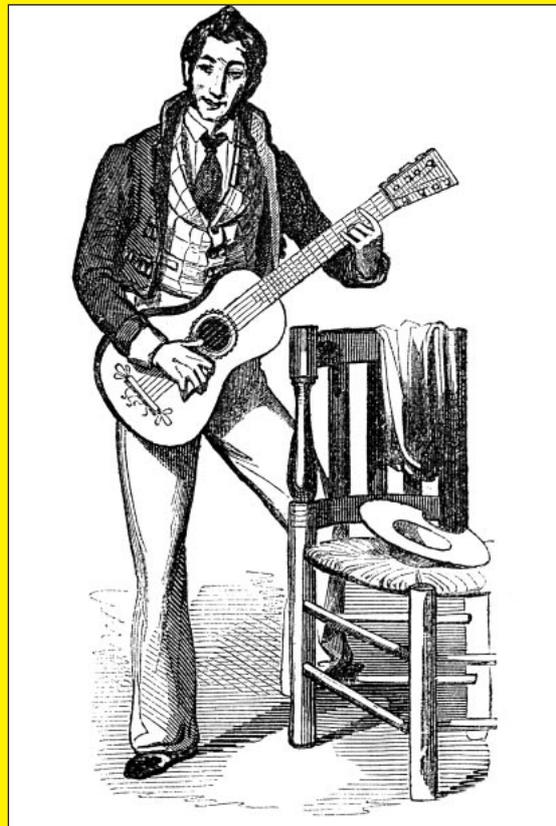


# Revista de **FOLKLOR**

N.º 286



*El Barbero*

Félix Barroso Gutiérrez ■ Fernando Herrero ■ Arturo  
Martín Criado ■ Joaquim de Montezuma de Carvalho  
Miguel Ángel Picó Pascual ■ Ignacio Sanz



## Editorial

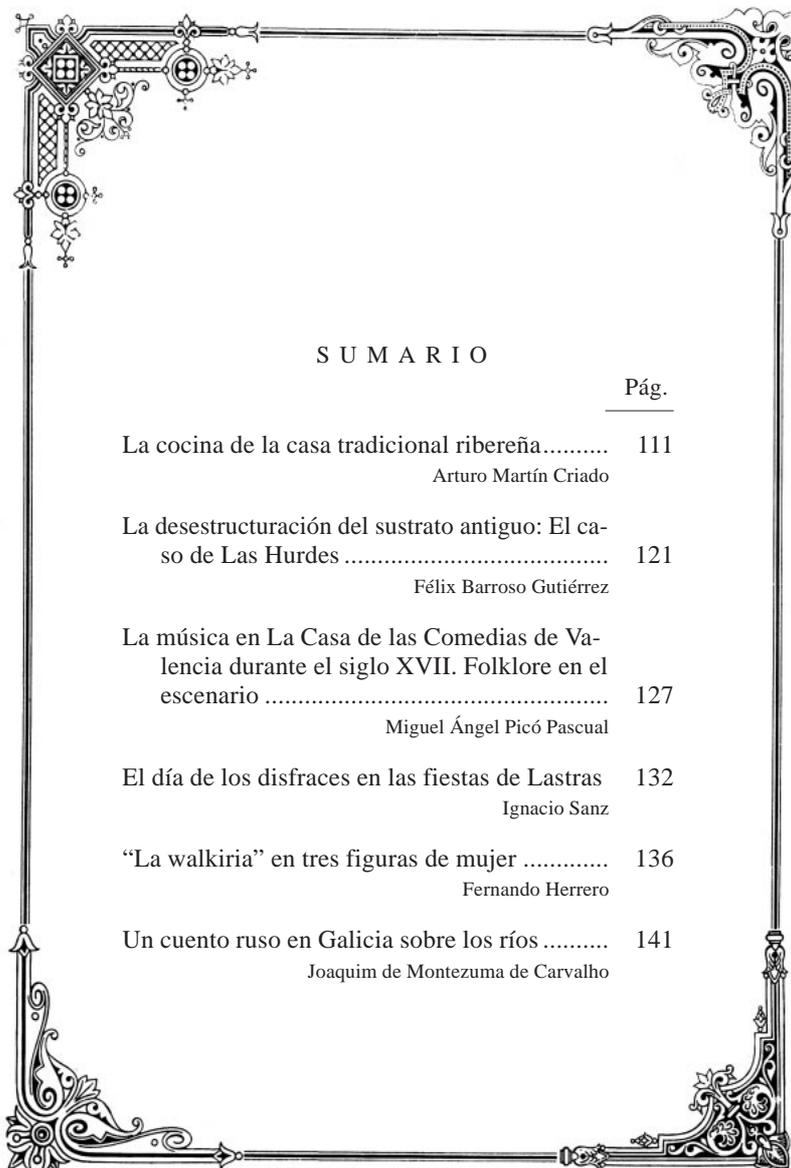
*El estilo salmódico de las cantinelas de los ciegos y su posible relación con los cánticos religiosos con que los chantes interpretaban los salmos en el templo, siguiendo la norma de san Gregorio, nos llevaría a plantearnos varias cuestiones de indudable importancia.*

*La primera, de dónde procede la fórmula silábica recitativa de los salmos eclesiásticos, fijada a partir del siglo VII en la iglesia de Occidente pero con raíces en la primitiva iglesia oriental en la que monjes entusiastas habían ido tomando de fórmulas populares armenias, sirias, arameas o coptas un estilo que sería luego recogido y agrupado en Constantinopla. Egon Wellesz en su obra sobre la **Música Bizantina** reconocía que esas fórmulas de entonación eran “probablemente, restos de cantos antiguos, cuyos esquemas servían de modelo para los nuevos; era éste un principio de composición muy en boga en el oriente cercano que fue descubierto y demostrado por primera vez en cantos árabes; su aplicación fue comprobada también en cantos del sur de Rusia y en cantos de iglesia serbios y rutenos”.*

*La segunda cuestión es qué incidencia, probablemente negativa para el asunto que tratamos, tuvo la “normalización” en los cantos litúrgicos; no sólo porque trataron de reducir a las leyes de los ocho modos toda la variedad que por la práctica de la entonación se había acumulado, sino porque fijaron a la fuerza y para siempre fórmulas hieráticas o rígidas en las que no cabía el espíritu creativo y libre de la recitación. La apuesta por la permanencia de algunas fórmulas prácticas muy antiguas para la recitación entre los cantores ambulantes debe ser aceptada, con las reservas que todos suponemos para la tradición oral y su transmisión, sí, pero con la permanente sospecha también de que lo que se transmitían eran fórmulas de recitación muy eficaces, adaptables además a diferentes lenguas porque hacían que el acento musical no estuviera fijo y pudiera desplazarse en la entonación, acomodándolo no sólo al acento del verso sino a la intención poética, y porque permitían asimismo que con una simple cadencia se cerrara el sentido de una frase y se pasara a otra sin ningún problema. Estas soluciones, probablemente anteriores al nacimiento y desarrollo del ritmo y de la melodía, se perpetuaron en el tiempo y deberían ser contempladas hoy a la luz de la etnomusicología con el apoyo de la musicología histórica.*

*La tercera cuestión sería si esas fórmulas, que permitían una libertad en la recitación, se pudieron ir adaptando poco a poco a los sistemas rítmico y melódico produciendo un tipo de estética propio, transmitido entre los ciegos –todos conocemos la relación maestro-alumno entre ciegos, a veces reflejada en contratos–, estética que habitualmente despertó pocas simpatías entre los músicos que recogían el repertorio rural y opinaban sobre él. Las frases, a veces despectivas (género indigno, pobre, de pronto uso, canallesco), con que califican este tipo de temas, se deben, fundamentalmente a que cayeron siempre en el error de comparar los sistemas melódicos habituales (mucho más dados a melismas o a complicaciones rítmicas) con un sistema muy distinto en el que la eficacia en la comunicación y en la transmisión eran los principales objetivos.*





S U M A R I O

	Pág.
La cocina de la casa tradicional ribereña.....	111
Arturo Martín Criado	
La desestructuración del sustrato antiguo: El caso de Las Hurdes .....	121
Félix Barroso Gutiérrez	
La música en La Casa de las Comedias de Valencia durante el siglo XVII. Folklore en el escenario .....	127
Miguel Ángel Picó Pascual	
El día de los disfraces en las fiestas de Lastras	132
Ignacio Sanz	
“La walkiria” en tres figuras de mujer .....	136
Fernando Herrero	
Un cuento ruso en Galicia sobre los ríos .....	141
Joaquim de Montezuma de Carvalho	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.  
Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2004.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 1, Nave 7 - 47008 Valladolid

# LA COCINA DE LA CASA TRADICIONAL RIBEREÑA

Arturo Martín Criado

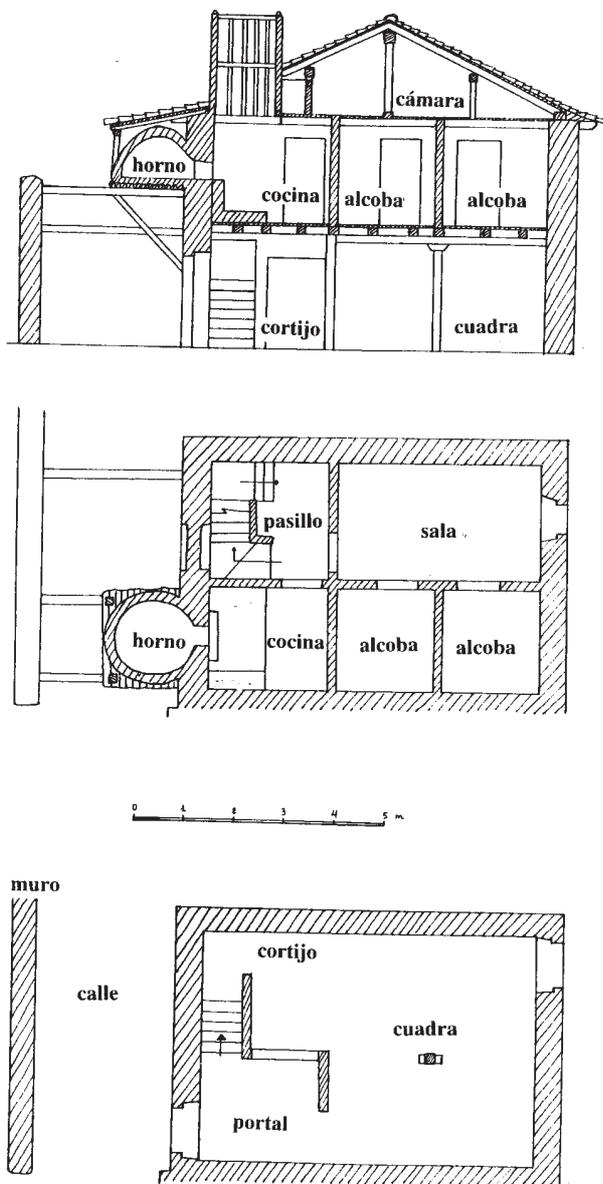


Figura 1. Casa de Santa Cruz de la Salceda. Pertenece al tipo primero, caracterizado por la dedicación de la planta baja a establos de los animales: el cortijo de los cerdos, y la cuadra de bueyes y mulas; por la puerta trasera se accede a un pequeño corral, que tiene una puerta carretera a otra calle, y allí se guardaba el carro y los aperos bajo un sotechado. La planta alta está dedicada a vivienda; la cocina oscura, sin más hueco que el de la chimenea, por donde recibe luz y ventilación, y un horno volado sobre la calle; la sala, habitación que no solía usarse salvo en ciertos festejos solemnes y cuando se recibían visitas importantes; y las dos alcobas para dormitorios. Una estrecha escalera conduce a la cámara o desván, donde hay unos pequeños silos de adobe para guardar grano.

En la comarca de la Ribera del Duero burgalesa, de acuerdo con la estructura y la distribución de sus componentes, y por tanto de los usos, se pueden distinguir dos tipos de casa tradicional —se trata, pues, de una distinción funcional y, en buena medida, también histórica—: El primero se da, de manera predominante, en la parte oriental, es decir, al este de Aranda de Duero y la autovía de Madrid a Burgos, si bien hay algunos pueblos occidentales, sobre todo en el valle del Riaza, donde también se conservan casas de este primer tipo. Estas presentan una total diferenciación de uso por plantas. La planta baja está ocupada por cuadras, tanto de los animales de labor como de los domésticos, y un amplio portal, de tierra endurecida o empedrado, que da acceso a la escalera de subida a la planta superior (Figura 1). La planta alta está destinada a vivienda y suele presentar siempre la misma distribución: una sala amplia con ventana o balcón a la calle o al corral, a la cual se abren dos alcobas de dimensiones muy pequeñas, de forma que sólo tienen el espacio suficiente para una cama grande; la cocina, pequeña, por lo general sin ninguna lucera, y, a veces, algún cuarto más. Bajo el tejado hay un desván para almacenar la cosecha de cereal y algunos otros productos agrícolas. Este tipo es el más antiguo y entronca con la casa tradicional de comarcas limítrofes burgalesas, sorianas y segovianas.

El segundo tipo se halla en las tierras occidentales, es decir, al oeste de Aranda, sobre todo, en la Tierra de Roa, donde, a comienzos del siglo XX todavía se podían ver bastantes casas del primer tipo, según testimonios orales de las personas más viejas; pero ya desde mediados del siglo XIX se estaba produciendo la sustitución por la casa de cocina en planta baja, que es su rasgo definitorio. Esto hizo que las cuadras quedaran muy reducidas, o que salieran totalmente de casa, y la planta baja se dedicara a vivienda; además de la cocina, suele haber un cuarto o sala (Figura 2). De esta forma, la planta alta queda reservada únicamente para dormitorios y aislada del trajín diurno. Según los propios usuarios, este cambio ha sido beneficioso, pues es más cómodo tener la cocina abajo, ya que de esta manera no hay que subir la leña y el agua; las señoras aprecian la mayor limpieza que supone el que los dormitorios estén más aislados y no se pise la planta alta en todo el día.

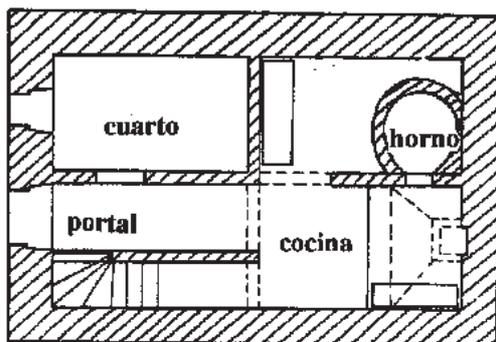
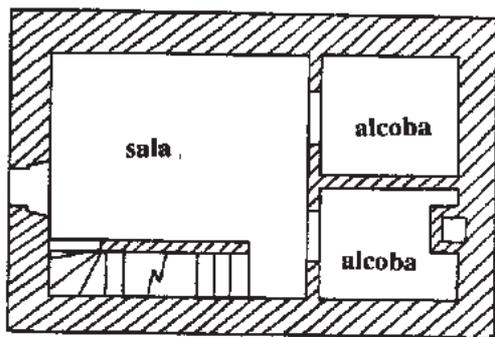
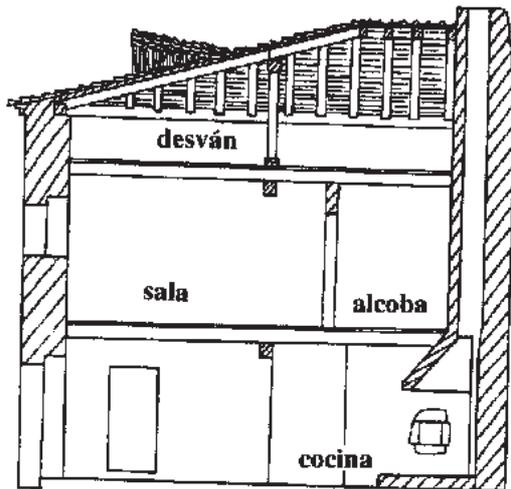


Figura 2. Casa de Castrillo de la Vega, situada en la calle Real y fechada en 1858, que nos sirve de modelo de casa perteneciente al segundo tipo, en el cual la planta baja esta destinada a vivienda, lo mismo que la superior, mientras que los espacios para animales han desaparecido. A la izquierda del pasillo, hay un cuartito y, al fondo, la cocina con su horno y chimenea de faldón. Arriba, una sala espaciosa con ventana a la calle y dos alcobas en la parte posterior; a un lado de la sala se abre una puerta y una escalera que conduce al desván, iluminado por una tronera.

Las razones que produjeron este cambio paulatino son de distinta clase e importancia y sólo las enumeraré, pues me llevaría mucho espacio una explicación detallada. Unas son económicas, como la creciente dedicación del terreno a viñedo a finales del siglo XIX, con la consiguiente disminución de los animales de labranza, o la deforestación, que lleva a construir cocinas cada vez más ahorrativas e, incluso, en el siglo XX a introducir la gloria desde Tierra de Campos. Otras son de tipo demográfico, fundamentalmente el crecimiento notable de la población a finales del siglo XIX y comienzos del XX, por lo que se necesitaba más espacio para dormitorios. Finalmente, había que conceder importancia al cambio que se produce en esa época en el concepto de la intimidad, que origina casas cada vez con más dormitorios independientes y va desterrando el antiguo modelo de la alcoba.

La cocina en la casa tradicional no era sólo el lugar donde se enciende el fuego y se preparan los alimentos, como indica su nombre desde el punto de vista etimológico, sino que también era el principal foco de calor alrededor del cual se reúne la familia para comer o pasar las horas de la noche, trabajando o charlando, antes de acostarse; es también el cocedero, donde se amasa y cuece el pan, pues allí solía estar el horno, y es, finalmente, el lugar donde se cura la matanza colgada del techo. En la Ribera, se encuentran tres clases de cocina de tipo tradicional: (1) la cocina de campana, (2) la cocina de fuego bajo, —ambas se dan sobre todo en el primer tipo de casa—, y (3) la cocina de faldón, que se encuentra especialmente en el segundo tipo de casa.

La **cocina de campana** tiene una planta cuadrada o rectangular no muy grande y está siempre en la parte interior o trasera de la casa, como todas las demás; el fogón es muy bajo, apenas una capa de adobes sobre el suelo de madera, e, incluso, en algunas, el fuego se hacía directamente sobre el suelo de baldosas, y en uno de sus lados se abre la boca del horno; pero lo que la caracteriza es la gran chimenea troncocónica que ocupa casi todo el techo de la estancia. Su base es un octógono formado por maderos escuadrados y ensamblados que permite pasar de la planta cuadrada al círculo del tronco de cono, que puede estar construido de dos formas distintas. La más antigua, y más conocida por coincidir con las llamadas cocinas pinariegas de Soria, es la **chimenea de cesto**, que consiste en una estructura troncocónica de rollizos o palos sin desbastar, que encajan en huecos hechos en el octógono de la base, en torno a los cuales se trenzan ramas de enebro, también conocido como barda; en la parte superior los rollizos se sujetan en un anillo de madera (Figura 3). Por dentro, el trenzado de enebro va revocado con una

gruesa capa de barro, que pronto quedaba endurecido por el calor y negro por el hollín. La parte que sobresale por encima del tejado se revocaba con barro también en su parte exterior y se protegía con trozos de teja; en el hueco superior se colocaba un copete de madera o de tejas.

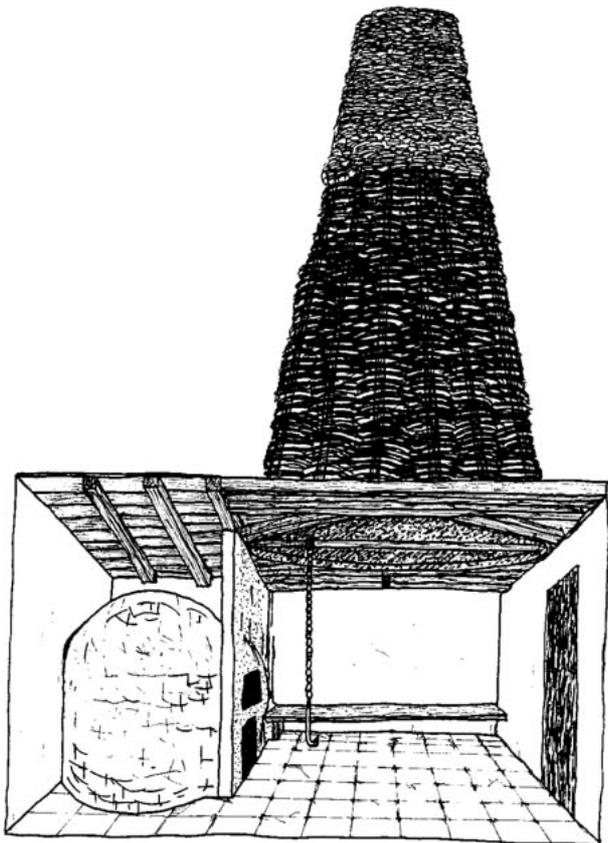


Figura 3. Cocina de campana de una casa de Gumiel de Izán, situada en el interior de la planta alta, sin ventanas, aunque tiene dos puertas. La chimenea troncocónica es de cesto, es decir, de ramas de enebro, o barda, trenzadas alrededor de unos largueros, revocadas por dentro con barro. El fuego se hace directamente en el suelo de baldosas, delante de la boca de la padilla.

Debido a que este tipo de chimenea se quemaba con frecuencia cuando el revoco de barro caía y quedaban al descubierto los elementos de madera, en ciertos pueblos se levantó el tronco de cono con adobes que, en realidad, es un tronco de pirámide octogonal, que se revocaba por dentro con barro hasta darle forma circular; exteriormente, por encima del tejado, presentan aspecto similar a las de cesto. Estas **chimeneas de adobe** (Figuras 4 y 5) son más seguras, pero bastante más pesadas, que las de trenzado vegetal.

La **cocina de fuego bajo** es muy parecida a la anterior en cuanto a planta y situación; suele tener forma rectangular, de pequeñas dimensiones y sin ventanas. El fogón es muy bajo, casi

siempre una capa de adobes y barro que no levanta más de diez o quince centímetros del suelo, y amplio. La diferencia esencial con la cocina de campana está en la forma y estructura de la chimenea; si en las anteriores el hueco de la chimenea es circular y la forma troncocónica, en las cocinas de este tipo el hueco es rectangular y la forma troncopiramidal. Es bastante grande, pues suele ocupar más de la mitad del techo de la cocina o, en algunos casos, todo entero. La estructura es de entramado de madera de enebro o pino y re-

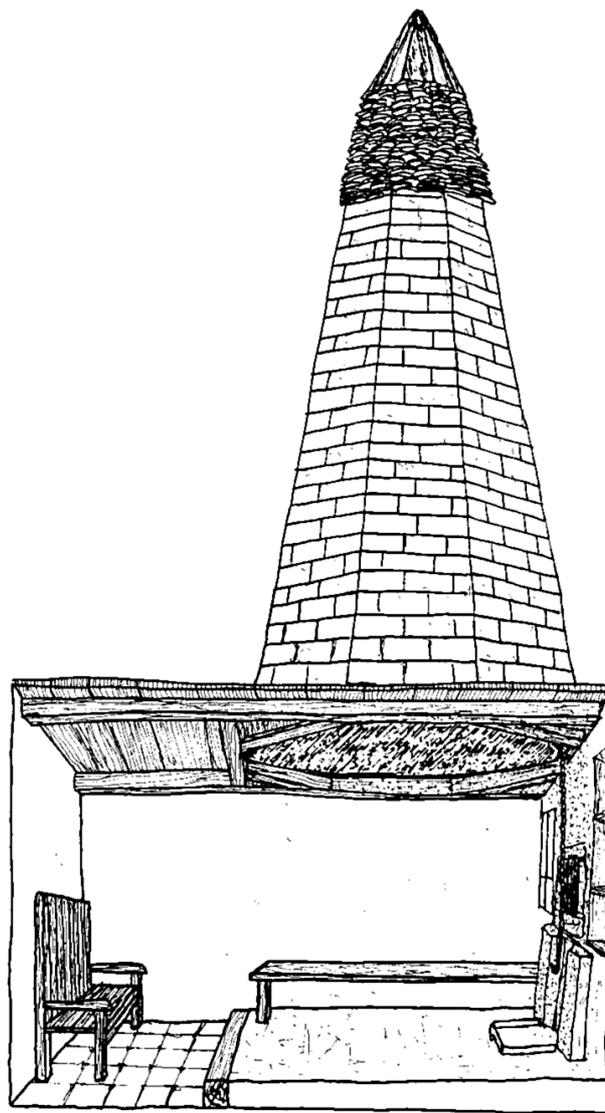


Figura 4. Cocina de campana de una casa de Caleruega, que también es interior, pequeña y oscura. El fogón lo forma una capa de adobes extendida sobre el suelo de madera; la chimenea es de adobe, en forma de tronco de pirámide octogonal por fuera, pero redondeada por dentro con el revoco de barro hasta darle la forma troncocónica característica. Resulta bastante más pesada que la chimenea de cesto; sin embargo, en algunos pueblos se adoptó esta solución para disminuir el riesgo de incendio, que es muy alto en las chimeneas de cesto.

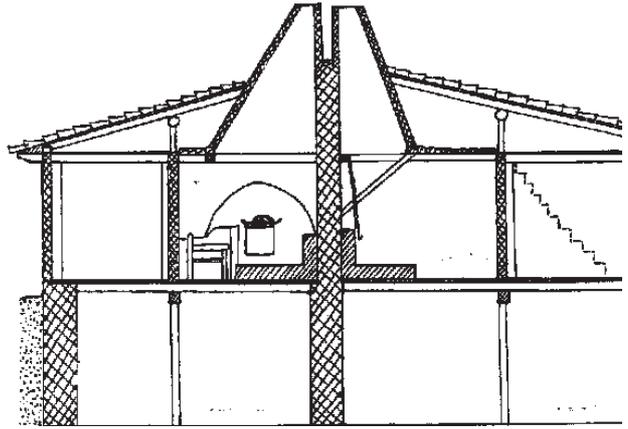


Figura 6. Sección de dos casas contiguas de Zazuar, en la que se aprecian, en la planta alta, ambas cocinas de fuego bajo con una gran chimenea troncopiramidal de cuatro lados. En estas casas, las chimeneas tienen el hueco de salida de humos paralelo al muro en que apoyan, por lo que uno de sus lados es perpendicular, continuación del muro de la casa, mientras que el contrario es bastante inclinado. Los lados menores son triángulos rectángulos.

Figura 5. Cocina de campana de Caleruega (véase fig. 4). Vista externa de la chimenea de adobe en el desván, en la que se aprecia su forma de tronco de pirámide octogonal y la gran cantidad de adobes empleada en su construcción, de lo que se puede deducir el gran peso que soporta el techo de la cocina.

lleno de adobe; los palos verticales apoyan en agujeros que hay en los cuatro machones que sirven de base y se van inclinando hasta casi apoyarse unos en otros en la cumbre, sin llegar a tocarse, salvo a veces en los laterales, para dejar el espacio hueco para salida de humos, ventilación e iluminación. Tanto por dentro como por fuera se revoca de barro; esto es sobre todo importante en su cara interna, ya que, si cae el revoco, los maderos pueden llegar a incendiarse; la parte que sobresale por encima del tejado solía cubrirse, como en las chimeneas de campana, de trozos de teja, si bien a veces sólo están revocadas de barro.

Estas chimeneas troncopiramidales se han construido de dos maneras diferentes. En una de ellas, el hueco superior es paralelo al muro al que va adosado el fogón (Figura 6); esto hace que uno de los lados largos sea totalmente vertical y casi siempre coincida con el muro de la cocina, del que

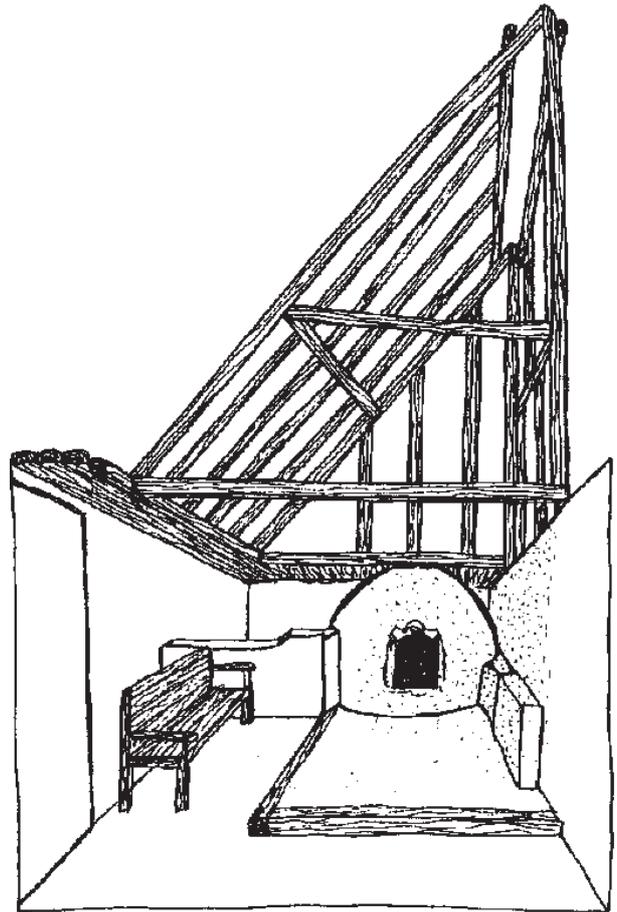


Figura 7. Entramado o estructura de madera de la chimenea de una de las cocinas de la figura 6. Está formado por maderos de pino y enebro ensamblados con espigas en los maderos de la base cuadrangular. Todo el entramado iba relleno de adobes y revocado de barro; en el exterior, a veces se recubría con trozos de teja a modo de escamas.

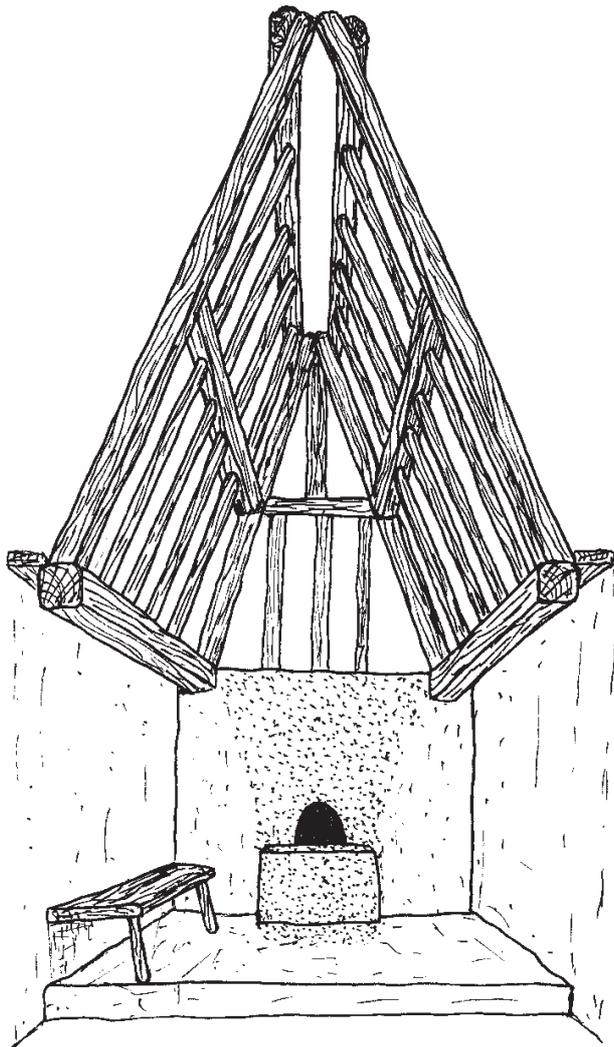


Figura 8. Entramado de la chimenea de la casa de la figura 1, cuyo hueco de salida de humos es perpendicular al muro en que apoya, por lo que ambos lados mayores son inclinados y los menores son triángulos isósceles.

viene a ser una prolongación, mientras que el otro es inclinado. El entramado de madera (Figura 7) está formado por dos lados rectangulares, los dos mayores, y por dos triangulares, con forma de triángulos rectángulos. En la segunda manera, el hueco superior es perpendicular al muro, por lo que ambos lados rectangulares son inclinados y los laterales tienen forma de triángulos isósceles (Figura 8). En ocasiones, cuando este tipo de cocina está en la planta baja, cosa que no es muy frecuente, la chimenea esta formada por dos cuerpos: uno cúbico que sube por la planta alta y otro troncopiramidal sobre él (Figura 9).

Tanto en un caso como en el otro, el hueco es bastante amplio y no suele llevar copete de protección; por allí se ilumina y se ventila la cocina, que no tiene ventana ninguna, aunque, cuando

llueve, suele entrar agua y la pérdida de calor es enorme, por lo que estas cocinas exigían un gran gasto de leña. Por ello, las cocinas con estas amplias chimeneas sólo han permanecido en zonas muy arboladas, como es la mitad oriental de la Ribera, o ya en comarcas serranas, mientras que en las zonas desforestadas era imposible el mantenimiento de una cocina de esta clase.

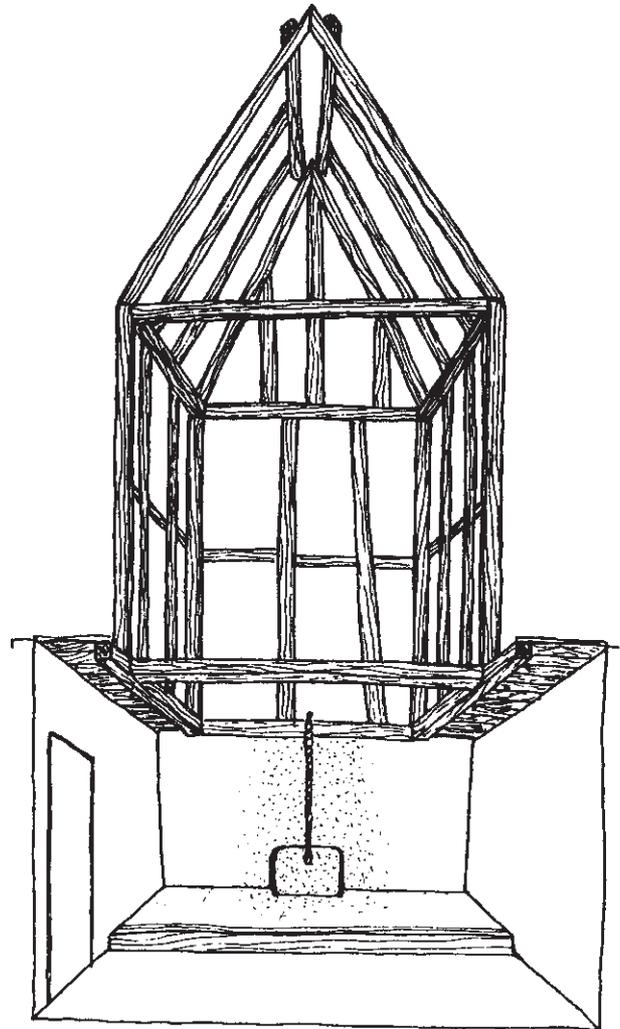


Figura 9. Entramado de la chimenea de una casa en ruínas de Valcavado, cuya cocina se sitúa en la planta baja. Por esta razón, la chimenea tiene un cuerpo intermedio cúbico que ocupa la planta alta y, sobre él, se levanta el tronco de pirámide similar al de la figura anterior.

La **cocina de faldón o de chupón** es precisamente la respuesta a unas condiciones ecológicas nuevas, cuando los montes comunales fueron roturados, y los campesinos sólo contaban con los sarmientos podados de las viñas y la rastrojiza arrancada de los rastrojos como principales combustibles, lo que les llevaba a usar incluso las boñigas secas como tal; en algunos casos, sin duda, es la respuesta particular de ciertos campesinos

que, a pesar de disponer de combustible en abundancia, ven en este tipo de cocina un buen ahorro en leña y en trabajo. El elemento característico, y que da nombre a este tipo, es el faldón o chupón que hay sobre el fogón y que recoge el humo y lo conduce hacia un humero o chimenea muy estrecho, de forma cuadrangular de apenas treinta o cuarenta centímetros de lado; el faldón se hacía con tablas clavadas a la viga del techo de la cocina, revocadas de barro y encalado por fuera (Figura 10); a veces tiene forma de pirámide truncada de tres lados, pues el cuarto es la pared; el humero era de adobe solamente o de entramado de madera con adobe.

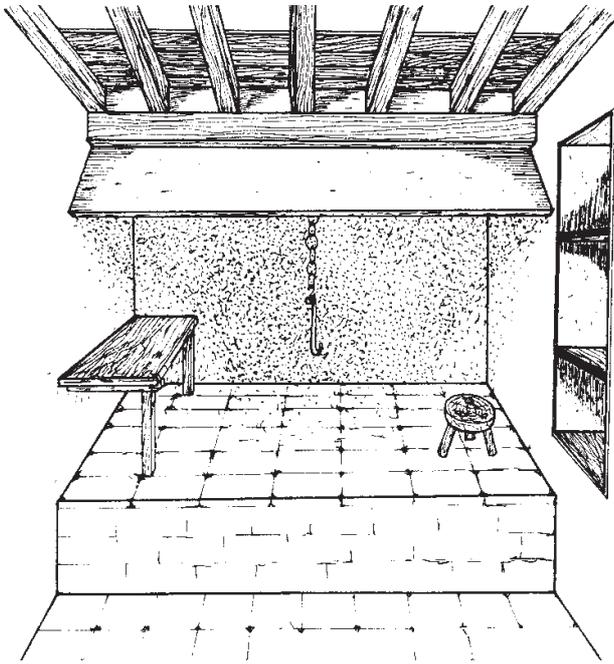


Figura 10. Cocina de faldón de una casa de Castrillo de la Vega, con un fogón de mediana altura que ocupa casi la mitad de la estancia; el faldón recoge el humo y lo dirige hacia una estrecha chimenea, que sube, a través de la planta superior, hasta el tejado.

Estas cocinas se encuentran en pocas ocasiones en casas del tipo A, con cocina en la planta alta, y debieron ser adaptaciones modernas; en este caso, el fogón es bastante bajo para no cargar mucho peso sobre los machones. Sin embargo, es el tipo de cocina generalizado en la casa de tipo B, es decir, la casas con esta dependencia en la planta baja; en estos casos el fogón suele ser una plataforma de adobes más alta, por lo menos de medio metro, con una cubierta de ladrillos o baldosas (Figura 11). Una forma evolucionada de chupón es aquella en que los laterales de éste bajan hasta el fogón, de manera que el fuego queda más recogido. En la cocina de la figura 12, el chupón fue construido con un aro de una cuba al que se ataron con alambre tablas clavadas por el otro extre-

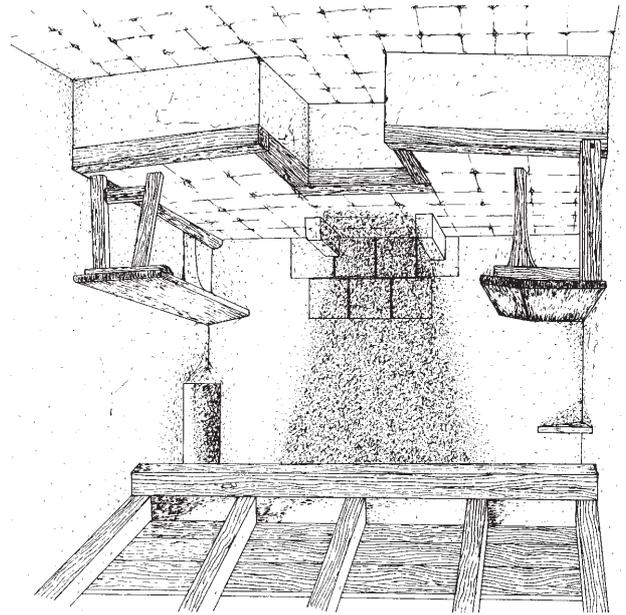


Figura 11. Cocina de faldón de una casa de Guzmán. El faldón o chupón ha quedado aquí a una viga transversal. El fogón es también alto pero tiene un hueco en el centro que permite a la persona que cocina hacerlo de pie.

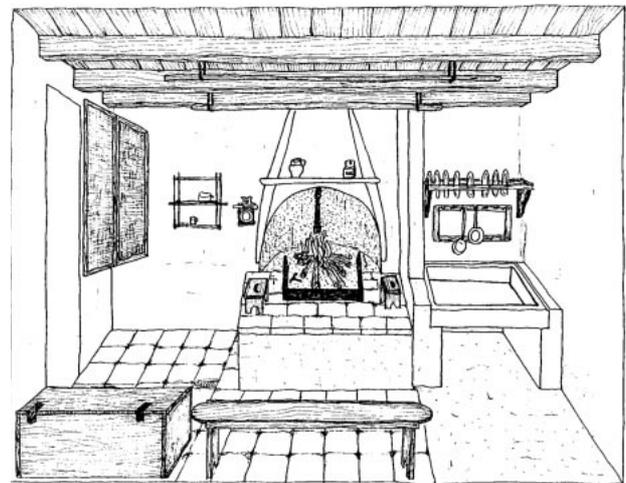


Figura 12. Cocina de faldón de una casa de Castrillo de la Vega construida a comienzos del siglo XX. El fogón es alto pero de poca superficie; el faldón, de forma semicircular, elaborado con un trozo de aro de cuba y tablas forradas de barro, recoge mejor el humo que las formas abiertas.

mo a la viga del techo, consiguiendo de esa manera la forma curva; a pesar de esto, el calor todavía sale hacia fuera y es aprovechado por quienes se sientan en bancos y banquetas. En otros casos, el faldón se convierte en una especie de horno del que sale una estrecha chimenea y el fogón es más alto, de casi un metro, lo que permite cocinar con mayor comodidad, ya que es esa su única función;



Figura 13. Cocina de faldón de una casa en ruinas de Roa, en la que el fogón es más alto que en los casos anteriores y más cómodo para cocinar. El faldón se cierra por ambos lados en forma de hornilla para concentrar mejor el calor y gastar menos combustible; sin embargo, sólo sirve para cocinar, pues apenas calienta la habitación.



Figura 14. Exterior de una chimenea de cocina de campana del pueblo de Valdeande. Tanto en las chimeneas de cesto como en las de adobe, la parte que sobresale del tejado se recubre con barro y trozos de tejas colocadas en forma de escamas para protección frente a la lluvia. Ésta ha perdido el copete de cuatro tablas o tejas que antaño solían tener todas.

el calor no sale al exterior y consume muy poca leña. Es un tipo de cocina más urbano que, en muchos casos, se introdujo a la vez que la gloria, la cual, con poco gasto, procuraba el calor que el fuego de la cocina ya no daba (Figura 13).



Figura 15. Exterior de una chimenea de una cocina de fuego bajo de Santa Cruz de la Salceda, hecha de entramado revocado de barro pero sin las escamas de teja que, a veces, también tenía este tipo de chimeneas.

Desde el exterior, los distintos tipos de cocinas y de chimeneas se pueden distinguir por su aspecto, siempre que se hayan mantenido con el original, lo que cada vez va siendo más raro, pues a menudo se revocan de cemento o se mixtifican del todo. La cocina de campana, tanto si la chimenea es de cesto como de adobe, presenta un tronco de cono recubierto de trozos de teja en forma de escamas (Figura 14), que solía rematar en un copete de cuatro tablas o tejas, que hoy día se conserva en muy pocas. Chimeneas de este tipo todavía se ven en los pueblos del cuadrante noroccidental de la comarca, como Caleruega, Valdeande, Gumiel de Izán, Arandilla, Brazacorta, etc. La cocina de fuego bajo aparece exteriormente con su chimenea de forma troncopiramidal de base cuadrada, revocada de barro (Figura 15), ya que, en la mayoría, ha desaparecido la capa de escamas de teja con que se solía proteger; a veces, lo único que queda de estas chimeneas es el entramado de madera; en otras ocasiones, han si-



Figura 16. Exterior de una chimenea de Hoyales, hecha de ladrillo, de tipo troncopiramidal, con hueco de salida de humos perpendicular al muro. Es una modernización que sustituye el entramado revocado por el ladrillo, que en el siglo XX fue muy empleado por su resistencia a la lluvia.

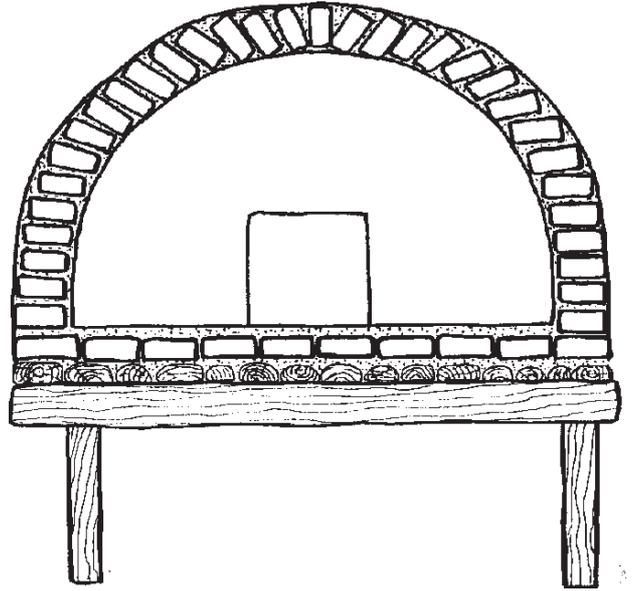


Figura 18. Sección de un horno de una sola cámara, de Zazuar, que es el tipo más extendido por toda la comarca. Como está en una cocina situada en la planta alta, la meseta está hueca, sobre varias patas de madera.



Figura 17. Chimenea de una casa de Haza, de forma prismática y hecha con ladrillo, que ha sido el tipo más utilizado para las cocinas de faldón; la parte interna tiene la misma estructura de la que está a la vista.

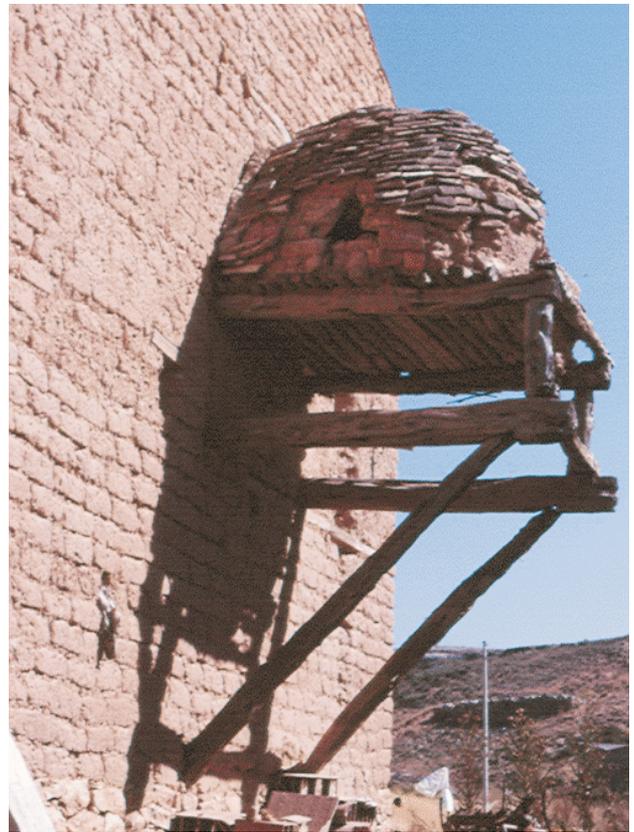


Figura 19. Horno volado de Santa Cruz de la Salceda, que apoya sobre tornapuntas, y cuya bóveda esta recubierta de trozos de teja como algunas chimeneas.

do modernizadas con construcciones de ladrillo (Figura 16) de forma semejante. La cocina de faldón, localizada en la planta baja y con una chimenea muy estrecha, suele presentar al exterior una forma prismática muy sencilla y poco voluminosa, casi siempre de ladrillo (Figura 17); en algunas puede haber algún tipo de copete.

El horno se localiza casi siempre en la propia cocina o en el exterior de la casa pero con la boca sobre el fogón de la cocina; de esta forma, con una sola chimenea había para el fogón y el horno. Hay algunos casos de horno en el patio o corral, pero son bastante excepcionales. En la Ribera se encuentran dos tipos, el horno propiamente dicho, de una cámara, y la padilla, de dos cámaras.

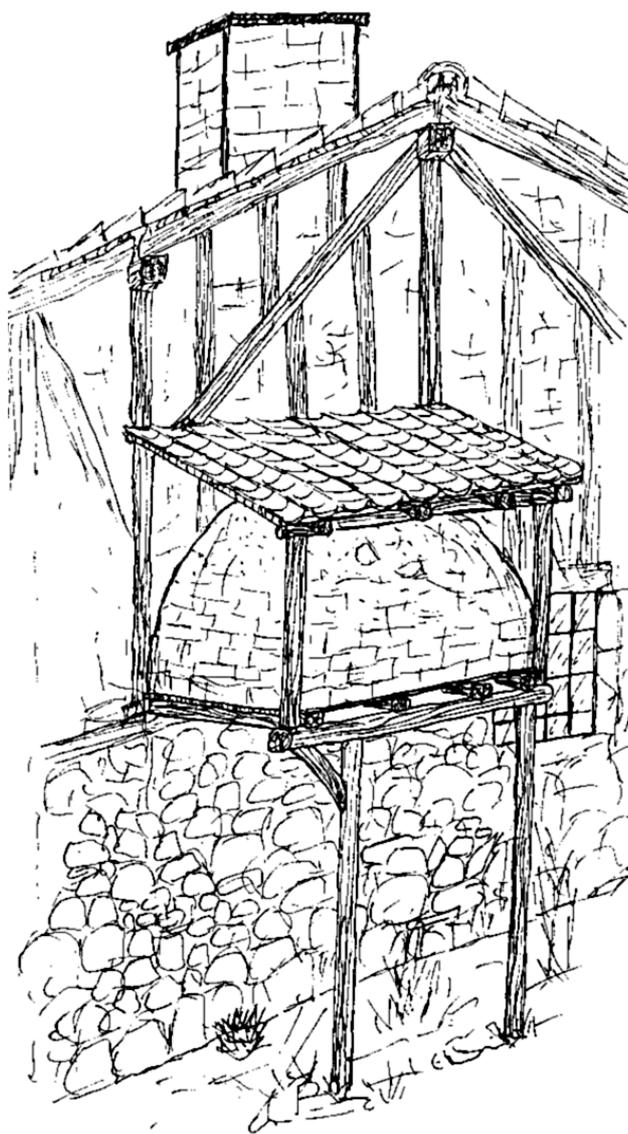


Figura 20. Horno volado de Pardilla, que apoya sobre dos postes y se cubre con tejadillo, como el horno de la casa de la figura 1.

El horno de una cámara es el más abundante y representativo de la comarca. Consta de la meseta y la cámara, que es a la vez de combustión y cocción. Cuando está en la planta baja, la meseta es una plataforma maciza, de piedra o adobe, de planta redonda u ovalada y una altura de alrededor de un metro; si se sitúa en la planta alta, para no cargar tanto peso, suele ser un murete hueco o una especie de mesa de maderos sobre patas (Figura 18). Sobre la meseta se colocaba una capa de materia aislante, como sal, cagarrutas de oveja o, en los pueblos por donde pasaba la vía del tren, carbonilla; encima se extendía una gruesa capa de barro y las gruesas baldosas cuadradas o ladrillos rectangulares. La cúpula del horno, de forma aproximadamente semiesférica, se hacía con adobes trabados con mucho barro, salvo la boca, formada con cuatro grandes piedras. La técnica de construcción es por aproximación de hiladas, pero para cerrar la cúpula se colocaban los adobes verticales o inclinados, como en las bóvedas auténticas, sin usar cimbra dado su tamaño tan pequeño y el uso de gran cantidad de barro. Los adobes podían ser de forma trapezoidal, pero por lo general eran de los habituales a los que se cortaba un poco con la paleta, lo que se conocía como espalmar. Por dentro y por fuera se revocaban con una gruesa capa de barro. Los hornos volados se construían sobre una extensión de los tabloneros o machones de la casa que descansan sobre tornapuntas, como el de Santa Cruz de la Salceda (Figura 19), que va recubierto con escamas de teja, sobre postes, como el de Pardilla (Figura 20), ya arruinado, que se cubría con un tejadillo, o sobre unos maderos que cruzan la calle, como en la casa de la figura 1.

La padilla es el nombre que recibe el horno de dos cámaras, la inferior para combustión y la superior para cocción; es menos frecuente que el anterior, al contrario de lo que ocurre en otras comarcas como Tierra de Campos. En la meseta, que es una plataforma de adobe, hay una cámara de planta rectangular, estrecha y alargada, con la boca a ras de suelo, donde se hace el fuego (Figura 21); las llamas y el humo pasan a la cámara de arriba por un hueco cuadrado, la braguera, y, desde allí, el humo sale por la boca a la chimenea, como en el horno del otro tipo. Por lo demás, no hay diferencia entre ellos.

Con el nombre de cocedero se designa el lugar donde está el horno, que suele ser la cocina; sobre un banco o unos poyetes de obra pegados a la pared, había una artesa, hecha de tablas, o gamella, excavada en un tronco de pino, sobre la que se cernía la harina con un harnero, haciéndolo correr por una varilla. En el cocedero había también unas tablas colocadas en la pared, ten-

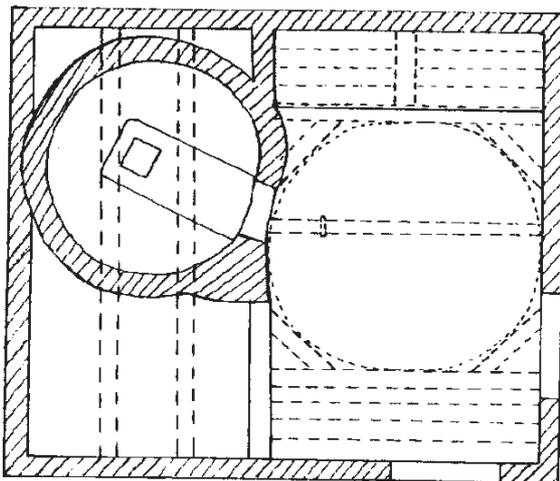
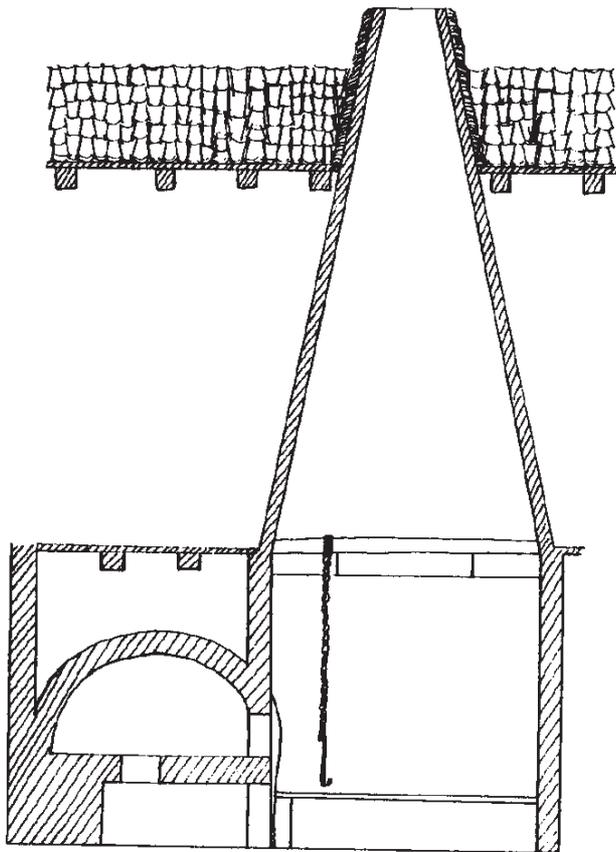


Figura 21. Planta y sección de una cocina de campana de Guzmil de Izán, que tiene una chimenea de cesto y un borno de dos cámaras, conocido como padilla; en la cámara inferior se hace el fuego y en la superior se cuece el pan.

dederero o tendido, donde se depositaba el pan recién sacado del horno para que se enfriara y unos palos o ganchos para colgar otros instrumentos como la masera, tela con que se tapaba la masa para que fermentase, el arrascadero, para apartar las brasas, los trapos atados a un largo palo, para limpiar el suelo del horno, y las palas, de madera para meter el pan sin cocer, y de hierro para sacar el pan cocido. En un horno de tipo medio se cocía cada vez de doce a quince hogazas de las de cinco libras, y, antes de meter las hogazas, algunas tortas, que se cocían con mucho calor y en poco tiempo. Los vecinos que no tenían horno acudían al de algún familiar o vecino, adonde llevaban todo lo necesario, incluida la leña, pagando por el uso del horno una hogaza en la época de la Guerra Civil.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN PACHECO, J. A. (1931): "La casa pinariega soriana", *Gaceta de Bellas Artes*, 31.
- CARO BAROJA, J. (1979): *Cuadernos de campo*, Madrid, Turner.
- (1982-1984): *La casa Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 4 vols.
- CEA GUTIÉRREZ, A., FERNÁNDEZ MONTES, M. y SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A. (1990): *Arquitectura popular en España*, Madrid, CSIC.
- FEDUCHI, L. (1974): *Itinerarios de arquitectura popular española*, I, Barcelona, Blume-Labor.
- FLORES, C. (1973): *Arquitectura popular española*, III, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA GRINDA, J. L. (1988): *Arquitectura popular de Burgos. Crítica y teoría de la arquitectura popular*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Burgos.
- GARCÍA MERCADAL, F. (1930): *La casa popular en España*, Barcelona, G. Gili, edición facsímil de 1981.
- HERRERO, A. y ANTÓN PACHECO, J. A. (1953): "La casa pinariega. Estudio general", *Celtiberia*, 5.
- MARTÍN CRIADO, A. (1986): "Cocinas y hornos de Villamorco, en Tierra de Campos", *Revista de Folklore*, 66, pp. 183-187.
- (1992): "Construcciones de falsa cúpula en el valle del Duero", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 47, pp. 303-358.
- (1999): "Vocabulario de la Ribera del Duero", monográfico de la revista *Biblioteca. Estudio e Investigación*, Ayuntamiento de Aranda de Duero.
- MOLINERO HERNANDO, F. (1979), *La tierra de Roa: la crisis de una comarca vitícola tradicional*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

# LA DESESTRUCTURACIÓN DEL SUSTRATO ANTIGUO: EL CASO DE LAS HURDES

Félix Barroso Gutiérrez

*A Jerónimo Roncero Pascual, hurdano, que recogió el testigo de AS-HURDES).*

Tiempos hubo, que prácticamente han quedado a la vuelta de la esquina, en que cada objeto, aunque fuera inanimado, en que cada ser vivo se encontraba humanizado y socializado. Cuando nuestras sociedades agropastoriles globalizaban sustancialmente sus nichos ecológicos, la proyección de sus habitantes humanizaba, otorgaba calor humano, a objetos o materias que hoy en día, dentro de una sociedad capitalista-consumista, simplemente son fríos y anodinos materiales. Una pervivencia de tiempos oscuros se ha prolongado secularmente en nuestros medios rurales, que ha dado razón de ser a esas humanizaciones y socializaciones, hoy ya carentes de sentido para las nuevas generaciones, aunque sean generaciones que sigan en el campo. Pero las estructuras mentales del gañán que araba tras una yunta de bueyes, acompañándose de viejas tonadas, no pueden ser las mismas que las del agricultor moderno, que se acompaña de los estridentes ruidos del tractor, que imposibilitan sensibilizarse ante los armónicos ruidos de la naturaleza. Luego, cuando se sienta a comerse el bocadillo, conecta la radio portátil y escucha melodías muy distintas y distantes a las que, históricamente, generó su nicho ecológico.



*Hurdanos*

Un hombre de esos nuestros pueblos de adobes o pizarras, no hará más de treinta años, todavía sacralizaba—aunque sólo fuera en el subconsciente— aquel canchal que lo partió el rayo o que adoptaba formas caprichosas, o aquella fuente donde contaban que salían los encantos, o

aquel montículo (“triñuéluh” llaman por el septentrión extremeño) donde, según relataban, sonaba a hueco cuando se realizaban faenas de cava. Las estructuras mentales, cuasi mágicas, de aquel hombre que humanizaba el entorno, su entorno, han devenido hoy en una acción transformadora de aquellos ritualizados canchos en rentables canteras para la construcción; o incluso puede ser que se hayan convertido en atractivos turísticos, pero el ojo del turista jamás captará el aura sagrado que desprendían tales rocas para el hombre que los había socializado. Y aquellas fuentes pues hasta es posible que un avispa industrial las haya rentabilizado para embotellar agua mineral. Y aquellos montículos seguramente han sido aterrizados para crear fértiles terrenos de regadío, vomitando de su interior variopintas industrias neolíticas o calcólicas, vendidas al chamarilero de turno por cuatro reales.

Lógicamente, no pretendemos ser nosotros plañideras de la añoranza, pues nos parece tal postura rotundamente acientífica, desde un punto de vista antropológico. Pero sí nos permitimos llamar la atención, dentro de unos parámetros sociológicos, acerca de una modernidad mal entendida. Consideramos que es muy poco progresista el dar de lado, ridiculizar o despreciar la vida y vivencias de otras épocas. Lamentablemente, las oleadas de las nuevas generaciones, nacidas y criadas en el medio rural, *pasan olímpicamente* (empleamos formulismos clásicos de los jóvenes actuales) de los fríos y calores, de los olores y sabores, de las dualidades vida y muerte... que vertebraron las vivencias de sus padres y abuelos y, por extensión, de su comunidad. En algunas comarcas, como es el caso de Las Hurdes, la desestructuración a tiempo que está servida, como veremos a continuación.

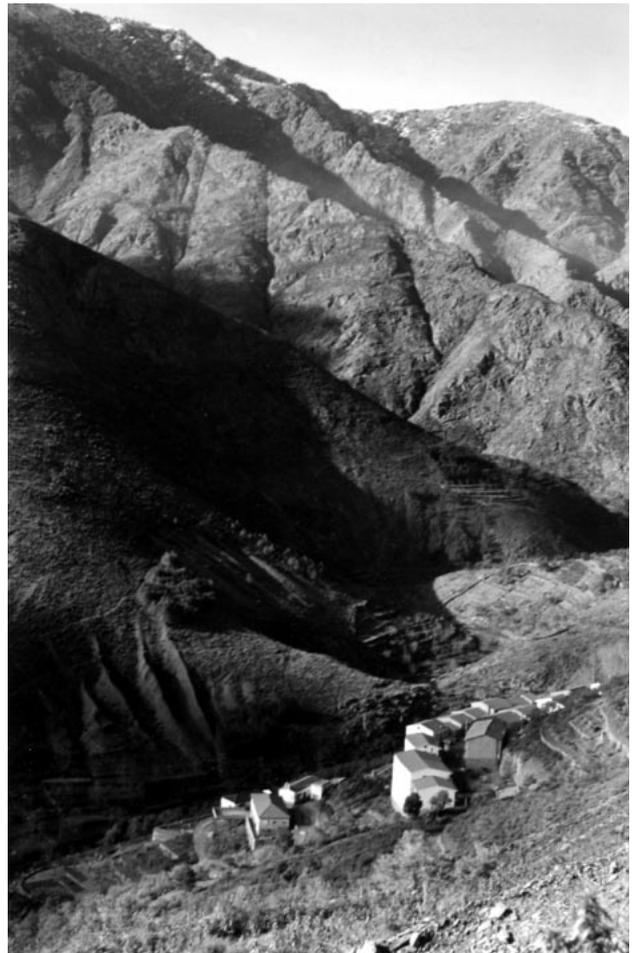
## EL CASO DE LAS HURDES

Si a lo largo de los años la comarca de Las Hurdes se venía presentando ante los ojos de los mortales como la concreción de la depauperación, la marginalidad y el atraso (“*baldón de España*” la llamaron algunos), hoy en día, a tenor de serias reflexiones e investigaciones y otras multidisciplinarias proyecciones, se nos muestra como un fértil oasis de cultura oral, de singulares valores antropológicos y etnográficos, de importantísimos vestigios prehistóricos y de innegables atractivos turísticos. Incluso, si nos apuran, hasta ufólogos y parasicólogos han encontrado, dentro de estos estrechos valles y encrespadas montañas, un terreno más que abonado para todo tipo de avistamientos y otras experiencias psicodélicas y psicogénicas.

No obstante, las nuevas generaciones de hurdanos, que ya no ocultan como sus antecesores su lugar de origen, pretenden, del mismo modo que ciertas fuerzas vivas locales, rechazar todo el asomo a artes y modos de vida de pretéritos tiempos. Estos nuevos patrones de comportamiento son la conjugación de tres factores fundamentales:

A) Las leyendas urdidas desde el exterior (que no tienen nada que ver con el riquísimo mundo legendario interiorizado por los hurdanos), las cuales, dado su carácter denostativo y peyorativo, han originado numerosos complejos y malas conciencias del habitante de estas serranías ante el forastero, ante el mundo que está fuera de sus fronteras. De aquí que no es de extrañar que el hurdano siempre esté en guardia, en actitud defensiva, escudándose tras un resentido orgullo. Frases como: *“Para lo que eres tú, bastante soy yo”*, *“aquí, no hay nadie más que nadie”*, *“aquí llegan muchos presumiendo de comer chorizo y lo único que registran es a morcilla”*..., están continuamente en boca de muchos de estos paisanos. Y cuando leen o escuchan verbalizar a otros sobre las sombras que se han cernido sobre sus lugares y alquerías, enseguida, cual exhalación, reaccionan y se enfurecen, afirmando que ellos han recorrido tal o cual comarca, tal o cual provincia, y que han visto muchos pueblos mil veces más atrasados y que tienen que envidiar en mucho a los pueblos hurdanos. Tanta susceptibilidad ha llevado a estas gentes a interiorizar todo un mundo de agravios (en muchas ocasiones, más ficticios que reales), por lo que no es extraño que se arroguen determinados derechos y escasos deberes. Y si en el pasado, explotaron estos supuestos agravios para sonsacar limosnas y otras dádivas, sobre todo a los poderes eclesiásticos, más modernamente, a raíz de la creación de la Seguridad Social, se las han apañado para, echando mano de su legendaria pobreza y su desvalimiento, recabar pagas y más pagas. De aquí que se comente en muchos círculos que la comarca de Las Hurdes es la más subsidiada de toda España. Los mismos políticos locales saben hacer valer estas prerrogativas para obtener de la Administración provincial, autonómica y central numerosas prebendas y subvenciones.

B) La modernidad, como fruto de teorías progresistas, implica cierto igualitarismo y homogeneidad. Cierto es que determinados políticos procedentes de la izquierda burguesa, desconocedores por completo de los patrones socioantropológicos por los que históricamente se ha regido la comunidad hurdana, han machacado continuamente a estos vecinos para que relegaran su *“pasado maldito”* y se subieran al carro del progreso, a fin de ser iguales a los demás. Estas soflamas políticas, venidas de tal izquierda burguesa, han llevado, como hemos dicho más arriba, a las nuevas generaciones y a ciertas fuerzas vivas a erradicar y oponerse diametralmente a su propia identidad, forjada a lo largo de muchos siglos. Ello, como es de suponer, ha originado verdaderos problemas de conciencia y una desestructuración muy dolorosa de las trabazones y valo-



*El intrincado laberinto montañoso de Las Hurdes*

res que marcaron las pautas conductuales de la comunidad hurdana. Nosotros mismos hemos sufrido en nuestras carnes el escarnio de algunos politiquillos, que se mofaban y hacían lo imposible para que no sacáramos a flote antiguas fiestas y rituales. O hemos visto cómo algunos jóvenes amonestaban a sus padres o abuelos cuando se disponían a cantarnos el viejo romance o la enjundiosa leyenda. Resulta chocante, por lo demás, que hayan sido gente de izquierdas las que instaran a los hurdanos a *“ser iguales a los demás”*. Más les hubiera valido que, en sus mítines y prédicas, se dirigieran al auditorio (el de puertas afuera de Las Hurdes) poniendo como ejemplo y limando aspectos negativos, la sociedad comunitaria, intersolidaria, homogénea y virtuosamente republicana que, con el paso del tiempo, se fraguó entre los valles pizarrosos del territorio hurdano. La modernidad tendría que haber extraído preclaros ejemplos de los veneros más genuinos de la comarca hurdana, y no pisotear, paradójicamente, principios que siempre fueron bandera de la izquierda con legitimidad de origen. Curiosamente, la dictadura franquista dejó estar a estos paisanos. Así, mientras en otros lugares se dictaban filípicas y anate-

mas contra lo mucho de pagano que tenía la celebración de las carnestolendas, en Hurdes, pese a las quejas de párrocos y maestros (1), se siguió tolerando a los escandalosos antrujos. Y ciertamente, hay toda una parafernalia iconoclasta en el seno del carnaval jurdano. El franquismo, a través de su aparato represor, eligió la comarca de Las Hurdes como un lugar preferido para desterrar a gente contestataria, que luchaba por el advenimiento de las libertades y la democracia. A lo mejor, los jeriarcas fascistas pensaban que los hurdanos vivían en la inopia o en un mundo idílico y bucólico (2), y enviaban allí a comunistas y anarquistas para que, dentro de aquellos virginales montes, hicieran examen de conciencia, se dolieran de sus pecados y tomaran el buen camino del nacional-catolicismo.

C) Los altibajos de una identidad mal asumida o asumida a medias. Ciertamente, los geógrafos y otros estudiosos han venido señalando reiteradamente cómo el territorio de Las Hurdes tiene unas fronteras naturales innegables, bien sea a base de farallones montañosos o, como ocurre en su sector este, marcada por el cauce del río Alagón. Lamentablemente, estas fronteras naturales han sido alteradas a lo largo de los tiempos por políticos de escasa talla. Así, hoy en día, anacrónicamente pertenecen a la provincia de Salamanca la zona de Las Batuecas, la alquería de La Rebollosa y un área territorial enmarcada entre el río Ladrillar o Río Malo y el río Alagón. Y si los vecinos de La Rebollosa, cuya vida está totalmente ligada al resto de pueblos hurdanos, se sienten identificados con la que siempre fue su matriz territorial, no ocurre lo mismo con los habitantes de los concejos de Casar de Palomero y La Pesga, situados al meridión de la comarca. Muchos de éstos consideran que Las Hurdes comienzan del río de Los Ángeles hacia arriba. Pero también ha venido ocurriendo con relativa frecuencia que paisanos de los concejos de Caminomorisco o Pínofranqueado se hayan referido a los hurdanos como gente que habitaba aún más arriba: en los concejos de Nuñomoral y Los Casares. Lógicamente, tal y como han comprobado diversos viajeros, por el sambenito que arrastraba el término *hurdano*, todo el mundo ha querido sacudírselo de encima. Efectivamente, nosotros hemos podido comprobar cómo en pueblos de comarcas cercanas o lejanas a Las Hurdes se ha venido empleando el vocablo “*hurdano/a*” como algo insultante en las riñas intervecinales, o era sinónimo de persona que vivía del cuento, o de gente que vivía al modo de los pordioseros.

Queda un eco lejano en la zona de que sus antepasados fueron un pueblo de belicosos pastores (3), orgullosos de su stirpe. De hecho, algunos arqueólogos (4) han significado que los petroglifos donde se encuentran insculpidas armas diversas y que se remontan a épocas prehistóricas, dicen mucho en tal sentido. Y cronicones latinos hay que afirman que Roma tuvo que levantar ciudadelas como “Cézora” y “Siaciris” en los límites sureños de Las Hurdes para contener las avalanchas de los “*bandoleros de Iurde*”, que solían bajar a las zonas llanas, rapiñar cose-

chas y ganados y regresar a las fragosidades de sus montañas, donde nadie se atrevía a entrar. Naturalmente que, aunque haya algún poso histórico, hay mucho de leyenda en estas cuestiones, como en aquella otra que habla de que los hurdanos ayudaron a la defensa de Cáparra nada menos que contra el emperador Carlomagno. Este último asunto hasta ha quedado recogido en romances de tradición oral (5). Lo que sí nos atrevemos a afirmar por nuestra parte (por más que le sienta mal a algunos) es que ese carácter violento y aguerrido todavía se palpa, aunque cada vez menos, entre muchos habitantes de estos valles y montañas. Nosotros hemos sido testigos de muchas peleas dominicales en las discotecas de la comarca o de otras situadas fuera de la demarcación (se comenta con cierto orgullo el hecho de que ciertos hurdanos se hicieran “dueños de la plaza” en salas de fiesta de Ciudad Rodrigo). Y hemos presenciado otros muchos mamporros en las fiestas de estos lugares, ocasionados por los piques y rivalidades ancestrales entre diferentes alquerías.



*Las antiguas viviendas se desmoronan y se olvidan*

Si tal vez hubo cierto orgullo étnico (por llamarlo de alguna manera) en tiempos que se pierden en el túnel de lo oscuro, después esa identidad de pueblo se intentó ocultar. Conocemos muchos casos de vecinos de la zona que siempre negaron entre sus compañeros, cuando realizaron el servicio militar, su origen, inventándose pueblos de las provincias de Cáceres o Salamanca como cuna de su nacimiento. No obstante, a la hora de reclamar ante los poderes civiles o eclesiásticos ya fuesen prebendas o minucias, hacían valer su condición de “*probítuh jurdánuh*” (pobrecitos hurdanos). Esta cantinela fue muy común entre aquellas cuadrillas de “*pidiõrih*” (mendigos) que, saliendo de estos pueblos, recorrían, hasta no hace más de 60 años, numerosos lugares y villas de la geografía española, obteniendo unos mendrugos u ochavos a base de pedir por Dios, o actuando como auténticos bufones medievales que alegraban al público con sus cuentos, chascarrillos y cantares. Buen ejemplo de esta casta fue Juan Martín, el bufón “Calabacillas”, inmortalizado por Velázquez, que, al parecer, había nacido en la alquería hurdana de Las

Calabazas, y del que contaban que era un hombre de bajas proporciones pero muy agudo de ingenio.

Todas estas fluctuaciones identitarias generan necesariamente algún tipo de frustración. Ha sido muy dura, por ejemplo, la brega durante largos años entre una sociedad que rechinaba cada vez que hurdanófilos y hurdanólogos hablaban de *Hurdes* y de *hurdanos*, que se resistía y sufría ante el esfuerzo que se hacía desde el exterior para que asumiera su identidad, y entre el propio subconsciente de los integrantes de tal sociedad, que les tocaba a rebato para que tuvieran la valentía de ser quienes eran, con todas las sombras que ello conllevara. Esta génesis de quier y no puedo ha acabado por desembocar en una identidad altiva, que ya no niega sus orígenes, sino que los asume con desmesurado orgullo y con cierto desplante ante el forastero, al que de modo indirecto culpa de los “*agravios*” recibidos (agravios –dicho sea de paso– que tienen más de ficticios que de reales). Esta mentalidad, a nada que se rasque, es frecuente entre las nuevas generaciones.

Otro fenómeno que se está produciendo también es que los habitantes del concejo de El Casar de Palomero, al integrarse en la Mancomunidad de Las Hurdes, después de los recelos iniciales, comienzan a recobrar su conciencia de hurdanos. Caso contrario ocurre con el concejo de La Pesga, donde su flaca conciencia de hurdanos está enflaqueciendo aún más al unirse dicho concejo a la Mancomunidad de Trasierra–Tierras de Granadilla, cuya geografía, historia y perfiles antropológicos van por otra parte. Por otro lado, los habitantes de la alquería de La Rebollosa, único núcleo habitado hurdano, que pertenece administrativamente a la provincia de Salamanca, concretamente al municipio de Herguiejuela de la Sierra, van perdiendo su identidad hurdana y, al decir de ellos, por lo único que desearían estar adscriptos a la región extremeña es para cobrar el subsidio agrícola, que no existe en la comunidad de Castilla y León.

## LUCES Y SOMBRAS

Si cierto es que luces diversas están alumbrando las conciencias de los hurdanos, nadie se atreve a asumir las sombras y sacarles un rentable partido. Estas luces que, en estos últimos años, comienzan a expandirse por la comarca, están evitando –valga el ejemplo– que ya no se construyan avenidas con acerados multicolores, palmeras u otros árboles exóticos; ni que se alcen fuentes graníticas que no vierten un solo chorro de agua en este islote de bravas pizarras; ni que se levanten viviendas sociales a base de mazacotes de ladrillos y otros fibrocementos; ni que se cubran de antiestéticos encementados y de horribles cableados y farolas los cascos antiguos de los pueblos; ni que se aúpen hacia el cielo edificios institucionales forrados de mármoles; ni que se empecinen en repoblar y repoblar la zona con pinos (auténticas teas incendiarias en los estíos) y otros árboles alóctonos; ni que se construyan naves a base de chapas galvanizadas en medio de este paisaje tan virginal y tan rústico; ni que se ubiquen antiestéticos chiringuitos a las orillas de los ríos; ni que se

levanten puentes a base de acero y hormigón... Tristemente, esto ocurrió hasta no hace muchos años. Y todo por un afán de munícipes y vecinos de semejarse a los habitantes de la ciudad y porque, en su subconsciente acomplejado, había un inusitado afán por dejar el lastre de la antigua vivienda, de las calles empedradas y flanqueadas por poyos, de las chorreras y arroyuelos que cruzaban los cascos urbanos de sus pueblos... Pensaron que si dejaban atrás ese *lastre*, entrarían de lleno en la modernidad (¡vaya modernidad tan mal entendida!) y demostrarían su valía de ser iguales a los demás.

Pero aunque las luces comiencen a despejar ciertas marañas, no obstante la desestructuración identitaria y su obsesivo afán por ver dedos inquisidores y agravios por todas partes, hace que los árboles les impidan ver el bosque. Así, siguen sin comprender el surrealismo que Luis Buñuel llevó a la pantalla en su documental–película “*Tierra sin pan*”, filmada en Las Hurdes en 1932 (6). Y a Buñuel lo hacen responsable de muchos de sus males y descargan en él parte de sus frustraciones. No han sabido sacarle partido, revertiendo en positivo la cinta, a esas imágenes en blanco y negro. Mientras en otras zonas reconvierten en atractivos turísticos el mundo de las brujas o de los ovnis, en la comarca hurdana, si por un casual se intenta proyectar estos temas, enseguida surgen por doquier acomplejados e incompetentes fantasmones con alaridos insultantes y con espadas de fuego.

El hecho de no asumir sus sombras, lleva a ciertos habitantes de estas serranías a despremiar incluso su peculiar habla dialectal; tal vez agravados porque cuatro cronicos afirmaron bulos tales como que en Las Hurdes se hablaba una lengua desconocida (7), o porque muchos maestros u otras fuerzas vivas, instalados en la zona y, posiblemente, castellano–parlantes, les reprochaban continuamente que “*hablaban en baturro*”. Como anécdota, sirva la que nos aconteció cuando ejercíamos nuestras tareas educativas en el concejo de Nuñomoral. Resulta que, con motivo de las fiestas patronales de San Blas, confeccionamos los correspondientes programas, insertando en habla dialectal unas estrofas de “*El Ramu*”. Pues al día siguiente de colocar los carteles, unas manos anónimas habían rotulado sobre ellos la siguiente frase: “*hurdano lo serás tú*”. Sobran comentarios. Y no es que el hecho de que se hable un dialecto muy influido por las hablas astur–leonesas en la zona sea una sombra o una vergonzosa mancha en la trayectoria de la comarca; pero sí es una sombra para sus habitantes (y para aquellos incultos, por muy maestros, curas o secretarios de ayuntamiento que sean, que han intentado imponer el castellano a machamartillo), y como tal sombra, huyen de ella y no la asumen.

La desestructuración identitaria llega a tales extremos que, en uno de los pueblos más señeros de la comarca, se organiza una coral que tiene la osadía de sacar un disco y de acudir acá y acullá con sus cánticos (entre los que se incluye una “*misa hurdana*”), y resulta que ni una sola de las canciones de su repertorio tienen nada que ver con la tradición etnomusicológica de Las Hurdes, sino que responden al folklore de otras comarcas muy distintas y dis-

tantes del territorio hurdano. Desprecian u olvidan a drede el riquísimo bagage folklórico de la zona y toman para sí el de otras comarcas, creyendo de buena fe que, así, recibirán un mayor espaldarazo y serán más aceptados en el exterior. Lo mismo viene a ocurrir con los escasos tamborileros que surgen últimamente por estos pueblos, los cuales se acercan a las escuelas que hay en la provincia de Salamanca para aprender a tocar con soltura sus instrumentos. De aquí no es extraño que ya se oigan más toques charros en Las Hurdes que propiamente hurdanos.

Resumiendo, podemos decir que el nicho ecológico hurdano ha sido enormemente alterado, como ha sucedido en otras zonas rurales, aunque con el agravante de que, en Las Hurdes, el estigma de *pueblo maldito* ha dado lugar a una negación de su identidad. Por mucho que ahora intentemos volver las aguas a su cauce, ya no lograremos humanizar y socializar los múltiples espacios que enriquecieron material y espiritualmente a los habitantes de esta mítica tierra. Sería absurdo instar a los hurdanos a seguir construyendo sus viviendas pizarrosas, de tipo castreño, aunque su trazado interior respondiera a los imperativos del momento. Si antes esta vivienda se levantaba con la ayuda de un grupo de parientes y los elementos constructivos los proporcionaba gratuitamente el medio (sólo había que emplear esfuerzo físico), ahora una vivienda de piedra saldría por un ojo de la cara, ya que habría que ajustarla con el gremio de albañiles. Y a lo mejor, ni eso, ya que van quedando muy pocos hurdanos que sepan trabajar la piedra. Estas gentes son muy conscientes de que la vivienda antigua era bioclimática (caliente en invierno y fresca en verano), pero como ellos desean y ansían parecerse a los que viven en las grandes poblaciones, a fin de que no les señalen con el dedo como ocurría antiguamente, pues alzan edificios de tres y cuatro plantas, de ladrillos de cara vista; edificios que son todo un horno en verano y una nevera en el invierno. Estos espacios materiales ya no sirven para socializar al vecindario, pues carecen de aquellas cocinas antiguas, en las que se arracimaban, al calor de la lumbre, en los otoños e inviernos diversos vecinos del mismo barrio, para estar un rato de “*seranu*” (tertulia en derredor del fuego, que afirmaba



*Grabado rupestre con armas*

la solidaridad vecinal y recreaba los valores tradicionales de la comunidad). Ahora, cada cual se queda en su casa en esas noches de los ciclos otoñales e invernales, repanchigados en sus butacones y observando cómo esa caja tonta de la televisión les transmite, en muchos casos, modas consumistas y valores (mejor dicho, subvalores) totalmente intrascendentes.

Tampoco se puede pretender que los hurdanos continúen socializando otros espacios que les enriquecían espiritualmente, muy en consonancia con el mundo de las creencias, que ciertas mentes puritanas denominan despectivamente: *supersticiones*. Curiosamente, nosotros que compartimos muchas hogazas de pan y muchas botas de vino con estas gentes, recogimos leyendas (maravillosas leyendas) sobre esos grabados rupestres, llamados *petroglifos* por las ciencias arqueológicas, que tanto se prodigan por los valles y laderas de esta abrupta comarca. Aquellas bocas desdentadas nos hablaban de la mora de las tijeras y del moro que custodiaba los tesoros del subsuelo, de los “gijántih” que escribían en las piedras y de las herraduras que dejaron impresas en los canchos los caballos de las huestes de don Rodrigo... Pero si esto nos contaban hace muy pocos años, ahora, cuando se ha editado cartelería y pasquines que plasman estos petroglifos y se realiza el pertinente comentario histórico–arqueológico, esa gente, nuestra gente, que han tenido en sus manos esos folletos y los han leído, ya no interpretan los grabados de acuerdo con las viejas leyendas, sino que ofrecen al viajero y al turista el comentario erudito que aparece en tales folletos.

Nos atrevemos a afirmar, a tenor de lo expuesto, que el mundo de las representaciones, que conllevaba todo un interesante realismo mágico, está agonizando en la comarca de Las Hurdes. Los símbolos antiguos y todos sus aparejos verbales y mímicos sólo están en poder de una generación que tiene ya un pie sobre la tumba. Cuando esta gente desaparezca, lo homogeneización con el exterior habrá culminado. Los intentos por rescatar o salvar de la catástrofe algunas prendas, serán esfuerzo vano, porque devendrán en algo artificial, no sentido e interiorizado por los nuevos artífices, ya que el duende, la hondura del sentimiento, la enjundia, el “*cuezu*” (expresión empleada por los hurdanos entrados en edad con un significado semejante a “*transcendente*”), habrá desaparecido. Se podrán montar espectáculos de cara al turismo, pero será puro folklorismo (en el sentido peyorativo y devaluado que tiene hoy en día tal término).

Cuando se ha intentado, por ejemplo, poner a flote el ritual de “*La Carvochá*” (singular fiesta de ánimas que se celebra el 1º de Noviembre), ha asistido gente que, en su mayoría, pasaba con creces de los 60 años, que a veces se molestaban si acudían demasiados turistas con sus cámaras. Después de varios años celebrándose, la fiesta no ha sido capaz de aglutinar a las generaciones jóvenes de hurdanos, por mucho que se les llene la boca de que “*ellos son más hurdanos que nadie*”. Esta fiesta se consumirá y consumará por sí misma en el momento que fallen las generaciones que la mantienen.



Fiesta de "La Carvochá"

A la vuelta de unos años, cuando la población de la comarca se haya reducido a su cuarta parte (inexorable fin de las zonas de montaña apartadas de grandes núcleos y sin recursos suficientes para mantener la antigua población que vivió muchos años de una economía de subsistencia), entonces seguro que empresarios del turismo pondrán en escena con actores de segunda fila la parodia de "El Burru-antrueju de El Gasco" o "El Peitoriu de Animas de Las Erías", "La Esquila de Las Mestas" o "Los Pastores de El Casar de Palomero", "La Ará de los novios de La Huetre" o "El Ramu de Cambroncino". O sea sé: montajes semejantes a los que hoy se ponen en marcha, para deleite del turista, en las estepas de Mongolia o entre los zulúes de Sudáfrica. Y, posiblemente, tengan resonado éxito, ya que el mito de Hurdes perdurará incluso cuando no queden hurdanos sobre sus breñas pizarrosas.

Entre tanto, la Administración extremeña, miope donde las haya, seguirá sin prestigiarse con la publicación de los corpus de literatura de tradición oral de la co-

marca, dispuestos, a tiempo, para su salida a la luz, y que ya quisieran para sí otras comarcas e instituciones.

#### NOTAS

(1) En el antiguo y destartalado ayuntamiento de Nuñomoral encontramos copia de una carta en la que el párroco se dirige al obispo de Coria (fecha en marzo de 1941), denunciando que, pese a las circulares expuestas, en los carnavales de tal año se habían realizado muchas pantomimas deshonestas y se había organizado gran escándalo público, habiendo participado en esos antrujos el propio alcalde y los concejales.

(2) La idea de imaginar o pintar el territorio hurdano como una Arcadia incontaminada ha sido cosa común en diferentes artículos y libros, como "Les Battuécas", de la condesa de Genlis (traducido al castellano en 1826, bajo el título de "Plácido y Blanca").

(3) "Nuestros antepasaos eran pastoris guerrerus, que les dician los Rucones y estaban capitaneaus pol unu que lo llamaban Rulando, y eran cumu las águilas, que se echaban a volá desde estas montañas y ponían las garras pa esus llanus de Castilla y Extremadura, y tó lo que apañaban se lo subían pa estas arquerías nuestras, y aquí nadie s'atreveña a entrá. Pol esu entodavía muchus puebros que están fuera de esta jurición de Las Jurdis nos miran recelusos a los jurdanos...". (Conversación mantenida con Eusebio Martín Domínguez -Tío Sebiu-, de la aldea de El Gasco, en diciembre de 1986).

(4) SEVILLANO SAN JOSÉ, M<sup>a</sup> del Carmen: "Grabados Rupes- tres en la Comarca de Las Hurdes", Salamanca, 1991.

(5) Este romance, que es conocido en la zona como "La Copra de Carlumangu", aunque se encuentra tradicionalizado en algunos pueblos de la comarca (Nuñomoral, Aceitunilla, Vegas, Pinofranqueado, La Aldehuela...), nos parece que tiene un origen erudito. Su trama es completamente fabulosa, donde destaca un tal conde Roderico (que, en otras versiones, es nombrado "Froridabranca"), el cual se hace acompañar por un batallón de aguerridos hurdanos, que defenderán la antigua ciudad de Cáppara contra el asedio de Carlomagno y sus huestes.

(6) Ciertamente, Luis Buñuel sigue levantando mucha polémica en la zona, debido a las imágenes tan desgarradoras y a los crueles comentarios que aparecen en lo que unos catalogan de documental, y otros de película. Incluso nosotros hemos criticado más de una vez el proceder del cineasta aragonés. No obstante, pensamos que hay que situar el documental (o película) en su justo momento histórico, desmenuzar las motivaciones y el mundo surrealista de Buñuel y, como postre, sacarle el máximo jugo turístico a esos clichés.

(7) "Las Batuecas o Jurdes es otro pueblo, en la frontera de Portugal, que tiene casi tantos bandidos como habitantes, siendo el resto enfermos de bocio. Como en Ansó, se habla allí una lengua que no tiene nada en común con el español e incluso con ningún otro idioma" (Madame Arsène Alexandre, 1903).



# La música en La Casa de las Comedias de Valencia durante el siglo XVII. Folklore en el escenario

Miguel Ángel Picó Pascual

El siglo XVII fue un período de esplendor para el teatro valenciano. A parte de las representaciones privadas nobiliarias acaecidas en palacios y casas particulares y las llevadas a cabo en conventos, y las representaciones públicas que tuvieron lugar en la plaza del Mercado, la de la Seo y la de Predicadores con motivo de celebraciones religiosas o civiles, conviene destacar especialmente las efectuadas en la *Casa de les Comedies*, popularmente conocida como “*la Olivera*”, ubicada muy cerca de la Universidad y que desde 1582 fue un monopolio exclusivo del Hospital General de la ciudad. A lo largo de esta aportación estudiaremos a través de las informaciones que nos transmiten los libros y documentos del Hospital General, el papel que la música determinó en los espectáculos que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVII en esta célebre institución.

Es un hecho demostrado que la música formó parte de las representaciones teatrales. Se interpretaban tanto canciones de autor como danzas y bailes populares recreados especialmente para la ocasión. La presencia de jácaras, zarabandas, seguidillas, etc., en estos ambientes fue casi constante. Todas las representaciones solían comenzar con algún prólogo con música que servía para preparar al público para la actuación, insertada habitualmente de canciones que se interpretaban a lo largo de la obra, pero sin duda alguna eran los entreactos los espacios más idóneos para introducir algunas danzas y bailes populares al son de arpas y de guitarras. Las comediantas y los bailarines especializados las interpretaban acompañados de castañuelas. Las manifestaciones coreográficas musicales populares fueron muy bien acogidas por el público que asistía a este tipo de espectáculos, y la prueba es que se repetían en todas. El material popular reinterpretado, dedicado especialmente al entretenimiento de los espectadores, regresaba a su legítimo dueño, el pueblo. En las funciones ordinarias que se celebraban en la Casa de las Comedias de Valencia era habitual que un músico tocara la vihuela o el arpa con tal de acompañar el canto, y en las veladas de los viernes y domingos, las más importantes, se añadían normalmente dos o tres violines y un oboe para dar más realce a la gala (1). Desgraciadamente este tipo de repertorio folklórico escapa a nuestro estudio, dado que se ha perdido, pero no por ello debe impedirnos acercarnos a estu-

diar este tipo de escenarios en los que lo popular era motivo de inspiración y recreo. En algunas ocasiones estos bailes eran contemplados por el poder religioso y civil como escandalosos. En un impreso salido de las prensas valencianas de Bernardo Nogués en 1649 titulado *Resolución de lo que se decretó en la Ilustre, docta y religiosa Junta que se hizo en 26 de Agosto de 1649 en la Iglesia del Hospital general de Valencia, de orden y a instancia de los Ilustres Señores Administradores del hospital*, se trata acerca de si eran lícitas las comedias que se representaban en este escenario de la ciudad. Es evidente que muchas comedias, entremeses y los bailes que las acompañaban, resultaban provocativos para las mentes contrarreformistas que las juzgaban, pues en el punto cinco de la misma se resolvió la necesidad de examinarlas detenidamente antes que se representasen.

En la constitución de las compañías teatrales encontramos la presencia de músicos, que en la mayor parte de los casos son a su vez actores, como por ejemplo Juan Fernández que desempeñaba funciones de músico y de tercer galán, Ana María de Montenegro que hacía papeles de terceras damas, a parte de ser músico, Juan Matías que ejercía de barbas y músico, Lorenzo Escudero que a parte de ser músico, hacía de gracioso, Haxara que era segundo barba y músico, Pedro Marbals que ejecutaba papeles “*de por medio*” y era músico, Juan Francisco que se dedicaba a hacer de segundo gracioso y a tocar el arpa, Marcos Garcés que era arpista y barbas, Micaela de Andrada que era tercera dama y músico, Isabel López que era tercera dama y arpista, y Alonso de Navas que era segundo barba y arpista. Muchos son también los directores de compañía que saben tocar algún instrumento, como por ejemplo Esteban Almendros e Isidro Ruano, que eran arpistas, Pedro Ascanio, José Carrillo, Manuela de Escamilla y Juan Bautista Valenciano, que si bien la documentación no indica el instrumento que ejecutaban, nos especifica claramente que eran músicos. La presencia de mujeres músico es un hecho habitual. En algunas ocasiones ejercen únicamente su profesión de tañedoras, como sería el caso de Juana de Miranda, pero en la mayor parte de las ocasiones desempeñan dos ocupaciones: actrices y músicos, como por ejemplo Ana de Montenegro, Micaela de Andrada e Isabel López que eran músicos y realizaban papeles de

terceras damas, y Manuela de Escamilla, que a parte de ser la directora de la compañía era músico y actriz.

En la mayor parte de las compañías encontramos la presencia de uno o dos músicos, como sucede en las de Almendros, Álvarez, Avendaño, Caballero, Calle, Castilla, Castro, Enríquez, Escamilla, Espir, Fabiana, Fernández, Figueroa, García, Lorenzo García, González, Guerrero, León, Manuel López, Medina, Navas, Núñez, Olmedo, Ortégón, Osorio, Pérez, Reyna, Ruano, Rueda, Salazar, Valenciano, Vela, Verdugo, Vives, la Alquilona, Francisco García, Ordaz y Pernia —de estas cuatro últimas no se ha podido comprobar que actuasen en la Casa de las Comedias—. Las compañías con tres y cuatro músicos son mucho más escasas: Acuña, Carrillo, Manuela Escamilla, Garcerán, Magdalena López, Pascual y Prado. Sólo una compañía, la de Ascanio, estaba constituida por cinco músicos.

Observamos con frecuencia que en las compañías se establecen fuertes vínculos familiares, por lo que es habitual encontrarnos con músicas casadas con miembros de la agrupación: Juana de Miranda era la mujer de Isidro de Montoya, que hacía papeles de terceros galanes en la compañía de Antonio de Acuña, María López era la esposa de Juan López, segundo barba y tercer galán de la compañía de José Antonio Guerrero. También es frecuente encontrar a los hijos del director desempeñando funciones musicales, como por ejemplo Baltasar Caballero que ejercía de segundo músico, y Vicente Julián Guerrero que era músico y arpista.

Habitualmente la documentación no suele especificar el instrumento que ejecutaban, limitándose a indicarnos simplemente “músico”. El único instrumento que menciona es el arpa, un instrumento indispensable para acompañar el canto que era empleado, al parecer, con más asiduidad que la vihuela. Sólo un documento menciona de manera incidental a los clarines y las trompetas. Caso de ser empleadas sostenemos que serían en funciones extraordinarias y siempre que lo requiriese el argumento de la obra. El documento en cuestión está fechado el 20 de febrero de 1641 ante el notario Francisco Lázaro Josef. Por él, el clavario del Hospital General concede al director de la compañía Antonio de Prado mil seiscientos reales de plata doble a modo de préstamo, teniendo que devolverlo con todo lo que se recaudase, exceptuando las treinta libras de ración de la compañía y los gastos producidos por tramoyas, músicos, clarines o trompetas si los hubiere (2).

No siempre la compañía disponía de músicos para poder hacer frente a las exigencias de las funciones. Hay muchos músicos que participan a

lo largo de los años en varias compañías, con lo que se supone que residían en la ciudad, donde podían ejercer de ministriles en alguna iglesia, y eran contratados por la compañía de teatro que llegaba a la ciudad, como sería el caso de Felipe Arteta, Isidro de Bados, José Belvis, Francisco Blanco, Miguel Codes, Baltasar Esteban, José de Loaysa, Juan Masana, Antonio Muñoz, Alonso de Navas, Domingo de la Plana, Juan del Pozo, Cosme y Gregorio de la Rosa.

Nada sabemos acerca de las obras interpretadas, únicamente se ha encontrado un contrato que hace referencia a un compositor que se dedicó a escribir composiciones expresamente para las funciones de una compañía. Pascual Onofre se compromete con fecha 9 de marzo de 1642 a permanecer durante un año en la compañía de Cipriano Valerio Enríquez y Luis Fernández Gandía para el ministerio de poner la música en todas las comedias, entremeses y bailes que se efectuasen, recibiendo a cambio cinco reales de ración y seis de representación, una caballería para los viajes y las correspondientes raciones de la Cuaresma (3).

Las funciones de bailarín y cantante solían ir siempre asociadas y por regla general eran contratados por períodos temporales no muy largos, por lo general un año, como por ejemplo especifican los contratos de María Lopez (13 de marzo de 1633) y Antonio de los Vélez de Guevara (8 de marzo de 1633). La primera, por ser menor, recibía junto con su padre, que era galán, doce reales de ración y veintidós de representación, más cuatro caballerías y quinientos reales por la fiesta del Corpus. El segundo recibía cada día, cuatro reales de ración y cuatro de representación y una caballería para los viajes (4). Juan de Castro, que a su vez era también actor, fue contratado desde el 9 de marzo de 1642 hasta el martes de carnaval, recibiendo cuatro reales de ración y tres de representación más una caballería para los viajes. La única bailadora especializada que hallamos es Antonia, que actuaba en 1638 en la compañía de Pedro de la Rosa.

#### NOTAS

(1) VILAR DASI, M.: *El Hospital General de Valencia en el siglo XVII (1600-1700)*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1990; *El Hospital General en la Valencia Foral Moderna 1600-1700*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1996, p. 65.

(2) ESQUERDO, V.: “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representan y su contratación por el Hospital General”, *BRAE*, LV, 1975, p. 501.

(3) ESQUERDO, V.: *Op. cit.*, p. 492.

(4) ESQUERDO, V.: *Op. cit.*, p. 523.

RELACIÓN DE MÚSICOS QUE ACTUARON EN LAS REPRESENTACIONES DE LA CASA DE LAS COMEDIAS DE VALENCIA  
DURANTE EL SIGLO XVII

Nombre	Instrumento	Compañía	Año
Esteban Almendros	Arpista	Esteban Almendros	1654
Andrés Álvarez	Arpista	Gregorio Bautista Fernández	1696
Micaela de Andrada		Diego Osorio de Velasco	1656
Antonia	(Bailadora)	Pedro de la Rosa	1638
Francisco Aragón	Arpista	Magdalena López	1673 1685
Juan de Arce		Juan Bautista Valenciano	1627
Arroyo		Antonio de Prado	1640
Felipe Arteta		Antonio de Ordaz y Francisco Rodríguez Lorenzo García y Francisco García	1663* 1667
Pedro Ascanio		Pedro Ascanio	1644
Isidro de Bados	Arpista	Agustín Manuel de Castilla Manuela de Escamilla	1681 1685
José Belvis		José de Garcerán Antonia Manuela Sevillano Eufrasia M. <sup>a</sup> de Reyna Magdalena López	1669 1683 1684 1685
Francisco Blanco "el Capón"	Arpista	José Antonio Guerrero Juan de Navas	1693-94 1697-98
Pantaleón Borja (José de Borja)	Arpista	Cristóbal de Avendaño	1632
Baltasar Caballero		Cristóbal Caballero	1691
Cipriano de Cárdenas	Arpista	Esteban Núñez	1657
Diego Carrillo (Prudencio de Florencia)		Félix Pascual	1673
José Carrillo		José Carrillo	1662
Juan de Castro	(Cantante y bailarín)	Cipriano V. Enríquez y Luis Fernández Gandía	1642
Juan Bautista de Chavarría	Arpista	Eufrasia M. <sup>a</sup> de Reyna	1684
Nicolás Antonio Chirinos		Juan Antonio Pernia	1699*
Diego de Cisneros	Arpista	José de Garcerán	1669
Miguel Codes		Francisco García Juan y Diego Vives	1651 1651
Pedro de Contreras		Roque de Figueroa	1630
Manuela de Escamilla		Manuela de Escamilla	1685
Lorenzo Escudero		Pedro Ascanio	1644
José Espinós		Magdalena López	1673
Baltasar Esteban		Fulgencio López	1670 1675
Juan Fernández		María Álvarez	1692
Miguel Ferrer		Miguel de Castro	1694
Manuel Ferreira		Cristóbal Caballero	1691
Pedro Fonseca		Cristóbal Caballero	1679
Juan Francisco	Arpista	Magdalena López	1673

Marcos Garcés “el Capiscol” (1)	Arpista	Félix Pascual	1673
Domingo García	Arpista	José Carrillo	1662
Jacinto García		Manuela de Escamilla	1685-86
Francisco Garrupegui		Lorenzo García y Francisco García	1667
Vicente Julián Guerrero	Arpista	José Antonio Guerrero	1694-95
Haxara		Pedro Ascanio	1644
Pedro Jordán		Antonio de Prado	1640
Juan de León		José Verdugo de la Cuesta	1679
José de Loaysa		Francisco de la Calle	1660
		José Carrillo	1662
Isabel López	Arpista	Antonio de Rueda	1642
María López	(Cantante y bailarina) (Músico)	Pedro de Ortegón	1633
		José Antonio Guerrero	1693
Raimundo López		Sebastián González	1635-36
Juan de Malaguilla	Arpista	Antonio de Escamilla	1667
Pedro Marbals		Sebastián González	1635-36
Juan Matías		Pedro Ascanio	1644
Juan Mazana (Masana)		Antonio de Prado	1640
		Pedro Ascanio	1644
Juana de Miranda, “la comadre de Logroño”		Antonio de Acuña	1659
Ana Mª de Montenegro		Antonio de Acuña	1659
Antonio Muñoz		Esteban Núñez	1657
		Carlos de Salazar	1672
		Francisco García	1672*
Alonso de Navas	Arpista	Fabiana Laura	1669
		José Verdugo de la Cuesta	1679-80
Pascual Onofre	(Músico y Compositor)	Cipriano V. Enríquez y Luis Fernández Gandía	1642
Pablos		Antonio de Prado	1640
Francisco Pacheco		Gregorio Bautista Fernández	1696
Domingo la Plana		Juan Pérez Tapia	1654
		Antonio de Acuña	1659
		Jose Antonio Guerrero	1677
José Pinós		José de Garcerán	1669
Juan del Pozo	Arpista	Carlos de Salazar	1672
		Cristóbal de Medina	1674
Miguel Robledo		Miguel de Castro	1694
Cosme de la Rosa		La Alquilona	1671*
		Cristóbal de Medina	1674
		Hipólito de Olmedo	1676
		Angela de León	1681
		Manuel Ángel	1688
Gregorio de la Rosa		José Carrillo	1663
		Antonio de Escamilla	1667
		Félix Pascual	1673
Isidoro Ruano (2)	Arpista	Isidoro Ruano	1687
Diego de Santa María		Antonio de Acuña	1659
Gabriel Sedeño	Arpista	Francisco de la Calle	1660
Miguel Serrano		Juan Antonio Pernia	1699*

Juan Bautista Valenciano		Juan Bautista Valenciano	1627
Juan Vela	Arpista	María Álvarez	1692
Antonio de los Vélez de Guevara	(Cantante y bailarín)	Pedro de Ortégón	1633
José de Zabaleta		Angela de León	1681
		Miguel Vela	1684-85

\*Músicos que actuaron en representaciones teatrales llevadas a cabo en Valencia pero cuya intervención no se ha podido confirmar en la Casa de las Comedias. La referencia comprende sólo el año señalado con el asterisco.

(1) Fue sacristán de la parroquia de Santo Tomás de Valencia. Vid. RUÍZ DE LIHORY: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903, p. 267.

(2) Según señala RUÍZ DE LIHORY: *Op. cit.*, p. 392, nació en Tabernes Blanques y fue barbero en su pueblo y con posterioridad en Valencia, llegando a componer varias tonadillas. En 1680 está documentado en Madrid como arpista en la comedia. Falleció en ésta en 1705. Según el musicólogo valenciano en los libros de la Cofradía de los Cómicos figura desde el año 1689 con el mote "El autor tornillo".



# EL DÍA DE LOS DISFRACES EN LAS FIESTAS DE LASTRAS

Ignacio Sanz

El pueblo de Lastras de Cuéllar (Segovia), situado en la comarca de Tierra de Pinares, celebra sus fiestas patronales en honor de la Natividad de la Virgen, el día 8 de septiembre. Como tantos pueblos de la zona conoció épocas de mayor esplendor, llegando a superar en la década de los sesenta del siglo XX, los 1.500 habitantes, mientras que en estos años de principios del siglo XXI ronda los 500, con una pirámide de población troncada por falta de savia joven.

Las fiestas patronales de los pueblos españoles, con toros o sin ellos, son manifestaciones colectivas que tienden a homogenizarse, con abundancia de ruido y suciedad, dominio casi exclusivo de un sector de la población, el juvenil, que convierte en prácticamente invisible al resto. A casi todos los pueblos, aunque sean minúsculos, llegan los mismos camiones gigantescos atornillados al suelo con sus estruendosos y desmesurados equipos de música. Se van difuminando así ciertos ritos y liturgias que daban nervio específico a cada fiesta y la noche, toda la noche, hasta las primeras horas del amanecer, se convierte en el marco esencial, casi exclusivo, de su desarrollo.



*Disfrazados de vikingos*

Una figura clave en la cultura popular de Lastras de Cuéllar a lo largo del siglo XX fue el dulzainero Eustasio Vallejo, conocido como “tío Cerillas”, dotado de una extraordinaria intuición musical que, acompañado por Mariano Sancho al tamboril, animó las fiestas de la mayor parte de los pueblos de la comarca. Ambos desaparecieron en la década de los ochenta pero su estela pervive

de esa manera guadianesca en la que pervive la cultura popular, tal como recordaba María Zambrano en su célebre artículo, “Un lugar en la palabra: Segovia”: “Una verdadera ciudad es un espejo donde la historia se mira no sólo en lo que fue, sino más todavía, en lo que estuvo a punto de ser, en lo que hubiera sido, si los procesos históricos no fuesen interrumpidos en su punto mejor”.

Y su estela pervive porque unos años antes de morir, en una entrevista, el tío Cerillas manifestaba que, de entre todas las fiestas a las que había sido invitado a tocar a lo largo de su dilatadísima carrera, la que recordaba como más animada y participativa, la más jocosa y chispeante, era la fiesta de los Carnavales de Lastras. Los jóvenes del pueblo que integraban entonces la comisión de fiestas, decidieron incorporar el espíritu bufonesco del carnaval al que aludía el tío Cerillas a las fiestas patronales, creando un concurso de disfraces, cuyo desarrollo suele coincidir casi siempre con el sábado por la tarde. Debieron comenzar estos concursos hacia el año 1975, es decir, llevan treinta años de desarrollo. Por suerte el día de los disfraces se ha convertido en el eje central de la fiesta, en su quintaesencia, en ese día que se espera con expectación, convocando como ningún otro día no sólo a los muchos hijos desparramados por el mapa, sino a gente curiosa llegada de los pueblos circunvecinos, de modo que la plaza se queda chica para acoger a tanto personal como se agolpa a lo largo de su perímetro.

## ESPÍRITU PARÓDICO

En la actualidad, el concurso tiene dos secciones: la infantil y la de adultos que en los primeros años vivieron confundidas. Tan sólo la sección infantil puede considerarse propiamente un concurso de disfraces al que concurren niños y niñas encarnando personajes de los cuentos populares, de las series televisivas o de la mitología clásica.

El espíritu bufonesco aparece de manera arrolladora en la sección de adultos que nació desde el principio ligada a la representación paródica de los más diversos aspectos de la realidad. Estas representaciones suelen tener un carácter colectivo, y casi siempre se articulan a través de las peñas en las que tiende a agruparse la gente. De tal modo que el disfraz es tan sólo un mero instrumento como lo sería el atavío para cualquier ac-

tor que representa una obra, pero lo esencial aquí es el guión de la parodia, en la que, dadas las dimensiones del escenario, la parte central de la plaza, se suele prescindir de diálogos o, en todo caso, se le facilita un pequeño bosquejo explicativo al presentador de los actos que, desde una balconada lateral donde se concentra el jurado, lee una síntesis de los propósitos de la representación para orientar a los espectadores.



*Disfrazados de africanos*

Las representaciones son breves pero intensas, de modo que el espectador asiste asombrado a los acontecimientos. Casi nunca se prolongan más allá de diez minutos y están corroidas por un espíritu chocarrero e irreverente, tomando como fuente de inspiración los más variados aspectos de la vida popular, o los programas de la tele con ciertos guiños a la historia local.

Así, a lo largo de estos treinta años de desarrollo, hemos tenido ocasión de ver desde el televisivo “Asalto de los hombres de Harrison”, con una bajada fulgurante a través de un cable de acero que unía dos edificios de la plaza, hasta una disparatada corrida de toros, el entierro, con tintes grotescos, de personajes ilustres o a un memorable vendedor de melones que salió a la plaza guiando a un burro que tiraba de una tartana en la que, por encima de los costeros, sobresalía la mercancía que pregonaba tapada por una lona. En principio el asunto no tenía más misterio, de modo que los espectadores alejados del carro no entendían las risas que el paso de la tartana iba provocando en los espectadores cercanos. Pero la risa crecía y crecía hasta que la plaza entera fue una carcajada unánime, pues al observar con detenimiento la naturaleza de la mercancía, los espectadores se percataban de que aquellos melones no eran sino ocho traseros, cuatro en cada costado, con las cachas pintadas de verde, en una perfecta imitación de la fruta que se pregonaba.



*El vendedor de melones*

## LOS COLGAOS

Algunas peñas rozan el virtuosismo. El caso más destacado en las últimas convocatorias es la peña de “Los Colgaos”, compuesta por personas de ambos sexos que rondan entre los 30 y los 40 años. Sus parodias resultan imaginativas y desternillantes. En el año 2004, una vez más, se llevaron el primer premio. Es difícil trasladar al papel la magia contagiosa que provocan. En esta ocasión su número consistía en la recreación de una romería a la ermita de San Antón de la Serreta, una finca del pueblo que albergó un templo dedicado al patrón de los animales. Un joven impertérito vestido con una túnica blanca encarnaba al santo que apareció en la plaza portado en



*Concurso de modelos*



*Hawayanos*

andas por cuatro hombres con rigurosos trajes oscuros. Dieron una vuelta a la plaza seguidos de un cura esperpéntico tocado con una tiara episcopal y de un sacristán extravagante. En las andas había depositados animales disecados como zorros, ginetas o búhos. Tras la vuelta a la plaza, las andas fueron depositadas sobre unas borriquetas de madera y comenzaron a desfilan ante el santo una caterva de personajes heteróclitos portando animales vivos que bendecía el cura: desde la pareja de la guardia civil con su perro pastor, hasta dos señoritas descocadas de la época del charlestón con un caniche vestido de manera repompolluda; un domador de circo y su acompañante femenina llevando un perro grande que, por efecto de la pintura, se había convertido en tigre; una alborotadora familia de gitanos con sus correspondientes galgos; un travestido con su loro o un jinete con su imponente caballo blanco perfectamente enjaezado. En total una comitiva cercana a los cuarenta personajes. Todos eran motivo de risa o sorpresa. Tras recibir la bendición dieron una vuelta a la plaza y, finalmente, cuando

las andas del santo fueron elevadas para emprender la retirada, un niño de la comitiva, abrió una caja que iba sobre las andas y se produjo una estampida de palomas a modo de apoteosis final. A todo esto, el santo, como un maniquí, permaneció impasible con una corona plateada sobre la cabeza.

## LOS DESCUAJERINGADOS

Otra de las peñas que no suele faltar a la cita con el concurso de disfraces es la de “Los Descuajeringados”, compuesta por hombres y mujeres cuya edad oscila entre los 45 y los 55 años. En esta ocasión sólo participaron los hombres, bien es verdad que ayudados de manera decisiva por las mujeres. Representaron un pase de modelos de damas de alta alcurnia, marquesas, duquesas y vizcondesas con título de algunos de los pagos del pueblo. Lo peculiar es que los trajes, hechos con plástico de burbujas, cada cual con un modelo distinto, perfectamente identificable, recordaban a los retratos goyescos de las familias reales. No faltaban brazaletes, collarines y tocados realizados con el mismo plástico. Los pómulos y los la-



*Travestidos*

bios estaban pintados de intenso colorete. Fueron pasando de uno en uno, de manera ceremoniosa, dejando transparentar la masa rosácea de sus carnes así como los calzoncillos con los que cubrían sus vergüenzas. Perfectamente reconocibles pese a las apariencias, no dejaba de resultar chocante ver desfilando ante los ojos del pueblo a un oficial de la policía municipal de Madrid encarnando con toda su majestad a la marquesa de Las Perosillas; a un técnico de máquinas de coser con su oronda figura haciendo de vizcondesa de La Polona; o al cocinero de un centro penitenciario como duquesa de El Testedal; o a un albañil paseando con tanta ceremonia y distinción sus atributos de dama de alto postín, ante un pueblo risueño y anonadado.

## CONCLUSIÓN

Inevitablemente, al contemplar estos cuadros burlescos, uno recuerda escenas de la cultura popular, escenas que al menos vienen rebotando desde el medioevo y cuyo sustrato se puede rastrear en el Arcipreste de Hita, en Rabelais, en El Quijote y, cómo no, en los esperpentos de Valle-Inclán. Por momentos uno tiene la sensación de participar en la proyección de la célebre escena de “la última cena” de los pobres de “Viridiana”, de Luis Buñuel; o de asistir a la representación de un auténtico romance de ciego que, por cierto, también han estado presentes en otras ediciones de los disfraces lastreños.

Y entonces, pese a los malos augurios que soplan sobre muchas de las fiestas populares, convertidas en un ciclón de ruido y altísimos decibelios, en un absurdo campeonato de insaciables

trasegadores de cubatas, en más ruido pestífero y faramalla plástica, uno piensa, felizmente, que acaso no esté todo perdido, que como señalara doña María Zambrano, “no se deja imprimir el ser humano por nada que, en cierto modo, no haya contribuido a crear.” De ahí que los ecos del pasado lleguen rebotando hasta el presente o, dicho de otro modo, el viejo carnaval de Lastras de Cuéllar, gracias al aviso del tío Cerillas, se manifieste ahora con su espíritu bufonesco y trasgresor, en las fiestas patronales, bajo el inocente paraguas de un concurso de disfraces.

---

### Bibliografía

Zambrano, María: *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1982.



# “LA WALKIRIA” EN TRES FIGURAS DE MUJER

Fernando Herrero

## I

La programación en el Teatro Real, el Liceo de Barcelona y el Euskalduna de Bilbao de la Tetralogía Wagneriana “El Anillo del Nibelungo” en interesantes y diferentes puestas en escena no sólo supone un logro cultural, dada la dificultad de la empresa, sino una posibilidad de contemplar a un artista tan contradictorio, tan lleno de taras que posibilitaron su utilización en el nazismo, en una perspectiva diferente que los montajes de Willy Decker, Harry Kupfer y Caurier y Leiser propician. La saga plasma una puesta en cuestión del capitalismo incipiente, de defensa de la naturaleza, de rechazo al poder del dinero que causará la destrucción del mundo, y de pensar, quizá un poco utópicamente, una posible salvación por la redención del amor, Sieglinde, como última referencia en las últimas notas, el postrer tema de la ciclópea obra.



Arthur Rackham: *La cabalgata de las walkyrias* (1910)

Quizá sea en “La Valkiria” donde se expliciten mejor los conflictos de los personajes wagnerianos a través de tres personajes femeninos, que marcan la saga en su visión contemporánea y que los montajes citados, amén de vídeos y DVD, inestimable ayuda para el análisis, han propiciado.

## II

### A.- SIEGLINDE O LA REVOLUCIÓN IMPOSIBLE

El tiempo. ¿Cuántos años han pasado desde que los Dioses accedieron al Walhalla? Una pregunta esencial para entender a Wotan. ¿Sus correrías por el mundo, su voracidad sexual que da lugar a un número de hijos significativo surgen después de esa pérdida del signo del poder, ese anillo que robó el enano y que ahora guarda Fafner, convertido en meditativo y a la vez feroz dragón? La respuesta parece ser afirmativa, sobre todo si nos adentramos en “La Walkiria” en la que por primera vez aparece el hombre. Wotan siente amenazado su dominio y sus hijas las Walkirias llevan a los héroes muertos al Walhalla como garantía de una posible defensa, contra las fuerzas de Alberich que puede recobrar el anillo y por ende el poder. También ha sido padre de dos hijos, concebidos de una mujer de la raza humana. Nos preguntamos desde la visión historicista, política y social desde la que examinamos la Tetralogía ¿qué ocurre con los otros dioses? Son como cadáveres, como seres inmóviles que no esperan sino el final de su periplo, profetizado por Erda. El paralelo con las sociedades de este tiempo es absoluto. Se han roto, hundido, imperios que parecían seguros –el mundo que se acogía a un marxismo transformado en penosa burocracia– e incluso el que hoy parece invencible, el significado por el discurso económico único, puede que se encuentre, en los momentos de aparente máximo esplendor, en los albores de la caída. No profeticemos –Wagner no lo hizo– pero leamos esta inmensa saga en lo dramático y lo musical de forma global desde su tiempo y el nuestro. Las obras de arte de las características totalizadoras del Anillo no se bastan a sí mismas.

Empieza “La Walkiria” desde la aparición de dos nuevos personajes. El mundo de los dioses, los Nibelungos o los gigantes ceden el paso a los humanos. Un varón, huido, “extraño”, “extranjero” (otra correspondencia con la actualidad) que busca refugio. Ella, una mujer joven, casada casi a la fuerza, sometida a un marido brutal. Un encuentro transitorio que socavará los cimientos del orden establecido. Hijos ambos del lobo, llamado Welsa, abandonados a su suerte por su padre, el máximo



*Hermann Hendrich: La tormenta de walkyrias (1909)*

poder. Él, para que se curta en el riesgo, en el peligro, en la soledad del huido, para que se haga fuerte y pueda, en un futuro próximo ser el instrumento de Wotan para recuperar el anillo, para evitar la decadencia de los dioses anunciada por Erda. Ella, abandonada vilmente a su suerte, convertida en víctima de un bárbaro, en la vergüenza de quien es sólo objeto frente al hombre. En el árbol se encuentra clavada la espada que sólo un ser excepcional tendrá la fuerza para sacarla de su vaina y empuñarla para el combate. Tal vez sea la última prueba que espera Wotan de Sigmundo. Pero algo falla, algo que rompe sus planes, y es la aparición del amor, amor loco, amor pasión que no conoce barreras, ni siquiera la del conocimiento de que él, Sigmundo, ella Sieglinde, son hermanos gemelos. Su deseo es más fuerte. Y el extraordinario dúo que cierra el acto lo expresa con toda su crudeza y también con la belleza transida de que lo que es carne y sangre pero va más allá de lo físico, aunque la unión de los cuerpos se consume en la totalidad. Quizá sea éste el mejor ejemplo del “Amour fou” cantado por los surrealistas, aunque Buñuel prefiriera “Tristán e Isolda”. El amor que se consuma rompe el tabú más transcendental de la leyenda y de la historia: la prohibición del incesto.

Asumen así los gemelos uno de los aspectos de la revolución. En la dualidad Marat-Sade que escribiera Peter Weiss, es la sensualidad, el cuerpo, el que rompe la norma de lo correcto, los planes de Wotan y al tiempo la posible salvación del mundo, a través de la redención por el amor. Wagner no se atreve a ir más lejos, deja a Wotan el castigo. Los transgresores de esta ley deben morir. Es una revolución que Wagner intuye pero que no llega a su asunción, espantado tal vez por las consecuencias de todo tipo que ello supondría. El incesto sigue siendo un terrible tabú hoy en día y no se entiende que la “redención por el amor” derribe todas las trabas que a él se opongan.



*Hans Makart: Brunilda se lleva a Siglinda para protegerla (1883)*

Así, Sigmund y Sieglinde, los primeros humanos que aparecen en la saga, quiebran el discurso del poder. Wotan no ha conseguido doblegarlos a su voluntad. La fuerza del deseo les ha consumido como una llama. El plan político trazado se rompe en su primera fase. Desde el punto de vista dramático el primer acto de “La Walkiria” presenta dos conflictos que se resuelven en el dúo final. Se reconocen y se aman y Sigmundo está dispuesto a matar a Hunding, con la seguridad de su invencible espada Nothung. El futuro queda entre brumas pero con la

sensación última de que será muy corto. De los dos gemelos, Sieglinde es la que representa con mayor fuerza, el espíritu de la subversión. Rompe los lazos familiares, la represión de la sexualidad fuera de las normas y el tabú del incesto. Sabe que le espera el dolor, la huida constante, el miedo, la violencia de su esposo y la tribu de la que forma parte. Nada le importa frente a esa fuerza avasalladora del amor-deseo. El equilibrio social en el que está inmersa salta hecho pedazos. No le interesa el poder sino la libertad. Transforma la seguridad en aventura desgraciada. Pierde su status, se convierte en apesada. Al amar físicamente a su hermano, Sieglinde comete la mayor falta contra el orden establecido, aquel que quiere preservar Wotan con los pactos anudados a la lanza. Sieglinde rompe los planes del Dios con su rebelión individual. Aquí no hay filtro alguno, como en “Tristán e Isolda” que sirva de coartada. Libremente, con plena conciencia de los peligros que seguirán, Sieglinde decide irse con Sigmundo, amarle hasta la extenuación física, sin importarle las consecuencias. Es, sin duda, el personaje más hermoso de toda la Tetralogía, pero el propio Wagner le dará escasa vida. Sólo unas breves frases en la segunda parte del Acto II y ya no sabremos de ellos hasta “Sigfrido” en la que se nos cuenta su muerte. El autor no ha tenido piedad de Sieglinde y la “redención por amor” por ella protagonizada no será tomada en cuenta. Curiosa circunstancia. A poco de comenzar su obra magna, Wagner tenía en Sieglinde el personaje que trastocaría el equilibrio del mundo, sus leyes, su postergación ante el oro maldito. No se atreve sino a sugerirlo. Era cataclísmica la aceptación de esa conducta, Sieglinde no podía ser manipulada, su fuerza radica en la pasión. Sigmundo, un personaje igualmente independiente, no tenía su fuerza. Con nada había roto. Su situación inicial era la del lobo perseguido. Sieglinde mujer y madre a la vez, lo hace suyo, Wotan nada podría contra ella, ni siquiera reconducirla a su terreno. Por ello este Acto I de “La Walkiria” es tan esencial. En él está la clave de los acontecimientos posteriores. La alternativa al sistema rompe excesivamente el equilibrio y aparece difícilmente reconducible. El amor-pasión que une a los gemelos traspasa el tiempo y el espacio. Wotan no ha aparecido físicamente en este primer momento de la historia. Lo hará en el segundo acto cuando la llamada al orden le obligue a elegir. La oportunidad de cambiar el mundo será puesta en cuestión por la decisión de los gemelos. El gran conflicto de la Tetralogía entera se ha puesto en marcha de forma inexorable.

#### B.- FRICKA: EL MANTENIMIENTO DE LAS REGLAS

Un personaje fundamental vuelve a tener influencia decisiva en el devenir del mundo: Fricka, la esposa de Wotan. Definir a esta diosa lleva inevitablemente a una calificación peyorativa. Representa el mundo burgués, fijado en unas normas que no pueden transgredirse. Al tiempo, desde un punto de vista personal está llena de rencor contra Wotan, que la traiciona una y otra vez. Desde esta doble perspectiva, Fricka verterá su acíbar contra los hijos del lobo y pedirá su castigo y muerte.

Una doble y siniestra venganza, contra el esposo infiel y los hijos de éste que han quebrantado el tabú... La implacabilidad de Fricka coincide con la inseguridad de Wotan y ¿por qué no? con su cobardía. Los argumentos de la esposa ultrajada van penetrando en la débil coraza del gran Dios, que desde el cúmulo de circunstancias que rodearon la construcción del Walhalla, intuye que el reinado de los dioses puede terminar y quiere evitarlo utilizando a los héroes (seres humanos) que tengan la fuerza necesaria para luchar contra los enemigos que tienen o pueden tener el anillo del poder. La astucia de Wotan, preparando a su sucesor en el sacrificio para que asuma la fuerza necesaria para recuperarlo se verá quebrada por el acto subversivo, no previsto, de los gemelos. Su unión total desmonta la táctica, no sólo por la ruptura del tabú, sino también por el hecho inasumible de ese amor que no admite más objetivos que su cumplimiento total. Cualquier maniobra que fuera sugerida por Wotan podría resultar inútil. La ascensión de Sigmundo por Sieglinde, de Sieglinde por Sigmundo rechaza cualquier alternativa. Eros y Tanatos están demasiado juntos.



Max Beckmann: *Hermanos* (1933)

Una lectura política de “La Walkiria” a partir, naturalmente de su fondo mitológico y siempre desde el discurso musical, actualiza la obra en cada momento y circunstancia histórica, incluso en las contradicciones aparentes de los personajes. ¿Podría Wotan rechazar las órdenes de su ofendida esposa? ¿Por qué cambia de opinión tras pedirle a su hija Brunhilda, hija de Erda, su favorita, que ayude al Walsungo en que lucha a muerte con Hunding? ¿Son tan fuertes los argumentos de Fricka? ¿Cree Wotan que su reino se hundirá prematuramente sino castiga a quien violó a la vez lazos matrimoniales y el tabú por el incesto? Fricka le achaca olvido de los dioses eternos cuando tuvo relación carnal con mujer, de la que nacieron los dos gemelos. Para la esposa del Dios, ella misma diosa, las acciones de Wotan supusieron una gravísima contaminación. Infidelidad, más aún, imperdonable, si tiene lugar con la raza de los hombres. El orgullo de Fricka es a la vez potenciación última de lo doméstico

y sus reglas y de la propia estirpe de los Dioses. Exigiendo que se apoye a Hunding, la muerte del Welsa, intenta recuperar la dignidad perdida y destruir a largo plazo a quien la engañó y a quien no está dispuesta a perdonar. Los dioses no pueden mezclarse con los hombres ni siquiera para ser salvados. Las clases superiores no admiten la corrupción de los colores, de la sangre. Fricka es la representación misma de la xenofobia conservadora, del orgullo altivo que no ve, o no quiere ver más allá de sus propias reglas y Wotan al ceder renuncia a muchas cosas, a demasiadas cosas para que su proceder sea lógico. ¿Acaso los pactos unidos a la lanza le impulsan a romper sus planes, a renunciar al poder que busca desesperadamente conservar? ¿Puede prescindir ahora del ser humano que había preparado para conquistar el anillo?

Fricka desaparecerá de la Saga. Su misión está cumplida. El pensamiento único de cada época no admite matices, impone sus reglas aunque a la larga originen el desastre. El paralelo con la sociedad actual es absoluto. Cuanto más se quieren abarcar todos los signos del poder, más cerca está el caos. El imperio de Wotan dura muchos, muchísimos lustros, pero en un momento clave se produce la primera grieta en el sólido edificio, a la que se irán sumando otras. La primera fue romper el árbol del mundo, la segunda el deseo de construir el Walhalla (Fricka como importante responsable), la tercera consentir que el orden familiar prevalezca. Otro error más tendrá lugar en “La Walkiria” y es Brunhilde la esencial receptora del mismo.

Así pues, en el conflicto planteado por Fricka la ley y el orden se imponen a Wotan, que tendrá que volverse atrás de sus decisiones y obedecer a la norma. Su falta de decisión, la transferencia doméstica de su poder le llevarán al desastre. Queda una última baza que jugar y también la perderá. Será Brunhilde la que asuma esa posibilidad, a pesar de la prohibición expresa de su padre. Otro diálogo de conflicto precederá a la acción. La Saga sigue siendo casi una obra de cámara. Ausentes los coros, el pueblo, seis personajes hacen y deshacen los hilos de la trama, representando a todos los poderes que en este caso mezclan a los dioses con los hombres.

### C.-BRUNHILDE: DESOBEDIENCIA Y CASTIGO

Fricka sarcástica se dirige a Brunhilde que recibe después órdenes diferentes de Wotan. Habla éste del fracaso, de la necesidad de recuperar el anillo para combatir a las huestes de Alberich, de sus amores con Erda, de las hijas Walkirias, de los héroes muertos. Le dice por fin que ayude a Hunding. El lobo creado para luchar más allá de los dioses ya no le es útil. “No logré tener un defensor libre, ayuda a los esclavos, pues” le dice a Brunhilde. La cobardía de Wotan, su falta de grandeza se hacen patentes. No tiene la astucia de Loge, ni la personalidad del que se proclama Dios de las batallas. Es un personaje patético que reacciona transfiriendo la violencia contra su propio hijo, amenazando a la Walkiria con su cólera si no obedece. El poderoso que no ha osado en-

frentarse con su esposa, muestra su fuerza contra quien le debe vasallaje... sin dar explicaciones, transformando la lógica en imprecaciones. Brunhilde, el nuevo eje de la Tetralogía, la sucesora, quizá de esa maravillosa Sieglinde que a nada ni nadie teme, una vez consumado su amor con el gemelo. La Walkiria, de la raza de los dioses que se convertirá en mujer odia a Fricka, ama a su padre casi incestuosamente, es aguerrida y fiera, llena de nobleza. Desobedecerá a Wotan e intentará primero salvar a Hunding, después a Sieglinde, que tiene un hijo en su seno. Fracasa en el primer empeño, tiene éxito en el segundo pero tiene que pagar su precio. La ira de Wotan estalla contra la desobediente. Es una cólera que se fragua desde su fracaso con Fricka, desde la constancia de que sus planes se han venido abajo, de que su poder está llegando a su fin. Es una reacción casi irracional con el último latigazo de su imperio... Otro fracaso más como señor de esas traiciones que se han ido sucediendo. Sigmundo el héroe buscado, inutilizado, Sieglinde la culpable de la ruptura del lazo familiar cuya venganza reclama Fricka, abandonada Brunhilde el otro yo de Wotan elige la desobediencia contra las órdenes formales. Imposibilitado de enfrentarse con Fricka, Wotan destruirá a Sigmund su propio hijo y convertirá a la Walkiria heroica en una mujer inerme rodeada de un halo de fuego... Wotan, ejemplo de mala utilización del poder y de la imposibilidad de recuperarlo...



*Mariano Fortuny: Sigmundo y Siglinda (1893)*

El Acto tercero hace aparecer a las guerreras doncellas que transportan a los héroes al cementerio preparado para ellos. La leyenda se hace aquí casi demoníaca, desde esos sangrientos despojos que se depositan como trofeos. Es el momento de la tensión externa, de la dinamización orquestal... Walkirias, Sieglinde que no verá jamás a su padre, frente a ellas. La piedad de Bruhnilde está a la vez, llena de dureza. Sieglinde no interesa sino como madre del futuro héroe. El último eslabón de la cadena. Desaparece pues de la obra. Sólo se hablará de ella muy brevemente en la segunda jornada. Triste se autoflagela se considera impura, pero es el tesoro del amor, la que en sucesivas reencarnaciones puede redimir al mundo. Wagner la fulmina, aunque casi inconscientemente el gran tema que cierra la Tetralogía la recobra, Brunhilde protegerá a la Welsunga para que la progenie no se extinga. Al hacerlo pone en evidencia al poderoso que no puede soportarlo. El valor de la Walkiria, su decisión contrasta con las dudas de Wotan, con su renuncia a luchar por sus hijos, por el miedo a perder su posición. Esta relación ambigua de padre e hija, de claro carácter incestuoso (lo que acentúa la hipocresía de Wotan) se rompe por la parte más débil. El Dios no quiere ver nunca más a la Walkiria, que le traería ominosos recuerdos. La ruptura definitiva y total sólo se palia por la llamada al fuego que limite el acceso al cuerpo dormido de la doncella. Sólo un héroe sin miedo podrá traspasar el cerco. Parva concesión a la desobediente Brunhilde, que ha puesto en tela de juicio sus decisiones, como una especie de conciencia oculta que ahora se manifiesta. Para Wotan no cabía marcha atrás, sus propias trampas le habían escogido como víctima, quizás porque no pensara realmente en la transformación ética y cultural del mundo, sino en el mantenimiento de los poderes ahora en peligro. La maldición del anillo (del oro) le ha tocado y ya no le abandonará. Será la causa de su pérdida que se hará formal y efectiva en la segunda jornada de la saga.

El adiós a lo que puede ser más limpio es una constante en la vida política del presente, en el que por el miedo del acontecer inmediato se pierde la perspectiva. El error de Wotan al desprenderse de Brunhilde es doble, por una parte se priva de una fidelísima aliada, a la vez hija y amante, por otra refuerza el sometimiento a las normas de la corrección políticosociales familiares impuestas por Fricka, que sólo podía haber sido obviado por la intervención de la Walkiria a la que su esposa odiaba.

Así surgen las diversas opciones que se presentan a Wotan. Sieglinde, a la que no ve, con la que no se relaciona, a pesar de ser su hija, que representa la verdadera revolución por el amor, pero que es difícilmente controlable. Fricka o la aparente continuidad, Bruhnilde o la alternativa mediática que incidirá entre las dos opuestas. La elección del Dios no puede ser más desafortunada, es, como hemos afirmado, su gran tercer error. La voluntad de Wotan, de la que tanto se ha escrito ha quebrado ante un

orden hipócrita y receloso de todo cambio. Wotan ha ido por un camino desviado y ha rechazado otra vez el amor.

Sieglinde, en su breve paso por esta saga quedará como el personaje más libre y generoso. Su vida está llena de dolor, ignorada por su padre, unida a un salvaje que la humilla, testigo de la muerte del hermano amado, pariendo entre horriblos dolores y muriendo después. Sólo un acto de amor, su elección por el que la colma en su cuerpo y en su espíritu, le darán unos momentos de intensa felicidad. Wagner que la ha condenado casi tan irremisiblemente como Wotan y Fricka, le ha concedido un bellísimo dúo y un tema magistral y emocionante. La oportunidad de una nueva forma de entender el orden del mundo pasaba por Sieglinde, a quien sólo la Walkiria supo ver en toda su maravillosa generosidad, ayudándola a escapar de la muerte segura, aunque condenándola a la soledad y al dolor al precipitarla en las entrañas de un sombrío y oscuro bosque.

Wotan se aleja de Brunhilde melancólico y casi vencido. Después del último abrazo, ese tema en el que la orquesta wagneriana alcanza su culmen, la solemnidad de su mandato a Loge finaliza en un piano significativo. Quizá el poderoso intuya que su momento de gloria ha pasado. De hecho, ha sido el gran protagonista. Su torpeza, Debussy en un famoso artículo lo entendió perfectamente, ha precipitado los acontecimientos, ya prefigurados en “El oro del Rhin” y nada podrá detenerlos. Los complejos polifónicos que aúnan los leitmotiv orquestales, son los verdaderos conductores de la acción dramática, los que significan tanto a los personajes, como a los objetos o a los conceptos. “La Walkiria” es así una obra de gran originalidad en la estructura musical, y completamente actual en los aspectos sociológicos, éticos, políticos y culturales en los que se mueven dioses, Nibelungos, Walkirias y seres humanos, a la hora de la verdad casi idénticos, en la expresión de sus deseos y prioridades, con el poder económico como gran rector de sus destinos.

### III

Después el fracaso del héroe, Sigfrido, la aparición de los hombra, la resignación de Wotan a la destrucción, y la inmólación de Brunhilda marcarán el fin de estos dioses, a los que sólo interesa el oro y el poder (paralelo absoluto con el presente). Quebrantar todas las leyes y todos los pactos conduce al desastre. Sólo la leve esperanza de esa “redención por el amor” (tema de Sieglinde) que habría que entenderla como una inversión de valores, el cuidado de la naturaleza, la solidaridad, el amor individual y colectivo, la cultura... Desgraciadamente en este año 2004 no se ha producido, más bien al contrario, el cambio en la conducta del hombre. Como tantas veces las obras míticas –Wagner se ha basado en leyendas germánicas y nórdicas– tienen nueva vida a través de las épocas.



# UN CUENTO RUSO EN GALICIA SOBRE LOS RÍOS

Joaquim de Montezuma de Carvalho

En el semanario de Vigo “A nosa terra” (9 de julio de 2004) leí un comentario crítico de Xosé Miranda acerca de historias de ficción popular que tienen como protagonistas reales a los propios ríos. En Galicia están los ríos Eume, Sor y Landrove. En Rusia, los ríos Volga y Vazuza. Lo interesante es que, existiendo todo un vasto continente que separa Galicia de Rusia, las historias nacidas en esas regiones, no hermanas y desvinculadas de cualquier contacto, sean como hijas gemelas de una misma narrativa y sensibilidad. Pueden intercambiarse los nombres de los ríos, que el contenido significativo es idéntico.

Xosé Miranda tituló su breve y atractivo texto “Un cuento ruso en Galicia”, por tener en la memoria de lector el ensayo “Un cuento oriental en Galicia”, del gallego Bouza-Brey, fino espíritu de poeta y de etnógrafo de la Galicia madre (fue Bouza-Brey quien descubrió en un almanaque lisboeta de señoras del siglo XIX, el que se considera último poema escrito por Rosalía de Castro, fallecida en 1885, un poema dedicado a Inés de Castro, Luis de Camoes y Mondego, que era composición ignorada hasta ese descubrimiento notable). A su vez, nos indica Xosé Miranda que, en la sección Etnografía incluida en la monumental *Historia de Galicia* (que dirigió Otero Pedrayo, polifacético escritor cuya memoria se cultiva en su linda casa de Tresalva, Ourense, convertida en casa-museo), Vicente Risco, tomándola de Bouza-Brey y denominándola como una “historia de tipo mítico”, incluía esta narración: “*Nacieron tres fuentes muy juntas, como tres hermanas (Eume, Sor y Landrove) y el mar les prometió que le daría una persona todos los años a la primera de las fuentes que llegase a él. Las tres se pusieron a caminar pero, con la envidia que se tenían, algo cansadas, se echaron a dormir no sin antes acordar que la primera que se despertase había de llamar a las otras. Despertó una, y en vez de cumplir la promesa de despertar a las otras, se marchó ella sola, en silencio y procurando que no la viesen. Luego despertó otra, y viendo que no la habían llamado, salió furiosa, aunque también en silencio para que no lo supiese la tercera. Cuando ésta despertó, se encontró sola y empezó a correr como una loca, saltando por encima de los montes y peñascos, y llegó antes que sus hermanas. Es el río de los puentes de García Rodríguez, que todos los años tiene de renta una persona que le da el mar, y por eso brama tanto y es tan falso*”.

Es una historia de tres ríos gallegos, nacidos casi de un mismo vientre, de fuentes muy próximas unas de otras, que revelan que los ríos tienen, como las personas, ambiciones terribles, egoísmos perversos y envidias que tienen que exteriorizar.

Xosé Miranda detalla: “Bouza-Brey, en “Los mitos del agua en el noroeste hispánico”, publicado en la *Revista General de Marina*, vol. CXXIV, 1942, refiere que la narración fue tomada de boca de una labradora de la comarca del Ferrol. Pero Risco tuvo dificultades para clasificar esta historia. Pensó que se trataba de una creencia y no se atrevió a calificarla como leyenda (los protagonistas no son seres humanos, no hay un narrador fiable). De este modo, la asimiló a un mito aunque no le pareciese totalmente como tal”.

Avanzando en la crítica —que es la de proponer un lugar firme para una calificación idónea— Xosé Miranda aporta la solución del problema: “Resulta, no obstante, que esta narración no es sino un cuento, un cuento explicativo, hagiográfico o, lo que viene a ser lo mismo, se trata de un mito transformado, como tantos otros cuentos, pero en el fondo y en definitiva, un cuento. Si esto pasó desapercibido a Vicente Risco y a todos sus continuadores, a los recopiladores posteriores y a los antólogos del cuento oral, es porque se encuadra extrañamente (o no tan extrañamente) ya que no figura en el catálogo tipológico de Aarne y Thompson.

Pero al leer —continúa Xosé Miranda— el primer volumen de los *Cuentos populares rusos*, de A. N. Afanasiev, hallamos el cuento titulado “El Vazuza y el Volga”:

“*El Volga y el Vazuza estuvieron discutiendo mucho tiempo sobre cuál de los dos era más listo, más fuerte y más merecedor de respeto. Después de hablar mucho, como no se ponían de acuerdo, decidieron lo siguiente:*

—*Nos acostaremos los dos al mismo tiempo y el que antes despierte y llegue primero al mar de Jvinsk, será el más listo, más fuerte y más merecedor de respeto.*

*El Volga se echó a dormir y así lo hizo el Vazuza también. Pero el Vazuza se levantó en plena noche sin hacer ruido, buscó el camino más recto y corto y se puso a andar. Cuando despertó el Volga se echó a andar, ni lento ni acelerado, sino como cumplía. En Zubstov alcanzó al Vazuza y al verle ya tan imponente, el Vazuza se asustó, se declaró su*

*hermano menor y le pidió al Volga que le tomase en brazos y le llevase hasta el mar de Jvalinsk. Desde entonces, el Vazuza es el primero que despierta en primavera y hace salir al Volga de su sueño invernal”.*

Nos dice además Xosé Miranda que este cuento sobre el Volga y el Vazuza fue recogido en la región de Kalinin y que existen cuentos análogos en torno a otros ríos.

En resumen ¿qué tipo de cuento viene a ser éste para el gallego Xosé Miranda? Para él no se trata de un cuento folklórico común, en el sentido que le da Aarne a esta denominación. Tampoco se trata de uno de los chistes o anécdotas que inventarió el finés. Sólo podría ser incluido entre los cuentos de animales, concretamente en el apartado “otros animales y objetos”. ¿Qué vemos en todo esto? Los científicos tienen sus categorías, y ante la pluralidad sistematizan, definen y ordenan la sabiduría *ad aeternum*. Mas se olvida de Protágoras, el sofista griego que vivió entre el 480 y el 410 antes de Cristo. El fundamento de su criterio –tan patente en el relativismo y tan fortalecedor de la deseable tolerancia entre las tribus humanas– está en este principio: “La verdad es tan defendible como la falsedad, teniendo ambas el mismo valor moral para la vida humana”. Protágoras, en la línea anticipada por Heráclito, reputa el devenir a la esencia de las cosas y, por eso mismo, la imposibilidad de concebir la verdad como algo absoluto y permanente. Por estas reflexiones se le considera a Protágoras como un pensador al que se le puede resumir en cuatro palabras que son pedestal inexpugnable desde hace muchos siglos: “El hombre es la medida de todas las cosas”. Las palabras que salieron de su boca percibían el mecanismo de las relaciones todas dependientes de la naturaleza humana. Pensando en este milenarismo concepto (el mejor abogado de la tolerancia que existe es ver la confusión de la ruina de las arrogantes ideologías, esas creencias de espectro desvariado), hasta me apetece añadir a las palabras “el hombre es la medida de todas las cosas” estas otras, complementarias y que Protágoras no rechazaría: “...la medida de todas las cosas, incluyendo estas cosas propias que no tienen lengua ni alfabeto para salir de su mudez ininterrumpida e interminable”... Si el amable lector estuviese dispuesto a aceptar esta *lectio* (Protágoras se hacía pagar cien minas por cada lección, la mía es gratuita), le dejaría por unos momentos con la lectura del brevísimo texto de Agostinho de Campos (Porto, 1870 – Lisboa, 1944) que abre su libro de ensayos *Jardim da Europa* (Lisboa, 2ª ed. 1919, 352 pp.) y se titula “La vitola humana” (vitola significa medida, patrón, regla, modelo, norma). Es un texto que defiende lo que pretendo exponer y supera la nomenclatura del rígido y austero Xosé Miranda. Mi código no es el corsé de las ciencias y

sus ficheros sino la libertad de espíritu (el espíritu sin encerrar en el propio espíritu). De ahí que escoja a Agostinho de Campos para mejorar mi *lectio*:

“La vitola humana.

La medida de todas las cosas es el hombre, dijo Protágoras. Y el filólogo alemán O. Weise lo cita a propósito de la aplicación de los sexos humanos al género gramatical de las palabras. El sol (Helios) era para griegos y romanos masculino, porque despertaba en ellos la idea de un soberano fuerte y severo, capaz de lanzar sobre los animales y los hombres mortíferas saetas de fuego; la luna, por el contrario (Selene), les parecía suave figura de mujer, por eso es femenina. Pero los antiguos germanos, habitantes del norte de Europa, vieron inversamente los dos astros. Para ellos el sol, más blando, era como diosa maga que despertaba a las flores de su sueño de invierno, al paso que la luna les evocaba en el espíritu las noches heladas de caza y de guerra. De ahí *die Sonne* y *der Mond*, es decir, inversión total de los géneros que las dos palabras tuvieron en las lenguas del sur. Los ríos de Grecia, torrenciales e impetuosos casi todos, tenían nombres masculinos; los de Alemania, con su curso tranquilo, inspiraron al genio de la lengua designaciones femeninas casi siempre. En la medición de las cosas, propiamente, es donde se ve que el hombre, en efecto, es su medida. El origen del sistema decimal está en los diez dedos de nuestras manos. El pie, el paso, la pulgada, el codo, la braza –antecesores del metro y sus divisiones– reflejan o aprovechan para vitolas de medida otras tantas dimensiones de nuestro cuerpo. La legua es el camino andado por el hombre en una hora. El momento se llama en alemán *der Augenblick*, es decir, el abrir y cerrar de ojos. Las palabras pedazo, bocado, bit, bisschen, significan originalmente la porción de alimento que la boca o los dientes podían tomar de una sola vez. La mano de papel tiene cinco cuernos como la nuestra tiene cinco dedos... Todos estos ejemplos y muchos otros análogos se agolparon y definieron en mi mente cuando una señora inglesa amiga mía me contó el ingenuo y gracioso dicho de una criada suya. La joven había venido del alto Miño poco tiempo antes. Era ruda y analfabeta pero viva, inteligente, despierta. La señora, al recibirla, la preguntó con interés sobre su pasado, su familia, su pueblo. Y al oír el nombre de éste, para ella completamente nuevo, observó honradamente que no conocía tal sitio y que ciertamente se debía de tratar de una aldea pequeñísima. A lo que la joven objetó inmediatamente:

–No, señora. Es una tierra importante. Tiene nueve pianos y dos consejeros”...

El lector se dio cuenta: también se mencionan los ríos, los cambios de género (masculino, femenino) conforme a la región... Asimismo notó que

nuestra mano es la medida y el origen de las cuentas... decimales (diez dedos). Seguramente comprendió que el hombre es en verdad la medida de todas las cosas. Entonces podemos seguir.

Las cosas (ríos, astros, montañas, insectos, gujarros, etc.), son realidades sin palabra. Los insectos aún consiguen transmitir algo que nos hace inquietar... pero el infinito número de cosas sin palabra no dice si el hombre fue o no el primero en decir las. Y es que nosotros (tú y yo, lector) proyectamos en las cosas **nuestro** (el tuyo, el mío) diseño mental e intención especulativa. Todo lo que está a nuestro alcance es medido por nuestra manera de pensar y de sentir. Hablamos por todos y por todo.

Los ríos Eume, Sor, Landrove en Galicia y los ríos Volga y Vazuza, en Rusia, no contaron a nadie su historia "personal", llena de intencionalidades humanas (la envidia, el deseo insatisfecho, la ambición, la tentación... que está ya en el Padre Nuestro: no nos dejes caer en la tentación, Señor).

Los ríos de estos cuentos (¿qué interesa la discusión para un catálogo tipológico de si son creencias, leyendas, mitos enteros, mitos en desuso, cuentos y, entre éstos, cuentos de animales?) reflejan en todo lo que Eça de Queiroz recreó en su celeberrimo cuento "O Tesouro". *No trata este cuento de ríos ambiciosos sino de tres hermanos (Rui, Guanes, Rostabal), tres hidalgos asturianos en la degradación de la miseria, devorados por la trama de la envidia entre ellos y, sobre todo, de la ambición sin límite, o mejor cuyo límite es el asesinato, el fratricidio... Van hasta el bosque de Roquelanes y ahí, como dádiva del diablo, encuentran un cofre con tres llaves y tres cerraduras repleto de doblones de oro del tiempo de los moros. Para festejar el hallazgo, Guanes, de acuerdo con los otros dos hermanos, "trotan" para la aldea cercana de Retortillo, llevando ya dinero en la bolsa, a comprar tres alforjas de cuero, tres maquilas de cebada, tres empanadas de carne, que no comían desde la víspera; la cebada era para las yeguas. Guanes había dejado el cofre cerrado, los hermanos lo mismo, guardando cada uno consigo una de las tres llaves. El cofre sólo podría ser abierto por la acción simultánea de las tres llaves.*

*Rui, en ausencia de Guanes, revela a Rostabal lo siguiente: mira que Guanes estuvo a punto de no venir con nosotros, podríamos haber encontrado el tesoro solos y no tendríamos que compartirlo entre tres. Nos haríamos ricos...*

*Al volver de Retortillo, Rostabal mata, de acuerdo con Rui y sin encomendarse a Dios ni al diablo, a Guanes, atravesándole el costado con su afilada espada. A continuación Rui, que era un estratega de las eliminaciones por etapas, mata a Rostabal con el puñal. Por fin, las tres llaves del cofre están*

*reunidas en una sola mano. Rui es, ahora, el único y feliz poseedor del extraordinario tesoro. Se pone a soñar en el futuro dorado de ese oro sin fin. Quien sueña alto tiene que celebrarlo. Y Rui va a celebrarlo. Tiene las empanadas a la espera de la gula para saciar el hambre crónica. Tiene el vino de dos botellas. La tercera se la habría bebido Guanes por el camino... Está feliz. Rui es el hombre más feliz del mundo. Comienza a beber de las botellas. El buen vino ayuda a pasar las empanadas... Al rato, siente dolores terribles. Y muere rápidamente envenenado. El hermano Guanes, otro ávido de riqueza toda para él, había envenenado el vino para liquidar a sus hermanos Rui y Rostabal.*

Nunca la libertad, la igualdad y la fraternidad habían estado tan unidas en la Santísima Trinidad. El resultado es evidente: "El tesoro sigue allí. En el bosque de Roquelanes". Seguramente a la espera de otros hermanos para que la historia se repita como otros ríos y fuentes del camino humano.

En 1952 pedí la colaboración de Antonio Sergio para la fiesta "A Teixeira de Pascoaes, o Poeta" celebrada a la sombra del susurrante bosque del Parque de Santa Cruz, en Coimbra. La Academia de Coimbra aplaudía al poeta de melancólica fibra lusitana, con energía para reedificar el país. Antonio Sergio —que meditó sobre el cuento queiroziano de "O Tesouro", la tragedia de la falta de cooperación entre las tribus humanas— termina su presencia de gloria a Pascoaes con este hermoso y significativo soneto como reacción al verso "las personas son nada y las cosas todo" (en el poemario "As sombras", de 1907):

#### AL POETA TEIXEIRA DE PASCOAES

*"Las personas son nada y las cosas todo":  
ah, si lo pensaste así y lo dijiste  
es que, infundiéndoles alma, las cosas diste  
a un corazón represo, jadeante y mudo.  
El penumbroso monte, el tronco rudo,  
viven en la niebla humana en que los pusiste;  
volviste hermano ansioso al viento agreste  
y cariñoso al césped en su suavidad.  
Bendito sea tu canto porque despierta  
esa visión de un alma libertada  
de las cadenas de la lucha y la miseria.  
Y devuelta por fin al paraíso  
porque vio, a la luz de la vida etérea  
que las personas son todo y las cosas nada.*

Antonio Sergio

La conclusión sergiana de que las personas son todo y las cosas nada (y por eso Antonio Sergio luchó contra el salazarismo dedicado a las obras de apariencia, a la monumentalidad estrábica de las piedras y terrazas, a los puentes, a las carreteras y diques sin hacer nada por los trabajadores), esa conclusión de estirpe sabia también vale para la etnografía y el folklore cuando las cosas no son ve-

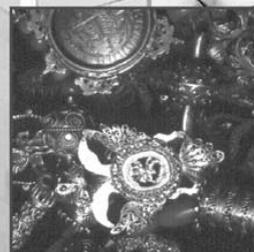
hículo de nuestras proyecciones anímicas siéndolo sin embargo generalmente... no pudiendo el individuo evadirse de su condición de ser humano y de ver todo con su medida... de hombre. Un metro y una regla que no son fijos, de ahí la pluralidad de narraciones y variaciones...

No debemos olvidar jamás que el filósofo alemán Artur Schopenhauer (1780-1860), en el capítulo 23 del primer libro “El mundo como representación”, del volumen 1 de *El mundo como voluntad y representación*, escribió después de pensar, lo que no siempre acontece en nuestros días: “En el individuo la personalidad resalta poderosamente; cada

uno tiene un carácter propio, por lo cual un mismo motivo no tiene el mismo efecto en todos; efecto que puede ser modificado por mil circunstancias menores en la esfera del conocimiento individual. Por esta razón la acción no puede ser predeterminada por el motivo, porque se hace necesario reconocer el otro factor: **el carácter individual** y el conocimiento que lo acompaña”. Por eso las diferencias que existen entre historias hermanas. La diferencia sólo está en el filtro que supone ese carácter individual del narrador y de cada uno de los elementos de las generaciones sucesivas... por donde pasa el conocimiento y la experiencia del sentir colectivo... Todo, todo se reduce al hombre.



MUSEO ETNOGRÁFICO  
DE CASTILLA Y LEÓN  
ZAMORA



# Gracias a todos

Han sido años de recuperación de piezas,  
de documentos, de recuerdos... para formar  
la gran colección de etnografía  
de Caja España, que ahora cobra  
su sentido: compartir nuestra memoria.

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

