmovedora "Celia en la revolución" pareció recuperar muchos años de nuestra historia reciente. Están todos, o casi todos, Mari Pepa, las historias de Pinocho y Chapete, con su



sadomasoquismo atenuado, Antoñita la Fantástica, los mil y un Quijotes para niños que no conseguían hacérselos leer a los niños, por lo menos a la mayoría, los T.B.O. "Flechas y Pelayos" militantes y esos "Chicos" cuasi liberales, con héroes como Cuto y dibujantes tan importantes como Emilio Freixas. Hoy se cotizan como piezas de museo cada uno de los casos ejemplares que aparecen de aquellos lejanos comics que tampoco han renacido —y no sabemos muy bien por qué aunque lo intuyamos— en alguna edición facsímil al uso, Guillermo y su versión española con los espléndidos dibujos de Thomas Henry: el tiempo recuperado, la lúdica de la lectura proyectada en esa colección amorosamente cuidada, clasificada, ofrecida.

Como el citado Savater habrá que escribir en profundidad desde estos testimonios lúdicos, incluidas las propias colecciones de cromos, tan relacionados con las constantes pedagógicas de aquel tiempo. Como ocurre siempre en el terreno artístico y creativo, los autores iban consciente o inconscientemente más allá de lo permitido de forma que las conclusiones "morales y políticas" correctas, se subvertían continuamente. Basten estas breves lí-

neas para reflejar esta importantísima memoria de la historia. Pienso que esta exposición tiene una transcendencia mucho mayor que la publicación de sesudos libros sobre el tema. Habla por sí misma y por sus imágenes, por los fetiches y los contenidos. Se presenta a la vez que como el capricho de un coleccionista como un caudal inmenso de datos que introducidos en un hipotético ordenador nos darían el mejor diagnóstico de unas vivencias colectivas que en parte condicionan los comportamientos del presente.

Quizás la referencia a los orígenes, haya sido pauta fundamental para introducirnos de lleno en la conflictividad de 100 años de nuestra historia. Curiosamente la pedagogía muy lejana de la ciencia matemática no ha dejado de ser investigada desde los más contradictorios supuestos. Hoy mismo el debate es especialmente áspero y la progresiva desaparición de las humanidades en los planes de estudio un tema cuya transcendencia ni siquiera se vislumbra.

Hacen falta lectores apasionados y libres, el futuro está en juego y esta modesta reflexión sobre la memoria de la pedagogía y la lectura quería colaborar en la tarea esencial de una formación que lo permitiera. El trabajo de Javier Cabornero es desde estos supuestos, modélico. Y el impacto de la exposición perdurará, porque recuperar del olvido una serie de cuestiones trascendentes pone en marcha mecanismos de profundización que ojalá no se hagan esperar demasiado.

No hemos recurrido en ningún momento a la nostalgia, sentimiento que desvirtúa generalmente la verdad. El proceso pedagógico desde el siglo XVII hasta nuestros días, desde el reflejo de una exposición bibliográfica está lleno de luces y sombras. Más de éstas que de aquellas para ser plenamente sinceros. Los mecanismos del aprendizaje en el saber han sido, sobre todo al llegar a ciertos grados de complejidad, desiguales e injustos. Los libros base eran, según las épocas, abiertos aunque limitados, o capciosos o manipuladores.

Levantar las losas del analfabetismo de la desigualdad de oportunidades, de la cerrazón machista, del conformismo histórico ha sido, y sigue siendo, una tarea cruenta y difícil que genera más incompreensión que aplauso. Por eso el resumen final tiene que ser, a la fuerza, ambivalente. Los "Recuerdos de un olvido" incitan a la reflexión más que a la proclamación triunfalista, algo así como lo que ocurre en relación a la labor histórica de la iglesia católica cuando se contemplan las exposiciones que llevan el título genérico de "Las Edades del Hombre". Curiosamente la labor individual ha tenido más fuerza que la institucional en la aparición de esos rayos de luz que significan la ilustración no manipulada.

Trascender la época de una España rural en la que los maestros intentaban que los chicos de los pueblos accedieran por lo menos a los primeros pasos de una educación, compararlo con lo que ocurría en las ciudades, resulta apasionante. Así, las pequeñas cosas, desde el objeto o el contenido, las

que pueden significar el aprendizaje en la niñez adquieren una inesperada e irresistible gravedad. La sociedad entera se encuentra detrás de la enseñanza y de sus formas. Lo bueno y lo malo de ella ha surgido de esos primeros pasos por los que se accede al saber y al placer que surge del conocimiento.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID