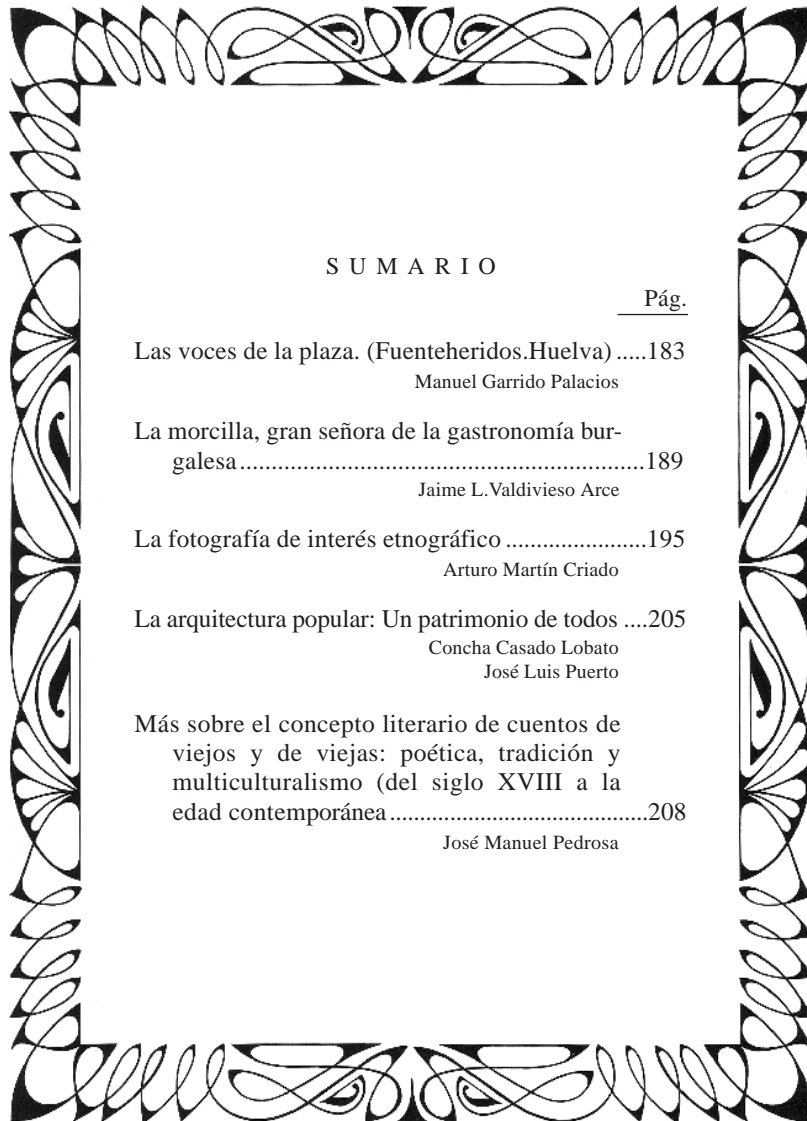


Editorial

El montaje del Belén es un arte, efímero y cíclico, que concita voluntades y reúne en torno al misterio del Nacimiento a toda la familia, despertando la imaginación con sus relatos antiguos y conocidos. La tradición de desembalar las figuras, de colocarlas, de apreciar uno por uno los personajes de la trama, de recuperar cada año la hermosa historia, no ha dejado de transmitirse desde hace siglos de una generación a otra. Ya sea realizado por la propia familia, ya sea diseñado por auténticos profesionales que han hecho del Belén el objeto de sus inquietudes artísticas, los Nacimientos siguen siendo visitados año tras año y cada vez con mayor afluencia. La abundancia de exposiciones y catálogos sobre el tema augura a esta costumbre una consolidación con respecto a otras tradiciones menos españolas, como la del árbol, que habían proliferado en exceso en los últimos tiempos en detrimento del patrimonio folklórico y de los pinares y bosques del país.



S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
Las voces de la plaza. (Fuenteheridos.Huelva)183 Manuel Garrido Palacios	183
La morcilla, gran señora de la gastronomía bur- galesa189 Jaime L.Valdivieso Arce	189
La fotografía de interés etnográfico195 Arturo Martín Criado	195
La arquitectura popular: Un patrimonio de todos205 Concha Casado Lobato José Luis Puerto	205
Más sobre el concepto literario de cuentos de viejos y de viejas: poética, tradición y multiculturalismo (del siglo XVIII a la edad contemporánea208 José Manuel Pedrosa	208

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2001.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 64 - 47008 Valladolid

LAS VOCES DE LA PLAZA (Fuenteheridos. Huelva)

Manuel Garrido Palacios

*...nunca he visto
otra plaza tan risueña
ni todo un mundo encerrado
en cuatro palmos de tierra.*

(José Manuel de Lara)

Me siento en la plaza-mar de Fuenteheridos a escuchar. Mar, porque todas las calles llevan su corriente a ella, cuyo rumor de agua es constante: doce chorros que no cesan de manar. Bajo los gigantescos castaños de Indias que dan sereno cobijo, dejo que las voces broten desde todos los ángulos, se mezclen, tomen rango. Poco hablador, de buen oído, después de tantas recetas curativas en las casas, sigo esa senda anotando en el cuaderno a salto de mata, sin preguntar nada, sin entrar en lo que se dice si no es para enderezar el paso que pretendía tomar rumbo incierto.

-La manzana era una fruta roja de agosto y el pero más de septiembre. En ayunas hacen buen estómago. Son la misma cosa, una tempranera y otro más tardío. En el Seminario de Huelva hay un perero que le llaman Miguelito, porque uno de aquí que se llama Miguel, que estuvo allí de ordenanza, se llevó un plantón y lo puso.

-El tronco del castaño cría alrededor unas barbas, como un mujo, que se las lleva la gente para adornar los belenes. Este campo sería todo de roble en su tiempo. Basta que se deje un terreno sin labrar para que venga el roble a ocuparlo. Y la cornicabra. Nada más salir del pueblo se encuentran tres variedades de roble, entre ellas, el quejigo. Al roble se le castigó mucho para recoger más castañas, siendo el roble propio de aquí y el castaño no. Antes del castaño igual lo eran el pino que el roble.

-Sobre el origen de estos castaños... para mí que vienen de muy lejos, del Irán por ahí, o más allá. Mi abuelo me contaba cuando tenía ochenta años y yo doce, que él y sus hermanos iban a sembrar castaños. La madre cocía un cántaro de castañas avellanás para la comida. Ahora soy yo el que va para los ochenta. Hasta que un día los hermanos dijeron que no sembraban más castaños y se fueron a América. La castaña avellaná es la que se mete en un zarzo para darle calor y

luego se le quita la cáscara. Es la castaña pilonga. Ya que se le consume el agua se queda dura. Está muy rica con un poquito de canela y matahuga. Aquí se hacían potajes riquísimos. En una época era la comida de cada día.

-Si un castaño nace en una linde cada dueño apaña las ramas que caen en su parte. La castaña de Indias se lleva en el bolsillo para las almorranas. Y la bravía. Contra más picos tenga, mejor. Eso se hace en El Castañuelo, en Aracena y aquí.

-La castaña bravía es la del árbol que sale solitario en las lindes, que parece no tener amo. Es mejor que la de Indias. Un muchacho que se llama Manuel tenía almorranas y no mejoraba con nada. Un lotero le dio una bravía, se la metió en el bolsillo y a las veinticuatro horas le vino la calma hasta la fecha.

-También vale tomar de desayuno una infusión de bolitas de jara.

-Si con las almorranas salen manchas en la cara, se va a una fuente que hay en Cortegana, se cogen los limos, la nata del agua, se hierven, se dejan al relente y luego se ponen en el sitio. El alivio es sobre la marcha.

-En La Granada usaban para eso la paletosa.

-Cuando nos reuníamos la familia en el invierno alrededor de la candela, había quien echaba esas castañas que tienen forma de perita chica, para que se fueran secando, y si a alguna no se le cortaba el pico, explotaba y daba unos sustos hasta de correr...

-A los niños con tos ferina se les llevaba a que vieran correr el agua de un arroyo. Aquí se recuerda de cuando iban con el enfermo a la lieva del antiguo lavadero.

-En Calañas usan para que funcione bien el riñón una hierba que le dicen cascais. Es de color ceniza. Mi padre la secaba y le servía para yesca del mechero. En Calañas siempre hubo gente que curaba... Paco, para cosas de músculos, o Enriqueta, que se valía de una caña, o Victoria. En muchos pueblos se recuerdan nombres de curanderos, El Cerro, La Zarza, Santa Bárbara. Muy nombrados son Juan el Paymoguero, el Niño Sabio, en El Granado, y Antonio, en San Silvestre.

Por aquí era muy conocida Rosa la de la Corte, que abría granos como latas.

-Yo soy de San Bartolomé, y cuando siento hablar del riñón me acuerdo que allí decimos el mal del cuadrí, porque antes la gente padecía mucho de esa parte por traer el agua en cántaros apoyados en la cadera: Se echó el tiesto al cuadrí.

-La orina y la saliva limpian las heridas y cortan la sangre si se está en ayunas.

-La orina de niño frotada en las grietas que produce el exzemas ayuda a su curación. En Huelva lo he visto yo en un patio de la Plaza de la Merced. Para las grietas hay muchos remedios... lavárselas con aceite virgen de oliva y azúcar, o con salvado.

-Esto de las curaciones tiene su misterio, aunque no se tenga creencia. Yo sé el caso de una muchacha que se llama Amparo, en Huelva, que dicen que tiene poderes heredados de la madre. Una vez fue una mujer a decirle que su hijo tenía los ojos amarillos. Ella dijo que era tiricia y lo puso a orinar en una fregona nueva. Luego pidió a la madre que metiera entre las tiras migajones de pan para que chuparan aquello y que saliera a la calle, buscara un perro para que se comiera el pan, con lo que el niño sanaría. Se curó. Parece ser que es por mediación de Santa Gema, de manera que cuando ella está curando, se mueve el cuadro de la santa que tiene en la sala. Un misterio.

-Unos rezos son secretos y otros no. Mi abuela, que era de Castillejos, decía éste cuando barruntaba tormenta:

*San Bartolomé se levantó,
su pie derecho calzó,
con la Virgen se encontró.*

-San Bartolomé, ¿dónde vas?.

-En busca de vos, Virgen, voy.

*-San Bartolomé, vuélvete para atrás,
que no caerá piedra sobre tu tejado,
ni llorará el niño desamparado.*

-Con las plantas se ha curado la gente desde siempre, y se sigue curando. Un hombre de Villalba, Pedro Espina, que por lo malo que se encontraba siempre decía: Tengo gusto a jaramago, cantaba:

*Una serrana en la Sierra
padecía de mal de amores,*

*como allí no había doctores,
ella sola se curaba
con la esencia de las flores.*

-En Calabazares se han curado verrugas con el cardo de San Juan, y con un frote de tomate crudo, y con leche de higuera.

-La hierba sanalotó las achica o las quita. La simiente de hierba verruguera las seca.

-Hay quien va a Villalba del Alcor a quitarse las verrugas. Fermina fue con 80 años. La curandera le cortó la verruga y le puso un parche de plata. Después le dijo que mojara el parche cada día con agua de malva y que cuando se le cayera, se secaría el muñoncillo. Así fue. Luego acudió al médico porque le entró miedo. Mariano contaba que el herrero de Villalba las curaba con una cataplasma que, al caerse, dejaba el agujero limpio. La hija del herrero heredó el don y lo mismo curaba con parches empapados en malva cocida para que la piel bebiera.

-Dicen que verrugas en la mano derecha anuncia riquezas. En Alosno dicen que salen por señalar las estrellas. Hay que decir en la noche de San Juan:

*Verrugas tengo,
estrellitas vengo a contar
que me las quite ya.*

-Poco bien que se cortan amarrándoles una cerda de caballo. Caen solas.

-Para las verrugas no sé, pero por los cortijos de la Chaparrera se usaba la argamula para las heridas.

Así que éramos un grupo, luego un corro, ahora legión. Van y vienen. La plaza de Fuenteheridos se ha convertido -o ha vuelto a ser- en un foco de sabiduría popular. Estimulados unos por otros, todos intercambian fórmulas, recetas, elixires. Se puede apreciar que el manejo de plantas está más en manos de mujeres que de hombres. Es un gran tesoro oral que me sorprende, no sólo por lo amplio, sino por el desparpajo con que lo sacan de sus memorias, sus aplicaciones, las formas de hacer emplastos.

-Si nos ponemos a decir, hubo aquí en la Sierra uno que se tapaba las heridas con tierra del cementerio (1).

-Lo mismo en Calabazares que en Fuenteheridos o Almonaster, de toda la vida se han curado heridas con la hierba sanalotó.

-¿Y los huesos dislocados?. En La Granada de Riotinto buscaban un mellizo para que le refregara la mano por el sitio.

-Huesos y tendones. En Encinasola se curaba el mal de tendones de la misma manera que en Álora, de Málaga; para eso son pueblos hermanos con la Virgen de Flores por Patrona. En los dos se aliviaban torceduras, esguinces y huesos mal avenidos. Todo se hacía por la Gracia de Dios. Era que se cocía agua en un puchero, se volcaba el cacharro en un plato y se ponían unas tijeras abiertas encima, rezando unas oraciones secretas. Si el puchero chupaba el agua, el enfermo curaba, pero si la dejaba en el plato, hasta otra.

-Para los huesos torcidos había una mujer que los arreglaba con un ovillo de hilo y una aguja, como si cosiera. Decía:

*Coso que coso
miembro tortoso
cuerda torcía
cuerda que te torciste
vuélvete a meter
al sitio donde estuviste.
No sé qué coso
sí cuerdas torcidas
o miembro miembroso.*

-Yo que voy mucho a Villanueva de los Castillejos, sé que la señora Mariana lo hace allí. Lo llama miembro torto, que más o menos es un esguince, un hueso gualtrapeao, torcedura de tendones o tortícolis. Reuma no. De verla me sé el rezo:

*Coso.
¿Qué coso?.
Carne quebrada,
miembro torto;
miembro torto a su lugar,
carne entorná.
Coso más bien
que la Virgen María.
La Virgen María
cose la carne;
yo coso por el boso,
y la Virgen María*

*cose mejor que yo coso.
Coso uno, dos,
tres, cuatro,
cinco, seis, siete,
ocho y nueve.*

-Para los calambres he visto hacer tres cruces sobre la parte dolorida con el dedo mojado en saliva.

-Lo más malo que yo he visto ha sido el culebro. Si la bicha junta el rabo con la boca muere el que lo tiene dentro. En Almonaster hay una mujer que lo cura.

-Hay sitios donde se les pega con un junco parío. Se desnuda al enfermo y con lo que estaba clavado en la tierra, que es blanco, se le da en semejante parte buscando la cabeza del culebrón.

-En Fuenteheridos se usaba una amasijo de pólvora negra con vinagre. Olía fatal. Se echaba a lo largo del bicho para quemarlo.

-Y tinta de escribir. Una mujer hay en Almonaster que lo cura así y va mucha gente a verla.

-En Villalba sé yo por mi hermana que se curaba con una flor que le dicen cordial. Y en la Puebla lo mismo.

-En Cortegana se escribía al revés un Avemaría (2) para curarlo.

-En Paterna del Campo es muy renombrada la curandera Juana. Esta mujer señala el recorrido del bicho con puntitos de tinta china, luego le echa talco y en dos días se seca.

-Me han dicho que Maruja, de Jerez de la Frontera, pregunta el nombre al enfermo, lo sienta, hace en el aire unos signos con unas tijeras y dice unos rezos en los que nombra al paciente. En tres o cuatro veces así se va el mal. Un primo mío fue y al terminar el primer día ya le preguntó si sentía alivio. Mi primo dijo que no sabía si era por sugestión o por sus manos, la cosa es que entró con fuertes dolores y salió sin ninguno.

-Contra el dolor de muelas se lleva una cuerda con siete nudos. Si es de guitarra, mejor.

-A los dientes de leche infantiles que asoman de mala traza se les dice aquí que están enratoños. Para arreglarlos se tira el primero que cae al tejado y se dice:

*Dientecito, dientecito
te tiro al tejadito
para que me salgas
nuevecito.*

-Los granos se han curado en otros sitios con enjundia de gallina.

-En toda la Sierra se aplica un gajo de haba partido por la mitad para que saque la raíz; y un tomate.

-Para los granos vale un cocimiento de jara cervuna, la paletosa y la sanalotó los revienta.

-Si los granos se resisten se lavan con agua de avena cocida; o se les pone una cataplasma hecha con sal, un huevo, aceite y azúcar.

Se suman otras voces al corro. Se arrastran sillas. Flotan los ecos como si, de repente, se volviera a algo tan simple, y a la vez tan mágico, como hablar, comunicar lo que se sabe, traer a cuento lo que un día dijeron los mayores, orear la porción de pasado de cada cual. Inútil intentar poner nombre a las voces. Propias o añadidas, todas son de la Sierra, esa franja al norte de Huelva, hermana de la costa, el llano, el Condado, el Andévalo o la marisma. No hay en este foro improvisado en la plaza de Fuenteheridos ni grandes altavoces que importunen la charla, ni más ambición que ver pasar el tiempo mientras las memorias liberan sabiduría como un torrente de respuestas.

-Aparte de recomendar cebada fría y seca contra la fiebre producida por la erisipela, en Alosno se mete una cebolla almorrana (3) de marzo entre los colchones de la cama del paciente; a medida que ésta se seca la erisipela se va.

-A la cebolla almorrana sólo le rivaliza una cabeza de víbora macho, porque protege del mal. Se caza una, se decapita, se mete la cabeza en un escupulario o una bolsita y se cuelga del cuello del enfermo.

-Hay quien mete una lagartija viva en un alfilerero y conforme se muere se cura el mal.

-En la aldea de Castañuelo se ha considerado buena desde siempre la castaña bravía para curar la erisipela. Llevada en el bolsillo la evita.

-Se cura pintando la piel con sangre de gallina negra, quedando la persona inmune a partir de ahí, caso de que la enfermedad la hubiera cogido por primera vez. También en las aldeas de Aracena.

-En algunos pueblos se usa el moco del caracol, o secreción de las babosas, o cataplasmas de hojas de valeriana machacadas con vinagre puro, o un emplaste de verbena; o se espolvorea la parte afectada con harina de habas.

-Las flores de saúco se echan a la lumbre, se ponen en un paño y sirven para aliviar las inflamaciones; huelen a bueno. La erisipela también

cae con esto. En El Cerro y en Alosno se bebía el saúco para curarla.

-Los que se escuecen es porque los cogió la Luna; les salen puntitos en la piel y les sube la fiebre. Hay que tener cuidado, porque si la luna da en la ropa de los niños, se les pone el cuerpo en carne viva. Hay que volverla a lavar y solearla. Es bueno darles con la telilla que traen por dentro los huevos de gallina.

-¿Sabes lo que es bueno para abrirles el apetito?. El regaliz, el citrato.

-Yo he escuchado a uno que para eso le daban a los niños carne de mochuelo. Pero no caigo ahora en qué pueblo.

-Tanto en Bonares como en Villanueva de los Castillejos, se dice para quitar el hipo:

*Hipo tengo,
a mi amor se lo encomiendo (4),
si me quiere bien,
que se quede con él
y sí me quiere mal,
que lo eche p'atrás.*

-Una muchacha de El Cerro tenía el niño empachado, o empochado, le puso unos días cataplasmas de apio, hierbabuena y cebolla majada en crudo con un poco de vinagre y como nuevo.

-Contra males de estómago se hervía cal y se daba al enfermo un poco de la nata que quedaba a flote. Las aguas del hierro también se usaron; aunque feas y amargas, daban alivio.

-Cualquier fiebre se trataba de la misma forma. Por ejemplo, yendo de espaldas, sin volverse, a tirar un puñado de sal en contra de una corriente de agua. Luego había que regresar al pueblo sin mirar el agua.

-Para quitar las tercianas se pasaba a la gente por la mimbre en Linares de la Sierra, igual que con la hernia de los niños. Las tercianas salían del cuerpo también con la hierba hiel de la tierra. Una hierba muy bonita, florece en la primavera. Tiene las flores rosa. En infusión.

-En Linares de La Sierra, a las 12 de la noche de San Juan pasaban a través de un aro con mimbres los que padecían tercianas. También, junto a un pozo (por el que no deberían pasar más), en el que echaban un puñado de sal.

-Yo sé que en la Puebla, para las fiebres de la luna, la gente usaba la Cruz de Caravaca, un amuleto. Y en el Alosno las tercianas se curan yendo unas personas encargadas por el enfermo a una encrucijada de caminos, antes de salir el sol; allí cortan una vara de jara y la llevan detrás. Sin quitarla del sitio hacen tres cruces y dicen:

*Dios te salve, cruz del camino.
Aquí vengo a dejarte las calenturas de...
Aquél sí, aquí no
pues allí la dejo yo.*

-El paludismo, las tercianas, las cuartanas, todo esto venía a ser lo mismo, o se creía así. Se usaban compresas en la frente empapadas en agua helada y vinagre, y de aguardiente. En Encinasola iba al campo al alba un pariente, cortaba una vara de adelfa, tiraba un puñado de sal y decía:

*Tercianas son
cuartanas son
aquí te las dejo
quédate con Dios.*

El que cogiera la vara pillaba las fiebres.

-En Nerva he visto yo, contra el dolor de garganta, meterse el pulgar en la boca, con el hueso hacia dentro, y apretarlo con los dientes. No sé yo si eso... lo que yo hago es lavármelas con aceite virgen.

-Se usan todavía las barbas hervidas de la mazorca de maíz para mear claro y mucho.

-Cuando había sarampión se enrollaba a los niños en trapos colorados y se ponía a las bombillas papeles de color. Nunca he sabido por qué, pero en mi casa lo hicieron. Era yo así.

-Eso era para que le brotara enseguida, porque lo rojo atrae al sarampión. Eso dicen.

-La sarna se ha tratado con azufre.

-Aquí se ha usado la sal como curadora de los sabañones. Pero aquello tenía su gracia. El que los tenía, llamaba a la casa del vecino y cuando el dueño abría la puerta le echaban un puñado de sal encima y salían de estampida. Decía el tal:

«¡Sabañones te traigo!». Esto era por la parte de Fuenteheridos. En Jabugo, Almonaster, Cortegana o El Repilado se los restregaban con un ajo limpio.

-En Las Chinas, aldea serrana, se cocía un pimpollo de jara y el aceite que soltaba los curaba.

-Para evitar las ampollas de las quemaduras se ha usado el aceite solo o con polvos de arroz, bicarbonato y algo de manteca para hacer el emplasto. Ya dice el refrán que Aceite de oliva todo mal quita; y otro: Quien tiene salvia en su huerta, buen remedio tiene cerca.

-Para prevenir los catarros se bebían los jugos de las lechugas y un cocimiento de higos con un chorreón de aguardiente. Aquí en Fuenteheridos he tomado yo la flor de la jara hervida con miel.

-El orégano, el poleo, la hierbaluisa, la tila, juntas en una tacita de flores rebujadas eran cosa santa. Los higos pasados secos se cocían con vino y se tomaba el caldo. Las hojas de eucalipto se ponía a cocer y cuando hervía tapaban al enfermo con una manta para que respirara el vaho. Una planta que lo mismo cura la melancolía que un catarro es la mandrágora (5). Dicen muchas cosas de ella. Hasta que es afrodisiaca.

-Una sopa de ajo recompone el cuerpo después de una enfermedad. Es bueno para el resfriado, la gripe, la resaca, las indigestiones y para todo.

-En Fuenteheridos la pulmonía la curaban antiguamente con unos cáusticos. Se trataba de una cataplasma en el pecho y en el costado. También se le ponían pieles de oveja y de cabra.

-Para quitar el ruido del oído se hace un cucurucho de papel de estraza, se mete en la oreja el pico y se enciende por la parte ancha, o sea, por el otro extremo. Se deja que arda en tanto se aguante. Así se calman las molestias. En El Granada lo hacía una tal Genara. Ella le untaba aceite en los bordes de la parte ancha. Decía esta mujer que el ruido era el mismo que la persona tenía dentro. Ponía a la persona de costado y así terminaba la operación. Los ruidos eran buenos o malos según el oído, derecho o izquierdo.

-Aquí cuando a uno le quedaba la cara torcida por congestión decían que le había dado un mal aire. Se ponían rodajas de papas en la cabeza, pero tenía mal arreglo.

-Cuando una persona tiene una insolación (6) se le quita con un vaso de agua tapado con un papel y volcado sobre la cabeza. Si se ven burbujas, es el sol que sale.

-Contra dolores de cabeza se empapa un trapo en vinagre, o agua helada, o café, y se pone; o ro-

dajas de patata, pepino o calabaza. Mi abuela Carmen se ponía en las sienes monedas de cobre.

Se acaba el día. Se secan las gargantas. Se bebe. Se para. Se pregunta por fulano que se fue, por sutano que no vino. Se busca al niño perdido... Bien dicen en Alosno que «silencios largos y templaeros de guitarra dieron al traste con muchas reuniones».

Notas:

(1) . Aunque no lo digo en el corro de voces, recuerdo que el sepulturero de San Mauro (Pontevedra) tapaba sus heridas con tierra de sepultura, y le sanaban. Hay quien ve el en que en los cementerios abunda el actinomicetes griseus, un micro organismo del que se extrae la estreptomicina.

(2) . Julio Caro Baroja advierte en esta forma de hacerlo al revés un carácter diabólico.

(3) . Chirri, almorrana, albarrana, ceborrinchas. Autoridades:

«Cebolla sylvestre, mui semejante a la hortense; difiere en producir un tallo alto de palmo y medio, casi todo encerrado en las hojas, del qual nace la flor blanquecina, algo inclinada al color amarillo. Sus hojas son anchas y sin pezón. Es mui nociva al comer, pero mui útil en varias enfermedades. Es voz Arábica compuesta del articulo Al, y de la palabra Barrán, que significa cosa desierta, inculta, exterior, que está fuera de poblado». Covarrubias cita a Nebrixa: «albarrana, torre. Devía ser como las atalayas que se hazían en algún lugar alto para descubrir campo y poder dar aviso de los enemigos quando venían a robar; porque tanto vale albarrana como campesina. Se dixo cebolla albarrana la que cría en el campo, a diferencia de la cultivada en las huertas». Plinio (Libro XIX): «la cebolla albarrana crece espontáneamente en gran abundancia en las Insulae Baliares, en Ebusus y en Hispania».

García y Bellido (El siglo I...): «las Baleares formaban dos grupos distintos: el de Ibiza con Formentera; Ebusus, y el resto, Baliares. A una de estas llamaron los griegos kromyoússa, de krómmion, cebolla.

(4) . Fórmula mágica que lleva intención de traspasar el mal a otro.

(5) . Planta que tiene su ritual para ser arrancada. Lo he visto hacer a un pastor de ovejas llamado Antonio. Hay quien dice que nace en tierras donde cayó sangre de ajusticiado. Sus raíces recuerdan una figura humana. Quien la arranque no ha de sentir su lamento, pues moriría. Para evitar el peligro le ata la punta de una cuerda al tallo y la otra a la cola de un perro negro, que será el que la arranque cuando acuda a coger el hueso que se le ofrece desde lejos.

(6) . El Antiguo Testamento (II Re 17 ss.) trae una cura mágica efectuada por Eliseo a un niño que, al parecer, sufrió una insolación: «...creció el niño, y un día fue a donde estaba su padre con los segadores y dijo a su padre: '¡Ay mi cabeza, ay mi cabeza!' [...] El niño estuvo sobre las rodillas de su madre hasta el mediodía y luego murió. Ella subió, le acostó en el lecho del hombre de Dios, cerró la puerta y se fue. [...] Cuando el hombre de Dios la vio de lejos, dijo a su criado Guejazi: 'Ahí está la sunamita. [...] Llegó luego al hombre de Dios en el monte, y se agarró a sus pies; acercose entonces Guejazi para retirarla; pero el hombre de Dios le dijo: 'Déjala, pues está amargada de alma, y Yavé me lo ha ocultado y no me lo ha revelado'. Ella le dijo: '¿Pedí yo a mi señor un hijo? ¿No te dije ya que no me engañaras?' [...] Levantose entonces y la siguió. [...] Llegado Eliseo a la casa, el niño estaba tendido, muerto en la cama. Entró él, cerró la puerta tras los dos y oró a Yavé. Subió a la cama y se acostó sobre el niño, poniendo su boca sobre la boca del niño, sus ojos sobre los del niño, y sus manos sobre las manos del niño, y se tendió sobre él. La cama del niño se recalentó, y Eliseo se alejó yendo y viniendo por la habitación, y luego volvió a subirse en la cama y se tendió sobre el niño. El niño estornudó siete veces y abrió los ojos. Llamó entonces Eliseo a Guejazi y le dijo: 'Llama a esa sunamita'. Ella vino a Eliseo, que le dijo: 'Toma a tu hijo'».

LA MORCILLA, GRAN SEÑORA DE LA GASTRONOMIA BURGALESA

Jaime L. Valdivielso Arce

La morcilla, en general, no es más que uno de los productos que se obtienen de la elaboración a partir de la matanza del cerdo o de otros animales, pues la sangre junto con el arroz, es su ingrediente fundamental.

La verdad es que no hay región de España en la que no se elabore algún tipo de morcilla y casi todas las regiones en las que se elabora se sienten orgullosas de ella. Pero hemos de reconocer que la morcilla de Burgos es la más famosa. Es sencillamente invencible y no porque los burgaleses lo afirmen, sino porque ha sido auténtica vencedora cuando se ha presentado en concursos europeos de degustación habiendo tenido como contrincantes otras morcillas de suyo ya famosas, como las de Francia, por ejemplo.

En el año 2.000 se calculaba que en la provincia de Burgos existían más de 50 fabricantes de morcillas que, de forma artesanal, pero con todas las garantías sanitarias lanzan al mercado algo más de tres millones de kilos. De ellos, muchos son los que se consumen en la ciudad y provincia, pero también se envían grandes cantidades a los más extraños puntos de destino. Y cuantos más puntos de venta se abren, se deben producir más morcillas pues crece la demanda.

Y no contamos las que se fabrican en las casas particulares, tanto en las matanzas del cerdo que se realizan, como aprovechando el sacrificio de otros animales.

Lo que más admira, al tratar de la morcilla es que un producto o manjar de origen tan humilde, sencillo y popular, haya alcanzado tanta fama y tan general aceptación.

Los ingredientes que le dan ese sabor que gusta tanto no pueden ser más accesibles para quien quiera elaborarla por su cuenta: arroz de buena calidad, sangre fresca líquida, esto es sin dejar que se coagule, cebolla picada, manteca jugosa y sal, así como otras especias al gusto, sabiamente conjugadas y mezcladas y dosificadas con ese saber culinario que da la experiencia acumulada, heredada y transmitida por generaciones.

No vamos a entrar a reseñar la forma de elaborar las morcillas en otras regiones o pueblos. Se hacen de miga de pan cocida, de sangre sola con cebolla, de sangre y patata cocida y, desde luego,

con muchas más especias que en Burgos. Incluso en la misma provincia de Burgos, según regiones comarcas, se elabora con gustos e ingredientes muy distintos. Admite especias, hierbas aromáticas como el orégano, el anís, la alcaravea, el tomillo, la pimienta, etc...

El arroz, la sangre, la cebolla picada, la manteca, también muy picada, la sal y las especias en las cantidades convenientes, se mezclan y se amasan bien, formando lo que popularmente se llama "mondongo" o "bodrio". Esta masa se embute en las tripas del cerdo o en otras de plástico, se cose o cierra la tripa y se cuecen en abundante agua.

Es importante saber la cantidad que se debe introducir en cada tripa ya que no se pueden llenar más que hasta un punto pues al cocerlas el arroz puede romper la tripa. Tiene que embutirse dosificando perfectamente la cantidad.

Con esta sencilla fórmula es un auténtico prodigio que se logre un producto de sabor y gusto tal que es auténtica delicia y placer de exigentes gastrónomos y gourmets, de paladares normales y de exquisitos y sibaritas degustadores.

La morcilla tiene unos orígenes remotos y su cuna es popular. Está considerada como uno de los embutidos más antiguos y la tradición señala que su creador fue el griego AFTONITES.

Hasta no hace muchos años, las familias rurales de la provincia de Burgos, que eran la mayoría de la población, hacían cada año la matanza del cerdo, que constituía el aprovisionamiento alimenticio para gran parte del año, llenando la despensa de pernils, chorizos, jamones, costillas, patas, orejas, tocino en adobo, o en orzas de barro en aceite. Entre los productos elaborados con la carne, sangre, tocino, etc. no faltaban nunca las morcillas, para enriquecer los pucheros, cocidos y guisos del menú familiar.

La morcilla siempre ha sido buena compañera del chorizo, del tocino, de las patas y orejas, de las costillas y huesos adobados que constituyen magníficos ingredientes para el cocido y otros platos clásicos de esta tierra.

La mayoría de las familias rurales elaboraban sus propias morcillas en el tiempo de la matanza y si a lo largo del año sacrificaban algún animal, ovejas o corderos en fechas determinadas, aprove-

chaban también la sangre para hacer un buen lote de morcillas.

Hoy al comienzo del siglo XXI ya casi no se realiza la matanza clásica familiar por muchas razones: por los muchos requisitos legales que se exigen, por la mala prensa que los productos cárnicos del cerdo han tenido, porque el público está muy sensibilizado contra todos los productos que aumentan el colesterol y las grasas. Hoy con los abundantes medios de comunicación, hasta en los pueblos más remotos se puede consumir carne fresca y embutidos de todo tipo casi al día sin necesidad de hacer la matanza.

Antiguamente la dureza de las faenas agrícolas exigía una alimentación fuerte a base de muchas grasas y el tocino, los torreznos eran la base de esta alimentación, pero hoy ese tipo de alimentos en exceso no son buenos para nadie. Esto ha hecho que las familias rurales prefieran comprarlos ya elaborados, antes que hacer su propia matanza.

Al dejar de fabricarse las morcillas en plan familiar, comenzaron a hacerlo diversas carnicerías y personas particulares en pequeñas empresas para abastecer de este producto a la clientela que lo solicitaba y esta demanda ha sido cada vez más creciente.

Se ha de decir que, aun respetando en lo fundamental los ingredientes básicos de la morcilla, existen notables diferencias entre las fabricadas en unas zonas y otras, según se acostumbre a poner unas especias u otras. Y también hay diferencias en el tratamiento de los mismos ingredientes lo cual también influye notablemente en el resultado final.

Unos fabricantes acostumbran a cocer el arroz y se sofríe la manteca y la cebolla antes de mezclarlos con la sangre. Otros prefieren mezclar el arroz en crudo y se cuece al cocer las morcillas. Otros introducen otras innovaciones.

Para el gusto de unos la morcilla debe tener sólo arroz, manteca, cebolla, sal y pimienta. Otros prefieren que pique algo y esté salada. Hay quienes gustan de este manjar por su fuerte sabor a orégano y a un conjunto de hierbas aromáticas o especias que disminuyen o camuflan el fuerte sabor a manteca y grasa. Otros no sólo quieren que sepa un poco picante sino que quieren encontrarse algún grano de pimienta y gustan de encontrarse los chicharrones de manteca casi enteros y a otros les sucede lo contrario. Cuando cada familia celebraba la matanza y fabricaban sus propias morcillas, las amas de casa tenían ya sus reglas y sus dosis casi establecidas para dar gusto a los futuros consumidores, gusto que ya conocía de antemano.

Pero al realizarse la fabricación en plan industrial, cada consumidor adquiere las morcillas allí donde las encuentra más próximas a lo que a él le gusta. Casi todos los fabricantes realizan este producto con el fin de satisfacer el gusto de la mayoría de su clientela.

Generalmente las morcillas se venden siempre de dos tipos: embutidas en tripa de cerdo o de vaca y embutidas en tripas de plástico o de otro género.

Los actuales fabricantes de Burgos, están luchando desde hace varios años para lograr dotar a la morcilla burgalesa de la calificación de la Denominación de Origen.

El problema es que para conseguir dicha calificación se exige que todos los ingredientes que integran el producto tengan su origen en el ámbito de su elaboración y todo el mundo sabe que el arroz, principalísimo ingrediente de las morcillas, no se cultiva en las orillas del Arlanzón ni en las tierras de Burgos.

Aun sin denominación de origen reconocido y protegido, la morcilla de Burgos ha alcanzado ya una fama y un marchamo singular e indiscutible, lograda única y exclusivamente por su calidad demostrada y probada, por su gusto inconfundible y por su mérito gastronómico.

Los fabricantes no se dan por vencidos y tramitan el expediente que dote a la morcilla de Burgos de su propio marchamo de calidad y cuentan que la futura calificación como Indicación Geográfica Protegida (I.G.P) les permitirá contar con un revulsivo que les haga aumentar sus ventas. Su objetivo es seguir ofreciendo un alimento de calidad, elaborado tal y como se hacía ya en tiempos medievales o antes.

Así, se pone énfasis en la utilización de la cebolla matancera, la hortaliza que da el especial sabor que distingue a la morcilla burgalesa de otras. Además, el proyecto de nueva IPG, avalado por estudios de la Facultad de Ciencia y Tecnología de los Alimentos de la Universidad de Burgos, respetará las peculiaridades de fabricación existentes en Merindades, La Ribera del Duero o Alfoz de Burgos, como el precocido del arroz.

Los precios que alcanza la morcilla (año 1.995) según sus calidades, oscilan entre 300 y 500 pesetas el kilo, teniendo en cuenta el tipo de tripa que se prefiera, siendo siempre más cara la embutida en tripas de cerdo.

Pero hay que hacer constar que la misma morcilla, la "boudin" francesa, de idénticas características, se vende en Francia a doble precio que la de Burgos y eso que ambas son europeas.

Grandes cantidades de morcillas elaboradas en Burgos son adquiridas por los turistas que durante el año pasan por esta ciudad. Entre los diversos productos de esta tierra que se llevan consigo y los consiguientes "souvenirs", siempre figuran, por lo menos, un par de buenas morcillas, recientes, humeantes, con su penetrante y grato olor que denuncian su presencia aunque vayan cerradas en su bolsa de plástico.

Los turistas, previamente, han podido probar y degustar este exquisito bocado en restaurantes, mesones, tascas y bares de la ciudad y provincia ya en raciones o pinchos o como entremeses o ya formando parte de platos clásicos como la olla podrida o el típico cocido.

No hay ninguna estadística al efecto, pero sería interesante saber cuántos kilos de morcillas se consumen al año en restaurantes, mesones, tabernas, bares como pinchos, entremeses, etc.

También se ha popularizado enormemente el consumo de morcilla en las fiestas populares tanto de la ciudad en sus diversos barrios como de los pueblos de la provincia.

La Hermandad de Peñas y Casas regionales con motivo de la festividad de San Lesmes, Patrono de la ciudad, invita desde hace varios años a todos los burgaleses que se acercan a las inmediaciones de la iglesia del santo Titular a pinchos de morcilla, chorizo y queso con vino de la tierra a la salida de la misa de dicha festividad.

Las Peñas y Casas regionales burgalesas en la Jira del Parral, en la fiesta del día del "Curpilllos", antesala de las fiestas mayores de san Pedro y san Pablo, distribuyen entre el público ingentes cantidades de pinchos de morcilla que suponen muchos kilos de dicho producto. Y lo mismo sucede en el Día de las Peñas en el Parque de Fuentes Blancas, fecha en que culminan las fiestas de la ciudad.

La morcilla se ha consolidado como lo más característico de la gastronomía de Burgos. Muchos de sus barrios la tienen en igual concepto en sus fiestas patronales, como sucede en el barrio de San Pedro y San Felices. Tanto es así que al final de las mismas celebran "el entierro de la morcilla", como símbolo de la tristeza festera, dando cuenta de varios kilos del sabroso producto.

El nombre de la morcilla de Burgos y su gran aceptación no se ha improvisado ni es fruto de una campaña publicitaria. Se ha ido labrando poco a poco, creando día a día una bien ganada confianza que es un título y credencial de calidad indudable. Y esa popularidad se debe fundamentalmente a su propia calidad, a su rico y apetecible sabor, al enjundioso gusto que ofrece al que la prefiere co-

mo delicioso plato. Pero también ha contribuido a afianzar y a engrandecer su fama el trabajo y la constancia de muchas personas que han organizado actos de divulgación y exaltación desde hace muchos años.

Uno de estos actos se celebraba, por ejemplo, el día de la festividad de San Bruno, 6 de octubre. Tenía como escenario el viejo merendero que existía junto a la Fuente del Prior, al pie de la Cartuja de Miraflores. En aquel merendero, hoy sustituido por otro más espacioso y moderno, se mantuvo la tradición de la elaboración de la morcilla según el más genuino gusto burgalés desde, por lo menos, los años 40. La cocinera del mencionado merendero y artífice de aquella morcilla era Doña Saturnina Marijuan Alonso. Para aquellas fiestas de San Bruno preparaba unos 2.500 kgrs. de muy esmerada elaboración, con una muy sabia administración y dosificación de los ingredientes, con ese difícil equilibrio que piden las cosas sencillas para que salgan bien.

Además de ese señalado día de la fiesta de San Bruno en que muchísimos burgaleses se acercaban a degustar la rica morcilla a aquel merendero especializado en ella, durante todo el año podían tomarse también exquisitos pinchos en este mismo lugar al que los aficionados acudían asiduamente.

Es de justicia reseñar también que en la localidad Sotopalacios, el día de San Martín, 11 de noviembre, desde hace varios años se ha venido celebrando la clásica Matanza a cargo de la Cofradía de San Martín y con tal motivo se obsequiaba y se sigue obsequiando a todos los asistentes con sabrosos pinchos de morcilla de dicha matanza, a cuya prueba suelen acudir de los pueblos cercanos y sobre todo de la ciudad de Burgos, aumentando cada año los participantes.

Lo mismo sucede en el Barrio de San Cristóbal de Burgos, con motivo de la fiesta de san Antón, 17 de enero. Allí también se celebra la popular matanza donde los asistentes degustan los productos del cerdo, principalmente la morcilla.

Tanto Sotopalacios como el barrio de San Cristóbal, como numerosos pueblos en los últimos 20 años, con estas invitaciones populares a degustar no sólo la morcilla sino los otros productos de la misma han querido, por una parte revivir o recuperar la antigua costumbre de la "matanza", y, por otra, continuar promocionando este singular producto.

No podemos pasar por alto el hecho de que la Sociedad Gastronómica "CUCOS" en la ciudad de Burgos, a mediados de febrero viene celebrando también la tradicional "matanza", teniendo como escenario la plaza de La Flora, donde invitan al pú-

blico burgalés a degustar también los productos del cerdo, llegando a repartir durante la mañana en que se celebra unos 500 kilos de morcillas.

También en Covarrubias, el Centro de Iniciativas Turísticas, desde 1.990, ha venido celebrando la Fiesta de la Matanza, en la plaza de Doña Sancha, donde el público puede asistir y contemplar el desarrollo de la misma y la elaboración de los diversos productos del cerdo: chorizo, picadillo, careta, morro, y la insustituible morcilla, que es degustado por los asistentes, todo ello regado por el buen vino de la Ribera del Arlanza y acompañado del exquisito pan de nuestros pueblos.

Son merecedores de un gran elogio todos los que, como los anteriormente citados, han querido divulgar, revivir y conservar la popular matanza entre las costumbres de nuestros pueblos y con ello aprovechar también para difundir el gusto por nuestra morcilla.

En la Unión Europea, destacan principalmente Francia, España y Portugal por su cuidado y estima de la morcilla y en estas naciones principalmente existen Cofradías gastronómicas que tienen como objetivo principal y casi único su degustación y promoción, que en los años 90 realizaron encuentros y certámenes con el fin de conocerse entre ellas y juntas unificar sus esfuerzos con ese mismo fin

En Francia existen más de 50 Cofradías de éstas, de antigua tradición, que tienen estatutariamente señalado el culto a la morcilla.

Una de ellas, la "Confrerie des Chevaliers du goute boudin", en Montagne au Perche, convocó en el año 1.994 un certamen de degustación al que concurrieron 700 fabricantes morcilleros. Con tantos contrincantes, en este certamen, la representación de Burgos obtuvo un Premio de Honor con Medalla de Oro, consiguiendo uno de los cinco premios que se concedieron a otras tantas nacionalidades

La morcilla premiada en aquella ocasión la había presentado D. Luis Cuevas Reoyo, perteneciente a la saga tradicional de chacineros/ charcuteros que tiene su fama, su solar y su fábrica en el cercano pueblo de Arlanzón.

La probatura de las muestras presentadas se efectuó en crudo y en el numeroso jurado calificador - por aquello de evitar compromisos - no figuraba ningún miembro del municipio en que se celebraba el certamen.

Este galardón constituyó un magnífico espaldarazo a nivel europeo para la de Burgos y contribuyó, sin duda, a que en adelante fuera más solicitada por los turistas que pasaban por estas tierras de que se honran detener una morcilla cargada de tantos méritos.

El 24 de septiembre de 1.994 en la ciudad de Guimaraes (Portugal) se celebró el I Gran Capítulo de la Cofradía gastronómica "La panela ao lume" (La olla en la lumbre), compuesta por 90 cofrades, con relaciones estrechas con España y Francia. En ese Primer gran Capítulo entronizaron por primera vez a varios Caballeros y Maestros, entre los que se honró al Gran Prior de la Cofradía de la Morcilla Burgensis, acompañado por tres secretarios de Estado portugueses. El arzobispo primado de Braga ofició la misa y presidió la cena de gala que se celebró con este motivo. En esta cena, en su menú, estaba incluida la elaborada en Burgos, ofrecida por la Cofradía Burgalés, (30 kilos) que fue donada por el Maestro de la Cofradía y charcutero burgalés, Luis Cuevas, ganador de la Medalla de Oro del Concurso Internacional, que hemos mencionado anteriormente.

A este Capítulo asistieron representantes de otras Cofradías portuguesas como la "Vino Verde" y del "Vino de Oporto" a la que pertenecen el Rey Don Juan Carlos I y el Príncipe de Asturias, Don Felipe.

En junio de aquel mismo año 1.994 se celebró en Burgos el I Encuentro Internacional de Cofradías Gastronómicas y Báquicas, organizado por la Muy Sabia Cofradía de la Morcilla Burgensis, de la que es Fundador y Prior José M^a González Marrón. En este I Encuentro fue entronizado como caballero con 14 representaciones más de distintas Cofradías Europeas, el Gran Prior de la Cofradía Gastronómica Portuguesa "La panela ao Lume".

En todos estos actos la protagonista es siempre la misma y los hombres que la tributan culto, la gustan y la difunden.

Muy parca ha sido la literatura a la hora de elogiarla como se merece. Pocos autores han dedicado sus plumas a exaltar este rico manjar, porque quizás lo hayan considerado vulgar y rudimentario y poco digno de ser tema de su dedicación. Pero también puede ser porque como dice Baltasar del Alcázar a propósito del vino:

Esto, Inés, ello se alaba,
no es menester alaballo.

Precisamente Baltasar del Alcázar en su ya clásica y muy conocida "Una cena" demuestra ser el autor que mejores elogios a dedicado a la morcilla. Allí leemos:

La ensalada y salpicón
hizo fin. ¿Qué viene ahora?
La morcilla, ¡oh, gran señora
digna de veneración!
¡Qué oronda viene y qué bella!
¡Qué través y enjundia tiene!

Paréceme, Inés, que viene
Para que demos con ella.

Mas dí; ¿no adoras ni aprecias
la morcilla ilustre y rica?
¡Cómo la traidora pica;
tal debe tener especias!
¡Qué llena está de piñones!
Morcilla de cortesanos
y asada por esas manos
hechas a cebar lechones.

Si estas alabanzas se dirigen en general a la morcilla, con mucha mayor razón, a la que es la reina de ellas, la de Burgos.

El Refranero también es parco en sentencias alusivas: “La morcilla reciente, cómela con tu pariente”. Porque la recién hecha es la más sabrosa y cuando mejor está para comerla y saborearla.

“Donde has hecho astillas, que te den morcilla”. Significa que cada uno debe de comer allí donde ha estado trabajando.

“Carne en calceta, que la coma quien la meta”. Pues sólo así se puede tener plena garantía de la calidad de lo que se come, sobre todo tratándose de embutidos.

Santiago Rodríguez Santervás decía que “si la catedral es el alma de Burgos, la morcilla es su cuerpo”.

En Francia, la gran competidora, existe una morcilla específica, la negra, mucho más compleja que la nuestra en su preparación. Hay también en la nación vecina una blanca, similar a la butifarra catalana.

Este producto es ingrediente principal de varios platos típicos regionales de reconocida fama gastronómica, como la “olla podrida”, de mucho prestigio en Burgos, el cocido montañés y la fabada asturiana, etc.

Las formas en las que preferentemente se sirve, además de los pinchos, en los que aparece frita escuetamente son: con puré de patata, con judías, con el cocido, con arroz blanco. También suelen presentarse solas acompañadas de una salsa fuerte. Pero como mejor se aprecia su sabor es frita con huevos o con pimientos rojos asados, sin otros aditamentos. Es importante siempre comerla muy caliente y cuanto más reciente sea mejor.

Al tratar de la matanza entramos en más detalles sobre la forma de hacerlas resaltando que en aquellas fiestas familiares se disfrutaba sobretodo saboreando la familiar morcilla recién hecha de varias formas. Acompañada del típico “calducho” caliente, por ejemplo, a modo de sabroso consomé. El calducho no era sino el caldo en que habían si-

do cocidas, en el que había quedado su enjundia, su sabor, rico y sabroso por las especias.

Asada en cazuela de barro, bien tostada la tripa que la envuelve y contiene, tierno y jugoso su contenido, o frita, con salsa de tomate, o como a cada uno le apetezca, es un plato que él sólo se alaba y no es necesario

Repetir más los elogios para ensalzarlo.

Ahí está este típico producto gastronómico burgalés. En manos de los fabricantes está su promoción con todos los medios que hoy se les ofrecen. Lo que se haga por difundirlo y mejorarlo si es posible, sea bienvenido.

La Cofradía de la Morcilla Burgensis, fundada por José M^a González - Marrón, Prior de la misma lleva varios años realizando esta labor con sabiduría y buen humor.

Suelen celebrar su Capítulo anual coincidiendo con las fiestas de San Pedro y San Pablo y suele consistir en una procesión cívica por las calles céntricas de la ciudad, durante la cual algunos años han cantado una especie de letanías animando al público a responder “Liberanos Domine” “a las viandas que la Cofradía va citando como dañinas para las tripas y no ayudar al entendimiento”.

Estas son entre otras, “los perritos calientes, los mondongos aguados, los vacunos mal cebados, las comidas al minuto, los peces congelados, los pollos sin corral, los corderos de otras tierras o las dietas que enflaquecen” y a continuación suele celebrarse el rito de acoger a nuevos neófitos y la posterior degustación de la morcilla y de otros platos de esta tierra pródiga en ellos. Cuando han cumplido este ritual suelen decir al unísono y con voz grave y fuerte: “!Esto es manjar de dioses!”

Quien esto ha escrito tuvo el atrevimiento de rimar unos versos muy sencillos para rendir homenaje a la morcilla, que lo tiene bien merecido, la que hacían nuestras abuelas, y la que se sigue haciendo hoy. También estos versos pueden contribuir, en su humilde medida, a dar a conocer este sabroso manjar que enriquece nuestras mesas y deleita nuestros paladares.

A LA MORCILLA DE BURGOS.-

Burgos generoso ofrece
al viajero, cada día,
su rica gastronomía
Que altos elogios merece.
Vieja tierra de Castilla,
Burgos da lo que atesora:
su morcilla, “gran señora”,
su soberana morcilla.
Sabio pueblo que practica
el arte de la cocina

que es ciencia casi divina
cuando morcillas fabrica.
Guardando bien el secreto
de especias y proporciones
con las sabrosas razones
de su proceso completo.
No se enseña en las escuelas,
ni los libros publicaron
cómo este plato inventaron
nuestras geniales abuelas.
Porque en verdad es genial
este tan sencillo invento,
tan nutritivo alimento,
nuestra morcilla ancestral.
Con arroz, sangre y pimienta,
cebolla, orégano y sal,
la morcilla está cabal
caliente, suave y grasienta.
Salada, dulce o picante,
frita o asada a la brasa,
en la bodega o en casa
siempre es un plato importante.
Plato fuerte o entremés,
siempre que sale a la mesa
la morcilla es burgalesa
de la cabeza a los pies.
Con tomate o con pimiento
o frita sencillamente,
complace siempre a la gente
porque es plato succulento.
Pincho o ración en los bares
y en tabernas o mesones,
plato de mil reuniones,
encanto de paladares.
Sabio plato puesto en danza
por nuestros antepasados
cual tesoros heredados
de la popular matanza.
Rica morcilla enjundiosa,

picantona y calentita,
de rico aroma que invita
a degustarla sabrosa.
Morcilla, rica morcilla,
de Burgos embajadora,
del bien gusto portadora,
sabrosa, rica y sencilla.
Un tesoro encuentro en ti,
morcilla de nuestra tierra,
cuando vas pidiendo guerra
al inmortal chacolí.
Pan reciente y vino añejo
son su mejor compañía.
La comen con alegría
el niño, el mozo y el viejo.
Sólo te daré un consejo:
No la comas nunca fría.
La morcilla se consume
por el gusto de comer
porque este gusto es placer
del que en Burgos se presume.
Porque en Burgos se elabora
este exquisito manjar
que quien prueba ha de elogiar
en el mismo punto y hora
que la acaba de probar.
Mientras al fuego se dora
la morcilla reluciente
su aroma llena el ambiente
e incita cautivadora
a la gula pecadora,
Terminaré mi cantar
les invito a probar
la morcilla, "gran señora"
digna de un gran paladar.

Mucho más se podría escribir de la incomparable morcilla burgalesa, pero creemos haber anotado lo suficiente.

LA FOTOGRAFÍA DE INTERÉS ETNOGRÁFICO

Arturo Martín Criado

Si fuera cierto lo que Roland Barthes escribió ya al final de su andadura, "diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo"(1), la etnografía estaría de suerte y no se comprende cómo ha tardado tanto en prestar a los millones de fotografías que se apolillan en desvanes y archivos la atención que, sin duda, merecen. Pues, con frecuencia, se ha entendido por referente el motivo o trozo de la realidad que se fotografía, ya que las fotos no son sino signos y, como tales, están constituidos por la unión de una forma o significante y de un significado, que se refieren, de alguna manera, a la realidad. Si se considera que el referente es la realidad física, el denotatum, éste no puede formar parte del signo, sería algo externo a él y no se ha conseguido explicar de forma satisfactoria la relación entre ambos. Una de las teorías más conocidas que se basan en esta definición es la del reflejo, desarrollada sobre todo por el marxismo; el signo sería un medio que refleja la realidad en nuestra conciencia, que está formada por signos. Algunos autores, sin embargo, como Bajtín y Vigostski, reflexionaron sobre las dificultades de acceso a la realidad, concibiéndolo como un proceso interminable, pues el signo, verdaderamente, no reflejaría la realidad en sí, sino el saber social sobre la realidad(2). Algunos semióticos más cercanos han rechazado esta concepción del referente como realidad y consideran que es un designatum, un objeto cultural producto de la realidad percibida comparada con el repertorio conceptual de nuestra memoria, que es un sistema de tipos o modelos teóricos que da cuenta de los perceptos y los acepta como objetos si pasan la prueba de conformidad(3). Según esto, el referente u objeto es abstracto, se forma por generalización y forma parte del signo, por lo que toda fotografía lleva consigo su referente, siempre que se entienda éste como un objeto cultural, no físico.

Si bien no todos los autores están de acuerdo, la mayoría define el signo como "representación" cuya función principal sería la de servir de medio de comunicación social. Esto, sin embargo, en la actualidad, se considera demasiado simplificador, incluso en relación con el principal sistema de signos, que es el lenguaje verbal. Uno de los principales lingüistas del siglo XX, N. Chomsky, en una entrevista, hace años, decía rotundo: "la característica esencial del lenguaje no es la de ser un medio de comunicación"(4); sólo es uno de sus usos y cree que es, más bien, "un medio destinado tanto a la creación como a la expresión de pensamiento en el sentido más amplio"(5). Obsérvese que Chomsky sitúa la esencia del signo, en este caso lingüístico, en servir al hablante para crear y expresar pensamientos, y considera secundaria su función comunicativa; incluso, en algún

momento de la entrevista, se muestra escéptico sobre el éxito de muchos procesos comunicativos.

Este tipo de críticas llevó a la semiótica a plantearse que los procesos comunicativos no se reducen a la comunicación interactiva, sea unidireccional, sea bidireccional, sino que hay otros procesos en los que los signos son emitidos con el único propósito de expresar pensamientos, de servir de desahogo, haya o no un receptor que los interprete(6), o procesos en los que un receptor interpreta signos sin que nadie los haya emitido como tales(7). En ambos casos se trata de signos poco codificados, asistemáticos, mientras que la comunicación, se cree generalmente, sólo puede establecerse mediante signos codificados que formen un sistema.

Se ha discutido si los signos artísticos, que no forman sistema, que están débilmente codificados(8), pueden usarse en procesos comunicativos, o más bien son signos que únicamente pueden dar lugar a procesos de expresión o de interpretación. Un poeta, un pintor o un fotógrafo expresan pensamientos, penas, alegrías, etc., y el lector o el espectador, a su vez, interpretan aquello de forma muy diferente a lo que su autor pretendió expresar. De todas formas, hay semiólogos(9) que piensan que los signos poco codificados, los artísticos, por ejemplo, pueden emplearse en procesos de comunicación, de forma que un receptor entienda el significado que el emisor quiere comunicar. Esto sería posible gracias a que estos signos son en su mayoría iconos.

Entre las diferentes clasificaciones de los signos que hay, según el punto de vista que se adopte, algunas son fundamentales, como la que los divide en fuertemente codificados, aquellos que forman sistemas como la lengua, y en signos débilmente o nada codificados, como la fotografía o los de tipo artístico en general. Otra muy conocida es la que estableció C. S. Peirce en el siglo XIX teniendo en cuenta la relación entre significante y referente: índices, iconos y símbolos(10). Mientras que en el índice, a veces denominado indicio o señal, la relación es binaria, porque significado y referente se confunden, y motivada, es decir, puramente natural, extraña a la intervención humana, en el símbolo esa relación es ternaria e inmotivada, y en el signo icónico también es ternaria pero en parte motivada, dado que existe una semejanza figurativa entre significante y referente. Por esto no considero acertado hablar de las fotografías como de "huellas"(11), pues, aun empleado como metáfora, origina confusión, ya que la huella es siempre un índice, un indicio, cosa que la fotografía no es. Sin embargo, muchos autores insisten en su carácter indicial basándose en que es "una imagen producida por contacto físico, como la

huella del pie en la arena húmeda"(12) y de este rasgo, cierto pero no definitorio, creen que se deriva su consideración realista y autenticadora. El mismo Peirce ya se había dado cuenta de la originalidad de la fotografía, a la que incluye entre los signos icónicos, pero de la que dice:

"Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. En este sentido, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los constituidos mediante conexión física"(13)

es decir, los índices, si bien más adelante el autor precisa que éstos "no tienen semejanza física con sus objetos"(14), por lo que parece afirmar que la fotografía es un icono con algún rasgo indicial, ya que "sería difícil, si no imposible, dar una instancia de un índice absolutamente puro o encontrar algún signo absolutamente desprovisto de cualidad indexical"(15). Por esto se reconoce que los iconos son signos en parte motivados, mientras que los índices lo son totalmente; en efecto, "el signo icónico posee ciertos caracteres del referente [...], pero, correlativamente, posee también ciertos caracteres que no provienen del modelo, sino del productor de la imagen"(16)

Como signos icónicos se emplean, a veces, para comunicar, a pesar de que el éxito del proceso comunicativo no esté asegurado. Hay que tener en cuenta que, si algo original tiene la fotografía, a esto se refiere precisamente la frase de Barthes que figura al comienzo, es que, así como hay signos que no tienen referente que se corresponda con la realidad, por ejemplo palabras como centauro o arpía, o imágenes artísticas correspondientes a esos mismos términos, la fotografía está obligada a tenerlo y a dar fe de que existe en el mundo. La foto es testimonio cierto de que la persona, objeto, paisaje, etc. que aparece en ella realmente existió y estuvo allí, delante de la cámara, y no es una fantasía de la mente del artista(17). Pero la cosa no es tan sencilla; si contemplamos, por ejemplo, la fotografía Neptuno de Pía Janini(18), todos, al menos quienes sabemos algo de mitología clásica, captamos el referente concebido como objeto cultural, y nada más. Se puede hablar de foto trucada o ¿qué es lo que autentifica?

La similitud entre significante y referente característica del signo icónico hace que el significado parezca inmediato y explícito, haciendo creer en la fácil accesibilidad y comprensión. Sin embargo, esa misma cercanía provoca la confusión entre la imagen visual y la realidad, sobre todo si no se tiene en cuenta la intención del productor de la imagen, el destinatario, el contexto e, incluso, los factores técnicos, tan importantes, por ejemplo, en el siglo XIX, cuando las dificultades para fijar el movimiento hicieron que apareciera una realidad detenida

no por la cámara, sino para la cámara, la pose, que da artificialidad a la escena, si bien Barthes ve en la pose uno de los grandes atractivos de la fotografía: el retratado o "spectrum" se fabrica otro cuerpo, se constituye en imagen antes de que ésta llegue a formarse(19).

En los estudios científicos se reconoce que el acercamiento a la realidad está siempre mediado por la subjetividad del sujeto, del investigador que analiza, del recopilador de datos, etc. En todos los casos es preciso contar con la mediación de alguien y de algo. En la fotografía, la realidad se convierte en signo de sí misma pero a través de la subjetividad del fotógrafo, de la cámara e, incluso, de la propia realidad que, alertada por la presencia de los dos anteriores, adopta una reacción, desde la huida al exhibicionismo arrogante o presumido. Cuando la realidad fotografiada es un ser humano, la intención comunicativa se extiende al propio objeto referencial, al mensaje en sí, superponiéndose a la intención del autor; hasta puede llegar a ocurrir que el fotógrafo persiga algo que el modelo en su actitud desmiente(20). Pues la fotografía, como el lenguaje verbal, "puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia"(21). Es decir, sobre lo único que no puede mentir es sobre la realidad del objeto fotografiado, si bien puede ser manipulado de manera que se convierta en mera actuación y la persona fotografiada, por ejemplo, en pura ficción. En estos casos el referente es ficticio, actuación, en la que, por un momento, las personas que se colocaron delante de la cámara dejan de serlo para convertirse en personajes de comedia. Comedia porque a casi nadie le apetece contemplarse, y ser contemplado, como protagonista de una tragedia; por eso se hacen fotos en los bautizos y en las bodas pero no en los funerales y entierros, donde la pose nos parece obscena. Esa impudicia es la que nos asalta desde los medios de comunicación de masas, aterrorizando nuestros sentidos como si viviéramos en constantes y jesuíticos ejercicios espirituales. Aquí se podría hablar de muchas cosas que el etnógrafo debe considerar, desde las fotos de barraca de feria, en las que personas de cualquier pueblo de Castilla se disfrazaban con traje andaluz y era fotografiadas en un ambiente sevillano o granadino, hasta las fotos de muchos autores pictoralistas que recreaban mitos antiguos o de la literatura moderna, o reinventaban la realidad castiza y tradicional que ya era imposible captar en directo (ahí está el caso conocido de Ortiz Echagüe), pasando por aquellas que pretendieron ser la demostración de unas ideas preconcebidas, para lo que se emplearon, a veces, todo tipo de triquiñuelas(22).

El fotógrafo, a veces, ha pretendido hacer arte inventando la realidad, aumentando la subjetividad que, de por sí, toda fotografía posee. Como si el arte no fuera crear imágenes, sin importar de donde procedan, no es más o menos bella la Venus de Boticelli porque fuera o no el retrato más o menos fiel de una mujer concreta, lo mismo que el miliciano abatido por la bala de la foto de Capa expresa toda su tragedia tanto si fue una escena real

como si no. A menudo se coloca el rótulo de "fotografía artística" a la que huye del realismo, aunque muchas veces no se trata nada más que de fotografías en las que se han empleado ciertas técnicas experimentales o mixtificadoras. Mucha fotografía de cierto interés etnográfico está lastrada por la simulación y el afán artistizante de sus autores; tras todo esto hay una determinada ideología de la que más adelante hablaremos.

Al igual que el valor artístico de la fotografía en general, se da por supuesto que todas las fotos son documentos. En una obra un poco antigua ya, pero todavía muy citada, G. Freund afirmaba que el carácter documental de la fotografía procedía de su poder de reproducción exacta de la realidad(23). No deja de extrañar tanta rotundidad, y la propia autora, más adelante, lo matiza hablando de que "la objetividad de la imagen no es más que una ilusión"(24) y destacando que, a menudo, una imagen fotográfica no cobra su sentido pleno hasta que no se la sitúa en su contexto por medio de una información verbal. La imagen sin palabras no comunica tanto como se dice; el texto en muchos casos es decisivo, incluso puede cambiar el propio sentido de la foto, el que el autor quiso darle(25). Por eso, para que la fotografía diga algo más que lo obvio, algo más que la mera presencia del referente cuya existencia certifica, necesita una información que nos hable del contexto, del dónde, del cuándo, del por qué o del cómo. Una foto sin ninguna explicación es, casi siempre, poco elocuente. Una escueta anotación, un sello en el dorso, una fecha permiten establecer un rico haz de correlaciones significativas, aunque no siempre sea fácil.

Por tanto, la fotografía es un recurso fundamental de investigación para las ciencias sociales y como tal se emplea cada día más, si bien es necesario hacer una labor de crítica seria de las imágenes que se van a emplear para ese fin, aceptando su carga de subjetividad, y superar ya la idea ingenua de la objetividad a toda prueba.

Fotografía etnográfica

En relación con la etnografía, se puede hablar de imágenes fotográficas realizadas por etnógrafos como parte de sus investigaciones, que han sido publicadas en monografías o artículos de los que forman parte indisoluble. En el mundo editorial se consideran, junto con los dibujos y gráficos, ilustraciones. Desgraciadamente, por dificultades técnicas y de encarecimiento del producto, a menudo se han considerado un lujo, algo propio de libros caros y, por lo tanto, minoritarios, por lo que, al menos en la etnografía española, lo habitual ha sido que las publicaciones de este tipo fueran pobres en ilustraciones, en especial en fotos.

Por otra parte, en muchas obras etnográficas se ha preferido, por principio, el uso del dibujo; caso paradigmático es el de Caro Baroja, gran dibujante y defensor

de esta técnica, que nos influyó a algunos que nos formamos leyéndole y, más raramente, escuchándole. La cantidad de información que suministra el dibujo es menor que la que proporcionan las imágenes fotográficas, pero es pertinente, dirige al lector derecho a lo que quiere mostrarle, sin rodeos ni distracciones; la razón la tomo de Caro Baroja:

"Porque un dibujo supone siempre selección; realce de elementos significativos y exclusión de los que no son. Un dibujo supone un acto mental complicado y dirigido a algo; a un objeto en sí. Ante algo que parece lo mismo, un ojo resalta un elemento, otro, otro."(26)

En efecto, el dibujo resalta el pensamiento del autor con respecto a la realidad, dirige la atención del receptor hacia unos determinados aspectos. De la fotografía, muchos dicen que es más objetiva, que reproduce la realidad tal cual es; ya hemos visto que esta es una creencia falsa. Pero sí que es cierto que aporta mayor cantidad de información:

"[...] la fotografía se presenta como un medio altamente adecuado por la cantidad de información que suministra: forma, volumen, color, textura, luz, ambiente, etc. Sin embargo, es aquí precisamente donde reside su defecto por la enorme cantidad de información indiscriminada que ofrece [...]"(27)

La imagen fotográfica tiene un gran poder de atracción, llega mejor a los sentidos por su emotividad. Umberto Eco dice que la imagen, que engloba en la modalidad Alfa, "se percibe como si fuera la escena misma", la pura realidad y "sólo en una segunda reflexión se establece que nos encontramos ante una función signífica"(28). Una fotografía es muy semejante a un poema: aunque no lo entendamos bien, nos cautiva, nos seduce con su ritmo y sus figuras, pero es fundamentalmente ambiguo, como toda la literatura. El grado de ambigüedad de la fotografía es grande, lo cual no quiere decir que la razón consista en ser signos no codificados, como afirma algún autor(29), y difícilmente llega a alcanzar el grado de abstracción del dibujo. Ambos son medios necesarios y complementarios en la investigación etnográfica, que así aprovecha el gran poder de análisis y de abstracción del dibujo, y la fuerza expresiva de la fotografía.

Cuando un texto está formado por lenguaje verbal y por imágenes, dibujadas o fotográficas, se pueden establecer entre ambos tipos de lenguaje dos clases de relaciones: de redundancia o de complementariedad. En el primer caso, el lenguaje icónico, la imagen, no aporta apenas información nueva con respecto al texto verbal; es redundante. En el segundo, las imágenes amplían, delimitan, explican parte de esa información y se convierten en parte necesaria del texto; en este caso, las "ilustraciones" no son decoración y no deben ser tratadas como tal, pues el objetivo es sobre todo la claridad y la plenitud de la información, y no la belleza formal.

En la historia de la etnografía española, la fotografía

etnográfica no ha destacado hasta la segunda mitad del siglo XX. En las primeras décadas de éste, sobresalen algunas obras sobre indumentaria, como la de Isabel de Palencia(31), o de arquitectura popular, como la de García Mercadal(32). En una obra recopilatoria como es Folklore y costumbres de España(33), se emplea con cierta generosidad la fotografía, sí bien las distintas regiones están más o menos representadas según el autor que desarrolle el capítulo; así, en el de las labores agrícolas, a cargo de Aranzadi, apenas aparece nada castellano; sin embargo, en el de arquitectura popular, de Torres Balbás, hay bastantes fotografías de las distintas regiones. Por estos mismos años se formó el extraordinario Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña(34).

Después de la Guerra Civil, pese a la penuria de medios, se va notando un mayor interés por la fotografía. Yo destacaría, en esos años de la postguerra, las publicaciones del etnógrafo Violant y Simorra, sobre todo su magnífico El Pirineo español(35). En Castilla y León, un buen ejemplo de esta tendencia puede ser La casa albercana de González Iglesias(36). Será a partir de la década de 1970 cuando la fotografía se incorpore de lleno a los estudios etnográficos.

Fotografía de interés etnográfico

Considero fotografía de interés etnográfico toda la que puede aportar información etnográfica pero que no fue realizada por etnógrafos ni con finalidad etnográfica(37). Desde mediados del siglo XIX se ha realizado una enorme cantidad de fotos; buena parte de ellas se conserva en archivos, museos, instituciones y colecciones privadas, y, por tanto, al menos las de instituciones públicas, están a disposición del investigador, aunque no siempre es fácil acceder a ellas. En los últimos años se ha despertado cierto interés por dar a conocer estos fondos. Se suceden las exposiciones, con la publicación de catálogos, en las que se muestra una mínima parte de lo conservado; entre éstas, destacan las dedicadas a algunos clásicos de la fotografía española del siglo XIX(38). Por otra parte, ha surgido la figura del fotohistoriador que reconstruye el pasado de la fotografía española de la manera más precisa posible, centrándose en un ámbito provincial o regional, sin que falten obras que abarcan toda España(39). Todo este tipo de obras es fundamental porque en ellas encontramos la base de datos que posibilitará, en gran medida, nuestro trabajo posterior. Además, se han editado misceláneas locales que apelan sobre todo a la nostalgia de los vecinos, y los periódicos provinciales convocan concursos de fotografías antiguas que publican acompañadas de un breve texto explicativo. También se han editado algunas antologías de postales más antiguas, que circularon por España desde 1892(40), ordenadas según criterios geográficos; sería muy interesante la ordenación temática, como se ha hecho en otros países(41). Algunos ejemplos de esto se están comenzando a ver también en España, editándose colecciones etnográficas tanto de postales(42) como de todo tipo de fotos(43).

En sentido amplio, podría decirse que cualquier fotografía tiene algún interés etnográfico(44), si bien eso dependerá, en buena medida, del asunto por el que nos interese y del punto de vista desde el que lo hagamos. En primer lugar, hay que considerar que el significativo o estímulo visual nos remite a dos cosas distintas; por un lado, al referente, concebido como objeto cultural, con el cual mantiene una relación motivada, por lo que nos atrae poderosamente al contemplar la fotografía. Por el otro, al significado, que es más complejo, pues se ha construido partiendo del referente con la aportación del autor de la foto, intención, medios y habilidades técnicos, contexto, destinatario, etc. Comprender el significado de una fotografía no es tan sencillo como el de una palabra, al ser los signos artísticos poco codificados, como hemos visto. La tarea puede parecerse bastante a la de la crítica de un poema u otro texto literario cualquiera.

Hay una gran cantidad de imágenes fotográficas que suelen considerarse de poco interés etnográfico; sin entrar ahora a fondo, pues no es el lugar adecuado, voy a repasar por encima algunos de los motivos que suelen tenerse poco en cuenta. Comenzaré por la fotografía monumental, que interesa más, lógicamente, a la historia del arte y a las ciencias urbanística y arquitectónica; sin embargo, a menudo contiene escenas callejeras, vehículos, tipos, etc. Entre las fotos de interiores de iglesias y palacios, hay algunas que nos informan sobre mobiliario, imágenes de culto y la forma como éste se produce, vestimentas, actitudes corporales y otros aspectos no menos importantes. Otro vasto campo es el de la retratística, que, en especial en el siglo XIX, tiene como protagonistas a la burguesía y clase media, razón por la que los etnólogos quizá no le han prestado mucha atención. Y, sin embargo, qué gran campo de investigación el de la fisonomía, considerada ésta no como manifestación exterior del alma, de la que ya demostró Caro Baroja que no tenía ningún sentido(45), sino como construcción individual y social de la propia imagen, tan condicionada por las modas en el peinado, en la vestimenta, en los gestos y la pose. Este autor proponía en la misma obra otro campo de estudio, el de la evolución fisonómica a lo largo de las edades de la vida (Fig. 1), desde el recién nacido hasta el anciano(46). Qué decir de la fotografía de paisaje urbano, tan buscada por los coleccionistas, que, por lo general, lo suelen ser de vistas de su ciudad. Para la etnología no son demasiado atrayentes; de nuestras ciudades se representó sobre todo su parte monumental, pero de vez en cuando estas vistas se animan con escenas de género, con tipos y oficios, con procesiones y acontecimientos festivos. Por otro lado, no hay que olvidar el carácter semirural de muchas ciudades de Castilla y León, sobre todo en el siglo XIX y comienzos del XX. Precisamente, una de las cosas que nos ayudan a comprender algunas fotos de este tipo es la incardinación del mundo rural en el urbano, las relaciones de dependencia del campo con respecto a la ciudad, pero también de complementariedad; el campesino acude con su vestimenta

característica, que le delata, a solucionar papeleos o realizar compras, pero también acude a vender sus productos o a abastecer de materiales de construcción.

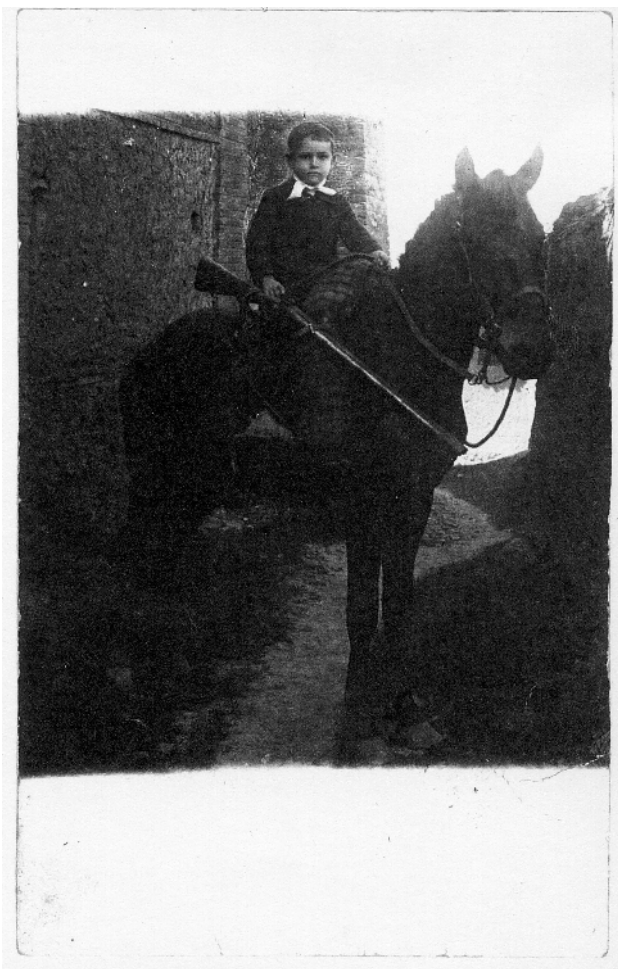


Fig. 1. Retrato de niño a caballo. Villamorco, Palencia, 1921

Dado que en Europa lo etnográfico ha sido especialmente lo rural, se suele considerar fotografía de mayor interés la que representa tipos y escenas de la sociedad rural tradicional(47). La fotografía de tipos populares es muy numerosa y variada, pues, desde mediados del siglo XIX, los fotógrafos, sobre todo los extranjeros, sintieron gran atracción por el tipismo de los personajes que poco a poco iban siendo barridos por las modas urbanas. Esta clase de fotografía ha comenzado a ser explotada en estudios etnográficos sobre indumentaria popular(48) o sobre otros asuntos relacionados con ella(49). La fotografía de escenas populares también es abundante, si bien, al principio, suele ser poco expresiva debido a las limitaciones técnicas; a finales del siglo XIX, cuando empieza a desarrollarse la fotografía instantánea, estas imágenes logran captar la acción detenida en un instante, aunque siguen predominando las escenas con pose. Hay escenas

de labranza y pastoreo, que nos hablan de todas las labores del campo (Fig. 2), escenas de albañiles y picapedreros, y de carretas que transportan escombros de los derrubos o piedra desde las canteras; hay escenas domésticas que nos presentan el interior de las casas y a la mujer en sus faenas, y escenas callejeras, de la vida pública, en el mercado, el río o en la iglesia.



Fig.2. Arrancadoras de garbanzos. Provincia de Valladolid, siglo XIX.

Otro aspecto sobre el que podemos consultar abundante documentación fotográfica es el hábitat, tanto en el sentido urbanístico (calles, plazas, vistas generales, integración del pueblo en el campo, etc.), como la vivienda en particular. En fin, como esto no pretende ser un inventario completo, citaré el amplísimo campo del retrato popular, desde los retratos de fiesta y los disfraces de feria, hasta los retratos de boda, que se hallaban en casi todas las casas, o de difuntos de cuerpo presente, escasos en nuestra región.

Un poco de historia

La historia de la fotografía en Castilla y León está por hacer, si bien existen meritorias aportaciones parciales centradas en determinados ámbitos geográficos y cronológicos. Es justo destacar a Ricardo González y sus historias de la fotografía del siglo XIX en Valladolid(50) en Segovia(51) y en Burgos(52). Por otro lado, hay publicaciones dedicadas monográficamente a algunos fotógrafos que trabajaron aquí o que, trabajando fuera, ante todo en Madrid, dejaron algunas fotografías de Castilla y León, pues muchos fueron artistas ambulantes, especialmente en el siglo XIX. Para la investigación etnográfica las coordenadas geográficas y cronológicas son importantes en la medida en que son las principales referencias creadoras de contexto, del que suelen carecer las fo-

tos. Por ello, conocer al autor es el punto de partida para, con la ayuda de esos trabajos históricos, situar la imagen en un lugar y un tiempo, conformando así un marco del que la etnografía no puede prescindir.

No pretendo hacer aquí una historia de la fotografía de interés etnográfico en Castilla y León, sino esbozar una breve introducción, teniendo en cuenta lo hasta ahora publicado y conocido por mí; la idea me parece atractiva para un equipo de gente que pudiera llevar a cabo una investigación directa en archivos y colecciones privadas.

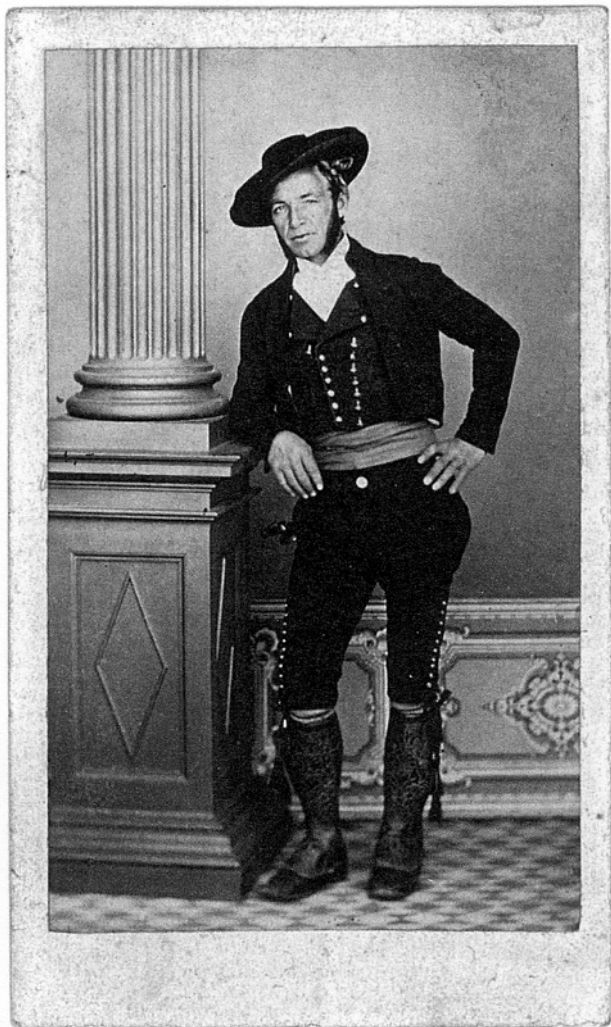


Fig. 3. Retrato "carta de visita" de un hombre vestido con traje tradicional. En el dorso dice: "J.P.Galiano. Fotógrafo. Sta. Eulalia 7. Segovia"

Los testimonios más antiguos de la fotografía en Castilla y León se pueden situar en el década de 1850, de la que se conservan algunos daguerrotipos; de 1851 es el retrato de Ángel Risueño que aparece con traje popu-

lar(53). En esta misma década y la siguiente, el fotógrafo inglés Atkinson realizó fotografías entre Alar del Rey y Reinosa con motivo de la construcción de la línea de ferrocarril(54). Esta misma causa fue la que hizo que otro fotógrafo extranjero, en este caso el francés Auguste Muriel, nos dejara, en 1863, un par de extraordinarias vistas de las cuevas habitadas de Dueñas(55). Por aquellos años trabajaba en Valladolid Bernardo Maeso, que hizo una serie de fotos de la ciudad para regalar al poeta José Zorrilla y que se conservan en la Casa-Museo Zorrilla; algunas son muy interesantes, como el mercado en la Plaza Mayor, una vista del Puente Mayor con lavanderas en el Pisuerga y unos obreros trabajando en el empedrado de la calle de las Angustias, frente al teatro Calderón(56).

En las décadas de 1860 y 1870 pasó varias veces por Castilla y León el fotógrafo francés, vecindado en Madrid, Juan Laurent. Aquí realizó sobre todo fotografía monumental, formando colecciones que comercializaba en el extranjero. En muchas de las fotos de monumentos solía colocar, quizá para referencia de escala, algunos tipos populares; así, de entre las que se conservan de Valladolid, vemos que aparece un aguador ante el Colegio de Escoceses o un repartidor de leche ante la casa de Colón(57). Hay vistas que tienen valor en sí mismas, como la extraordinaria de la calle de la Rúa, de Medina del Campo, de sobrecogedor efecto para quienes conozcan lo que hoy es esa calle(58). Laurent practicó también con asiduidad la fotografía de tipos populares, que tenían fácil comercialización fuera de España; son interesantes para el estudio de la vestimenta tradicional(59), y así comienzan a utilizarse, a pesar de que López Mondéjar critica el exceso de teatralidad y un cierto pictoralismo(60).

En las décadas finales del siglo XIX, siguieron visitando nuestras tierras algunos fotógrafos extranjeros, entre los que destacan los Levy, franceses que recorrieron toda España recogiendo con sus cámaras vistas de monumentos, incluyendo delante de ellos tipos populares, como hacía Laurent; pero, a diferencia de éste, de vez en cuando muestran curiosidad por escenas puramente callejeras, sin fondo monumental ninguno(61). En esta época había ya varios fotógrafos establecidos en todos los núcleos importantes de la región, que se dedicaban al retrato de estudio, especialmente los de pequeño tamaño (Fig. 3), conocidos como cartas de visita, que tuvieron enorme éxito desde que Disderí las popularizó en París.

De vez en cuando también salían a la calle y realizaban reportajes; uno de los pioneros y más prolíficos fue el madrileño Rafael Idelmón, que abrió estudio en Valladolid, Palencia y Zamora. De él se conocen sobre todo sus retratos, pero parece ser que fue fotógrafo viajero que retrató paisajes y tipos populares castellanos; por desgracia su archivo desapareció en un incendio y esa parte de su obra sólo nos es conocida por sus escritos, de los que un descendiente suyo ha publicado un pequeño adelanto(62). López Mondéjar destaca al fotógrafo leonés Germán Gracia por sus series de tipos populares(63).

El perfeccionamiento de los medios técnicos, la reducción y abaratamiento de las cámaras hicieron que la fotografía se convirtiera en una afición bastante difundida en los años finales del siglo XIX entre las personas de clase alta y media. Hubo muchos de estos fotógrafos anónimos que produjeron cantidades y cantidades de fotografías de no muy buena calidad pero de asuntos muy variados, llenas, a veces, de la espontaneidad que falta en las que producían los profesionales. En Valladolid, destacaron Julio Lapeira, de Peñafiel, y Luis de Hoyos, de la capital; ambos realizaron algunas buenas fotografías de interés etnográfico(64). Otras muchas son de fotógrafos anónimos y a duras penas se consigue, rastreando su procedencia o a través de referencias indirectas, situarlas geográficamente y cronológicamente.

A fines del siglo XIX se produjeron, además, algunas novedades trascendentales en relación con la difusión de la fotografía, que, gracias a ellas, deja de ser un arte minoritario y entra de lleno en los medios de comunicación de masas, fenómeno que ha moldeado, en buena medida, el siglo XX. Una de estas novedades es la fototipia, que permite producir, a partir de un negativo, enormes tiradas de postales de buena calidad y a un precio muy económico. La difusión de las postales a comienzos del siglo XX fue muy grande, impulsada por la moda del intercambio y del coleccionismo, con lo que la tarjeta postal se convirtió en el primer medio de divulgación masiva de imágenes. Por los mismos años se llevó a cabo la incorporación de la imagen fotográfica a la prensa, al principio con timidez, pero, a medida que va entrando el siglo, con decidido afán de conquista de las páginas de las revistas gráficas (Fig. 4), entre las que destacaron Blanco y Negro, La Esfera, Mundo Gráfico, Nuevo Mundo y Estampa. En ellas podemos encontrar, junto a enorme cantidad de información gráfica de la vida política y social de la época, fotografías de arte, de naturaleza y de tipo costumbrista. En las primeras décadas del siglo XX, los autores se van especializando. En las ciudades grandes, hay muchos que se dedican casi de forma única al retrato de estudio, mientras que, en las más pequeñas, suelen compaginar ese trabajo con la actividad ambulante, con la visita a los pueblos donde practican un tipo de retrato popular que tiene mucho de costumbrista. Allí donde había publicaciones periódicas importantes aparece la fotografía periodística, de actualidad, que busca la noticia, el día a día. Estos mismos solían practicar la fotografía de reportaje, son los famosos reporteros, que, de acuerdo con las características de este género periodístico, buscaban la profundización en un tema, sobre el que elaboraban una serie de fotos que, muchas veces, tenían carácter costumbrista o etnográfico.

Hay otros autores que pretendían elaborar una fotografía más artística, a los que se encuadra en el pictoralismo, nacido a fines del siglo XIX en Europa y relacionado con el estilo "pompiere". Se trata de una fotografía literaria, narrativa o dramática, a menudo con sentido alegórico y siempre falta de espontaneidad. A pesar de todo, logran a veces fotografías de gran calidad, pues

suelen dominar la técnica y son muy perfeccionistas. Su fotografía suele tener bastante interés etnográfico por lo que escribe López Mondéjar:

"A la sombra del pictoralismo y directamente influidos por el ideario estético del regeneracionismo regionalista burgués de la época, se desarrolló un tipo de fotografía de vocación abiertamente costumbrista, folklórica y etnográfica"(65).

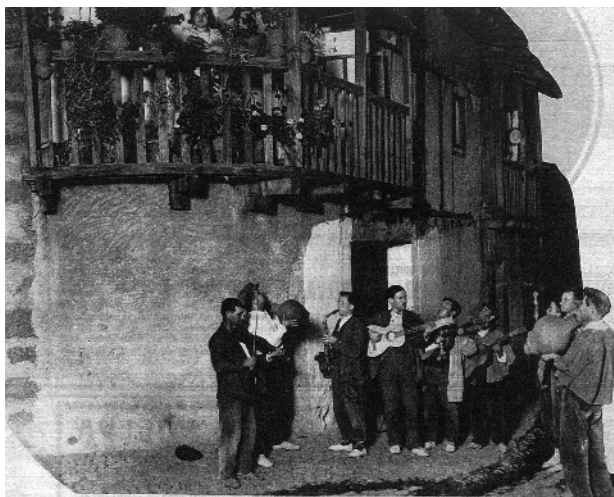


Fig. 4. Ronda en Piedralaves, Ávila. Fotografía de V. Muro aparecida en Blanco y Negro el 29 de enero de 1933.

Pero la falta de espontaneidad, la teatralidad, que en ciertos autores llega a ser una reconstrucción o actuación similar al rodaje de una escena cinematográfica, desvirtúa buena parte del valor etnográfico de esta clase de fotografía, a pesar de la gran atracción que pueda generar; es el caso de excelentes fotógrafos como Ricardo Compañé, de Huesca, o del más relacionado con nuestra tierra, Ortiz Echagüe, quien no fotografiaba escenas del natural, sino preparadas, para algunas de las cuales, incluso, mandó confeccionar la vestimenta. Claramente pictoralistas, o de estética cercana, son algunos fotógrafos que recorrieron España, y Castilla y León por tanto, durante las tres primeras décadas del siglo XX, plasmando con su cámara paisajes, tipos, monumentos y costumbres. Estas imágenes de una España castiza, rural y sorprendente a los ojos de los otros europeos y, cada vez más, de los españoles de las grandes ciudades se fueron publicando en las revistas ilustradas antes citadas y, en parte, recogidas en libros. Algunos de estos autores son nacionales, como el famoso Marqués de Santa María del Villar, y otros, extranjeros, como Wunderlich, que trabajó mucho para guías de turismo, y Hielscher, cuyas fotos aparecieron en La Esfera y en el libro La España desconocida de 1922.

Por esta misma época, en Castilla y León, abundan los fotógrafos que, junto al retrato, practican el costum-

brismo. En Salamanca, destaca Cándido Ansede, buen retratista y autor de numerosas vistas de la capital y de los pueblos, así como de faenas agrícolas, fiestas y tipos populares(66). En León trabajó Winocio Testera, sobre todo en el retrato de estudio; en relación con el tema que nos ocupa, sobresale su serie "tipos del país", falta de naturalidad(67). Qué gran diferencia con las fotos que realizaron los profesores y alumnos de la Escuela de Cerámica de Madrid en un pueblo maragato por los mismos años(68). En Ávila llena la primera mitad del siglo XX la obra de José Mayoral Encinar, fotoperiodista que trabajó para la prensa local y fue corresponsal de gran número de publicaciones nacionales. Junto a su labor noticiara, destacan bastantes reportajes etnográficos de buena calidad(69). En Segovia, el fotógrafo más conocido es Tirso Unturbe, que tuvo estudio abierto desde la última década del siglo XIX hasta los años veinte. Sus retratos de estudio son sencillos y sobrios, pero en su labor como fotógrafo de monumentos y tipos populares se deja llevar a la estética pictoralista, a pesar de lo cual, no llegó a los excesos de otros pictoralistas(70). En Soria surgió una serie de buenos fotógrafos a finales del siglo XIX cuya labor llenó en parte la primera mitad del XX. Al lado de Teodoro Ramírez, que vendió su farmacia y su archivo a Carrascosa, para el que trabajó Tiburcio Crespo, destaca en especial la personalidad de Aurelio Rioja de Pablo, que tuvo estudio también en Madrid, donde, durante la guerra, se perdió su archivo; sus escenas populares tienen la viveza y frescura que pocos han sabido captar(71). En Burgos, sobresale Alfonso Vadillo, autor de numerosas fotografías de monumentos, paisajes, acontecimientos, festividades, etc(72). Algunos de éstos y otros no citados aquí fotografiaron la vida cotidiana y festiva de las gentes de su tierra con destino a las publicaciones semanales de la época que se editaban en Madrid; a veces, estas revistas citadas anteriormente, desplazaban a sus propios fotógrafos desde la capital.



Fig. 5. Mostrando el tractor. Provincia de Burgos, hacia 1960. Detrás aparece un sello: "Foto Fabio, Trinidad 4, Burgos".

Por otro lado, tenemos una ingente cantidad de imágenes captadas por aficionados, unos conocidos, otros anónimos, cuya obra presenta, a menudo, gran interés. Entre los más conocidos, por haberse publicado parte de su obra, tenemos al fraile del Henar Benito de Frutos, que recogió con su cámara monumentos y tipos populares de la provincia de Segovia(73); o al relojero burgalés Eustasio Villanueva, que realizó una obra de gran calidad dedicada, sobre todo, a los monumentos de la ciudad y provincia de Burgos, con algunas incursiones en la fotografía costumbrista(74). De esta última provincia sobresale la estupenda colección de un fotógrafo anónimo sobre las fiestas del Judas de Lerma(75).

A lo largo del resto del siglo XX, el interés por los más diversos aspectos de la vida tradicional no ha decaído; al contrario, la rápida transformación que a partir de los años cincuenta sufrió especialmente el mundo rural fue recogida tanto por fotógrafos populares que seguían recorriendo los pequeños pueblos de la región (Fig. 5), como por aquellos que buscaban en las costumbres populares la expresión "artística" de unas ideas y una forma de vida. Algunos de éstos últimos procedían de fuera, como, por ejemplo, Ramón Masats(76); otros, como Ángel Quintas(77) o Lafuente Caloto(78), son de la propia región, como tantos otros cuya obra se va difundiendo poco a poco, en especial a través de publicaciones de cierta difusión, ya que el mercado de fotografía original en Castilla y León es casi inexistente.

NOTAS

- (1) R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 33.
- (2) A. Silvestri y G. Blanck, Baltín y Vigostski: *La organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos, 1993, PP. 27-29 y 43-44.
- (3) Groupe , *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 69-70 y 79-81.
- (4) J. M. Blecua, *Revolución en la lingüística*, Barcelona, Salvat, 1975, p. 29.
- (5) Es lo que M.C. Bobes denomina "procesos sémicos de expresión"; véase M. C. Bobes Naves, *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 123
- (6) Según Bobes, procesos de "interpretación", *ib.*, p. 124.
- (7) R. Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications 4*, 1964, pp. 40-51.
- (8) M. C. Bobes, *op.cit.*, pp. 149-150.
- (9) C. S. Peirce, *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 244-303.
- (10) E. Garrigues, "La photographie comme trace", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53.2, 1998, PP. 79-94.
- (11) R. Gubem, *Medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 34.

(13) C. S. Peirce, op.cit., p. 264. El subrayado es mío.

(14) Ib., p. 276.

(15) Ib., p. 276.

(16) Groupe , op. cit., p. 118.

17 Es lo que algunos denominan el carácter autenticador de la fotografía; Barthes, La cámara lúcida..., p. 149, afirma: "la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa". R. Uubern precisa que esto sucede "salvo si se trata de una foto trucada", op. cit., p. 34-36, si bien no aclara lo que él entiende por tal.

(18) P. López Mondéjar, 150 años de fotografía en España, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 99.

(19) Op. cit., p. 41.

(20) S. Brandes y J. M. de Miguel, "Fotoperiodismo y etuografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 53.2, 1998, pp. 144-174. Estos autores afirman que "Smith no fue exitoso en representar el miedo de la población bajo el régimen franquista. Más bien la población aparece pensativa, sugiriendo una cierta riqueza mental interna", p. 155.

(21) Barthes, op. cit., p. 151.

(22) S. Brandes y J. M. de Miguel, op. cit., p. 169, aseguran: "La mayoría de las fotos [...] fileron sacadas de manera mas o menos teatral, es decir, planéada, previsualizada, y no espontánea". Por otro lado, al comprobar la manipulación de los negativos y encuadres, llegan a hablar de "decidida falsificación de la realidad social", p. 158, nota 23.

(23) G. Freund, La fotografía como documento social, Barcelona, G. Gili, 1986 (1ª edición en francés de 1974), p. 8.

(24) Ib., p. 142. Sin embargo, cuando se habla de fotografía documental, se sigue insistiendo demasiado en esa fidelidad a la realidad y en la autenticación; véase M. Ledo, Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad, Madrid, Cátedra, 1998.

(25) G. Freund, op. cit., p. 142; S. Brandes y J. M. de Miguel, op. cit., en especial pp. 158-163.

(26) J. Caro Baroja, Cuadernos de campo, Madrid, Turner, 1979, p. XX. Véase también Dibuios, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.

(27) J. M. Báez Mezquita, "Métodos de análisis gráfico en la arquitectura popular. El dibujo como herramienta de trabajo", en Arquitectura popular en Castilla y León. Bases para un estudio Valladolid, ICE de la Universidad de Valladolid, 1992, p. 15.

(28) Kant y el ornotorinco, Barcelona, Lumen, 1999, p. 446. Eso no sucede con otros signos, como, por ejemplo, la palabra, que incluye en la modalidad Beta.

(29) Báez Mezquita, op. cit., p. 15.

(30) No me resisto a anotar otra observación sobre esto de Caro Baroja que, desde mi punto de vista, todo etnógrafo debería tener en cuenta: "El dibujo me ha parecido una herramienta de trabajo indispensable y lo he considerado como elemento funda-

mental para comprender. Nada de cosa auxiliar, complementaria o subsidiaria. No, fundamental...". Cuadernos de campo, p. XIX.

(31) El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país, Madrid, Voluntad, 1926. La mayoría son fotografías de maniqués que portan los vestidos; también hay reproducciones de cuadros, grabados e, incluso, fotogramas de películas, si bien aparecen algunas buenas fotos del natural, como unas cuantas de Ávila, láminas 128-139.

(32) La casa popular en España, Madrid, Espasa Calpe, 1930. Hay edición facsímil de G. Gili, 1981.

(33) Dirigida por Carreras y Candi, publicó sus tres volúmenes A. Martín, en Barcelona entre 1931 y 1935.

(34) L. Calvo, J. Mañá y J. Naranjo, Temps d'ahir. Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya 1915-1930, Barcelona, Fundacion la Caixa, 1994.

(35) Madrid, Plus Ultra, 1949. Buen número de las fotos no son obra personal del autor. 36 Salamanca, Universidad de Salamanca, 1945.

(36) Salamanca, Universidad de Salamanca, 1945.

(37) Si bien me parece interesante, no estoy de acuerdo con la clasificación que establece L. Calvo, "Fotografía y antropología en España (1839-1936): entre el estereotipo y la sistemática", Revista de Dialectología y tradiciones Populares, 53.2, 1998, pp. 115-141, sobre todo 126-134.

(38) J. Laurent I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; L. Fontanella y G. Kurtz, Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II. Madrid, Ediciones EL Viso y Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

(39) M. A. Yáñez Polo, L. Ortiz Lara y J. M. Holgado Brenes (editores), Historia de la fotografía española (1839-1986), Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

(40) C. Teixidor Cadenas, La tarjeta postal en España 1892-1915, Madrid, EspasaCalpe, 1999.

(41) S. Zeyons, La France paysanne: les années 1900 par la carte postale, París, Larousse, 1992; S. Zeyons, La femme en 1900: les années 1900 par la carte postale, París, Larousse, 1994.

(42) J. Ramos y X. Sagüés, Imágenes de la vida tradicional vasca a través de la antigua tarjeta postal, Pamplona, Ortazar, 2000.

(43) Huella del tiempo. Aspectos etnográficos de la colección Díaz-Prósper, Valencia, Museo de Etnología, Diputación de Valencia, 1997.

(44) Decía R. Barthes: "Como la fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado)..., revela enseguida esos "detalles" que constituyen el propio material del saber etnológico", op. cit., p. 68.

(45) J. Caro Baroja, Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter, Madrid, Istmo, 1988.

(46) Ib., pp. 284-285.

(47) L. A. Sánchez Gómez, "Emografía y fotografía de la Espa-

ña rural. El archivo fotográfico del Servicio de Extensión Agraria", en Surcos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 33-43.

(48) Por ejemplo, en A. López García-Bermejo, E. Maganto Hurtado y C. Merino Arroyo, La indumentaria tradicional segoviana, Segovia, Caja Segovia, 2000.

(49) J. M. Fraile Gil, Amas de cría, Madrid, Fundación Joaquín Díaz y Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 2000.

(50) Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX, Valladolid, Gonzalo Blanco, 1990.

(51) Segovia en la fotografía del siglo XIX, Segovia, Doblón, 1996.

(52) Burgos en la fotografía del siglo XIX, Burgos, Diario de Burgos, 2000.

(53) R. González, Luces de un siglo..., p. 27.

(54) Ib., pp. 13-15.

(55) G. F. Kurtz e I. Ortega, 150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura y Ed. El Viso, 1989, p. 106.

(56) R. González, Luces de un siglo..., pp. 40-50.

(57) Ib., pp. 69 y 77, respectivamente.

(58) Ib., p. 83.

(59) En el catálogo parcial que se ha publicado de su obra, J. Lauret. I ..., aparecen reseñadas fotografías etnográficas de Segovia, León, Zamora y Ávila; véanse pp. 148-150.

(60) Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX, Barcelona, Lunweg, 1989, p. 37.

(61) R. González, Segovia en la fotografía..., pp. 42-60, en especial el mercado de ganado de la p. 53.

(62) E. del Rivero, "Las fotos perdidas de Aranda", en el Programa de las Fiestas Patronales de Aranda de Duero, Burgos, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2001, pp. 7-19.

(63) P. López Mondéjar, op. cit., p. 60.

(64) R. González, Luces de un siglo..., pp. 160-167.

(65) Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939, Barcelona, Lunweg, 1992, p. 38.

(66) T. Ruiz Ansede, Cándido Ansede, fotógrafo de Salamanca, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992.

(67) V. Carrera González, Winocio y Pablo Testera. Fotógrafos de León y Benavente, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

(68) C. Casado Lobato, Imágenes maragatas. Crónica de una excursión en 1926, Junta de Castilla y León, 1986.

(69) E. C. García Fernández, El reportaje gráfico abulense. José y Antonio Mavoral, Ávila, Diputación de Ávila, 1988.

(70) A. Estebanz, Los Unturbe, fotógrafos de Segovia, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000

(71) Sorúa entre dos siglos, Sorúa, Archivo Histórico Provincial, 1994, 2ª ed.

(72) R. González, Burgos en la fotografía..., pp. 106-118.

(73) L. Martín García y J. P. Pascual Lobo, Archivo fotográfico del padre Benito de Frutos, Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1992.

(74) Eustasio Villanueva. Fotógrafo de monumentos (1818-1929), Madrid, Ayuntamiento de Madrid y Ministerio de Educación y Cultura, 2001.

(75) R. González, Burgos en la fotografía..., pp. 140-151.

(76) Ramón Masats. Fotografía, Barcelona, Lunweg, 1999.

(77) A. Quintás, Fotografías 1950-1970, Zamora, Junta de Castilla y León, Diputación de Zamora y Caja España, 1993.

(78) M. Lafuente Caloto, E. Andrés Ruiz y R. Bermejo Mirón, Soria cinco momentos, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

LA ARQUITECTURA POPULAR: UN PATRIMONIO DE TODOS

Concha Casado Lobato
José Luis Puerto



“Uno de los aspectos del mundo rural tradicional español sobre el que apenas hay atención, tanto a nivel institucional como en el conjunto de la sociedad, es el de su paisaje” (José Luis García Grinda).

Arquitectura popular y paisaje

Nada más que realicemos cualquier recorrido por la provincia de León, ya sea por sus cercanías, medias distancias o cualesquiera de sus ámbitos más alejados, enseguida podemos percibir la variedad y la riqueza de su arquitectura popular.

Tal arquitectura popular constituye un patrimonio comunitario que diversas generaciones, ya desde tiempos lejanos, han ido creando a partir de sus necesidades, de los materiales con los que contaban en sus medios respectivos y de las peculiaridades del paisaje que les tocó en suerte para vivir.

Y, a partir de las necesidades y de los medios disponibles, ha ido surgiendo un modo de belleza creado por el pueblo, por nuestros campesinos, que nos habla a la vez de ese sentido estético que se aloja en el ser humano y que éste expresa a través de materiales tan heterogéneos como el adobe, el tapial, la paja, los entramados de ramas, la madera, el hierro o la piedra, en una combinación de los mismos que conjuga lo práctico con lo bello, aunque siempre nos encontremos con una belleza sobria, que surge como resultado de la labor del hombre en su lugar y en su tiempo.

De este modo, ante nuestra mirada, se van desplegando, a lo largo de la geografía leonesa, los más variados tipos de casas, según nos encontremos en zonas de montaña, de ribera o de páramo, y de edificaciones auxiliares, como corrales, cuadras, paneras, portalones, hornos, palomares, hórreos, casetas de eras, cortes de ganado... y otras.

Construcciones en las que las texturas de sus muros, las geometrías de sus vanos, los juegos de alturas de sus tejados y los equilibrios y claroscuros de sus volúmenes, así como sus modos de alineación y de ordenamiento, configuran una estética tan lograda que para sí la quisieran muchos arquitectos contemporáneos.

Pero hay un rasgo más, importantísimo, que define y caracteriza nuestra arquitectura popular, y es su simbiosis con el paisaje en el que se asienta y su respeto por él, de tal modo que quedan potenciadas la obra del hombre, que es la variedad de las edificaciones, y la de Dios, que es la naturaleza.

El paisaje es un bien natural, pero constituye también un bien cultural. De ahí que esa configuración de los entornos de nuestros pueblos tenga que ser respetada: los regueros, las presas de agua, los sotos y arboledas, las callejas, los bosquesillos, las líneas horizontales y tan sobrias de los páramos, las cortinas de sembradura con sus paredes, las hileras de alisos o de chopos junto a los ríos, las callejas umbrías...

En torno a estos y otros paisajes se manifiesta nuestra arquitectura popular. De ahí que ni concentraciones parcelarias a destiempo, ni acciones municipales o vecinales desacertadas y fuera de lugar, ni la insensibilidad o la ignorancia tengan derecho alguno a destruir tales ámbitos.

Un patrimonio amenazado

Constituye, pues, la arquitectura popular un importantísimo patrimonio cultural y arquitectónico de nuestra comunidad, de tanta importancia como las catedrales y los edificios nobles; un patrimonio del que podemos enorgullecernos, pero al que hay que cuidar antes de que se haga demasiado tarde.

Ya que es hoy, por desgracia, un patrimonio amenazado, por la incuria y la dejadez; por ese complejo de inferioridad que, desde los núcleos ur-

banos y desde la propaganda, se ha creado a nuestros campesinos de que viven en un mundo inferior, cuando no es así; por la introducción de los modos de vida urbanos en el ámbito rural, que, de un modo mimético, tratan de convertir las viviendas campesinas en feos pisos de ciudad; por la acción política y municipal, que, tantas veces, no están a la altura de las circunstancias; por la falta de formación y de apoyo que no se ha dado a los vecinos y que hace que éstos destruyan sus edificaciones



originarias y las sustituyan por otras con bloques, cemento y ladrillo...; y por tantas otras cosas.

De ahí que creamos que ha llegado el momento de hacer una llamada de atención, tanto a las autoridades provinciales y locales (Diputación, Ayuntamientos, Consejos locales...) como a los ciudadanos y vecinos, sobre la necesidad de preservar tanto la arquitectura popular como el paisaje en el que se asienta, de no seguir destruyendo ambos elementos que tan armoniosamente dialogan entre sí.

Y tal preservación creemos que debe basarse, por una parte, en acertadas disposiciones oficiales que obliguen a respetar nuestras edificaciones y sus entornos paisajísticos; y, por otra, en la toma de conciencia, a partir de la información, tanto por parte de las autoridades como de los ciudadanos.

Nosotros a través del presente y de sucesivos trabajos, vamos a tratar de ir creando conciencia en torno al extraordinario valor de la arquitectura popular y del paisaje que la acoge, a través de una serie de ejemplos desparramados por toda la provincia. Vamos a comenzar por la Cabrera.

Villar del Monte: un ejemplo

Villar del Monte, en la Cabrera Alta, presenta una arquitectura tradicional enraizada armoniosamente en el paisaje. En un paisaje montañoso de extraordinaria belleza, con regueros de agua rumbosa, que ahora se están tapando con cemento sin ningún criterio que respete el patrimonio heredado.

Un conocedor de la arquitectura tradicional de Castilla y León, escribía hace pocos años que la Cabrera era “una de las comarcas más notables de la región en cuanto a su arquitectura popular, tanto por la expresividad de su imagen, la coherencia de sus conjuntos, como por el grado de preservación”, y destacaba el espléndido conjunto de Villar del Monte. Testimonios de la arquitectura cabreiresa se pueden contemplar en varios lugares, y es urgente una justa valoración de estos testimonios para que se restauren dignamente y no desaparezcan.

El pueblo de Villar del Monte es sorprendente. Han llegado allí, hasta nosotros, muestras de gran valor en cuanto a los materiales y a las tipologías. El colorido del paisaje se proyecta en su arquitectura, con materiales extraídos del entorno: piedra, pizarra, paja y madera.

En la parte alta del pueblo se conserva un gran conjunto de pajares, y el camino que conduce hacia ellos todavía ¡gracias a Dios! no se ha cubierto de cemento, sí algunos tramos del precioso reguero que baja de la montaña y bordea el camino. Algunos pajares tienen sus hastiales escalonados y rematados por losas. Señalaba José Luis García Grinda “el abandono y olvido del gran conjunto de arquitectura de techo o cubierta vegetal leonés”. Y si hay algo —escribía— que hace destacar la provincia de León en su arquitectura tradicional es, además de la variedad de tipos en función de su distinta geografía y situación, la presencia del mayor conjunto de ejemplares y tipos de arquitectura con cubierta vegetal del territorio español.

Las techumbres de las casas son de pizarra tosca, que dan ese tono grisáceo matizado con las manchas verdosas de los musgos. Y debemos



destacar las chimeneas revestidas de losas y, algunas, de gran originalidad.

Los muros de los edificios –casas, pajares, cuerdas, fragua o molino- están contruidos con esquistos y cuarcitas de colores rojizos, en forma de lajas o piezas delgadas, que alternan con cantos rodados.

El corredor de madera, generalmente roble o castaño, es elemento característico de la vivienda cabreísa. Corredor cerrado con tablas verticales, y un pequeño ventanuco a modo de ventana, o corredor abierto con barandillas que en algunos lugares presenta interesantes motivos decorativos del

arte popular. Muchos corredores tienen una parte abierta y otra cerrada con tablas o con un entreteji-do de varas revocado con barro. A veces, en el corredor aparece el horno, revocado con barro. El horno con sus paredes redondeadas es pieza fundamental en la vivienda. Suele estar emplazado en la pared de la cocina. Y también se encuentra el horno separado de la vivienda, “la casa el forno”, una pequeña construcción independiente.

En las fuertes puertas de madera podemos observar los viejos clavos forjados por el herrero.

Villar del Monte debe ser protegido, es un patrimonio singular de la arquitectura tradicional en las tierras leonesas de la Cabrera. Por ello pedimos sea declarado Conjunto histórico, con la máxima urgencia, pues ya se han comenzado a transformar (degradar) los tradicionales muros de bellos esquistos y cuarcitas rojizas de las viviendas, revisitiéndolos y pintándolos de blanco. El aluminio aparece en corredores, puertas y ventanas, sustituyendo a la madera. Y bellos regueros se sepultan con cemento y hormigón.

El verdadero progreso no está reñido con la tradición, debe estar enraizado en ella. Todo el confort posible en la vivienda, pero sin alterar su fisonomía externa, que puede recrearse siguiendo las pautas tradicionales del lugar y de la comarca.



Más sobre el concepto literario de cuentos de viejos y de viejas: poética, tradición y multiculturalismo (del siglo XVIII a la edad contemporánea)

José Manuel Pedrosa

En un artículo publicado recientemente en esta misma revista(1), me hacía eco de la evolución histórica, de la dispersión geográfica y de los contenidos y connotaciones poéticos y culturales de los términos *cuentos de viejos* y *cuentos de viejas* en el período que iba desde la antigüedad hasta el Barroco y en una gran cantidad de ámbitos geográficos y culturales. En la continuación que ahora propongo a aquellas páginas pretendo extender su documentación y su análisis hasta el período que va desde el Siglo de la Razón hasta el día de hoy, con el fin de permitir una valoración más profunda y representativa de lo que los conceptos de *cuentos de viejos* y *de cuentos de viejas* han significado en las tradiciones literarias y culturales no sólo de España, sino también de muchos otros lugares y tradiciones. Es de desear que, con ello, obtengamos nuevos datos para poder interpretar unos términos y unos conceptos que, de tan usuales y manidos -y hasta trivializados en el habla vulgar, en que los *cuentos de viejas* han llegado hasta a desarrollar connotaciones despectivas-, no habían atraído hasta ahora la atención crítica ni despertado el interés académico que se merecen.

La primera obra que conviene presentar, y no sólo porque sea una de las principales de la literatura española del siglo XVIII, sino también por las extraordinarias densidad y calidad de sus reflexiones metaliterarias, son las célebres *Cartas marruecas* de José Cadalso, que comenzaron a ver la luz a partir del año 1789, cuando ya habían transcurrido siete años desde la muerte del escritor. Las alusiones a las historias y relatos de viejos abundan a lo largo de toda la obra y transmiten una visión sumamente representativa de los dos tipos de reacciones, positiva y negativa, respetuosa y despreciativa, que las historias que cuentan los viejos han despertado en las generaciones más jóvenes.

En efecto, en algunos de sus escritos, Cadalso se aproximaba al fenómeno de las historias contadas por los mayores de forma abiertamente distante, irónica y humorística, tal y como revela el párrafo de la *Carta VII* que evoca su conversación con un caballero que hablaba en estos términos de las prolijas e interminables historias que le contaba su tío:

¿Qué se yo de eso? -me respondió con presteza-. Para eso, mi tío el comendador. En todo el día no habla sino de navíos, brulotes, fragatas y galeras. ¡Válgame Dios, y qué pesado está el buen caballero! ¡Poquitas veces hemos oído de su boca, algo trémula por sobra de años y falta de dientes, la batalla de Tolón, la toma de los navíos la Princesa y el Glorioso, la colocación de los navíos de Leso en Cartagena! Tengo la cabeza llena de almirantes holandeses e ingleses. Por cuanto hay en el mundo dejará de rezar todas las noches a San Telmo por los navegantes; y luego entra un gran parladillo sobre los peligros de la mar al que se sigue otro sobre la pérdida de toda una flota entera, no sé qué año, en que escapó el buen señor nadando, y luego una digresión muy natural y bien traída sobre lo útil que es saber nadar. Desde que tengo uso de razón no lo he visto corresponderse por escrito con otro que con el marqués de la Victoria, ni le he conocido más pesadumbre que la que tuvo cuando supo la muerte de don Jorge Juan. El otro día estábamos muy descuidados comiendo, y, al dar el reloj las tres, dio una gran palmada en la mesa, que hubo de romperla o romperse las manos, y dijo, no sin muchísima cólera: -A esta hora fue cuando se llegó a nosotros, que íbamos en el navío "La princesa", el tercer navío inglés; y a fe que era muy hermoso: era de noventa cañones. ¡Y qué velero! De eso no he visto. Lo mandaba un señor oficial. Si no por él, los otros dos no hubiéramos contado el lance. Pero, ¿qué se ha de hacer? ¡Tantos a uno!-. Y en esto le asaltó la gota que padece días ha, y que nos valió un poco de descanso, porque si no, tenía traza de irnos contando de uno en uno todos los lances de mar que ha habido en el mundo desde el arca de Noé...(2).

Este tipo de actitud irónica y ciertamente distante y escéptica de Cadalso hacia los cuentos de viejos se acentúa en los cáusticos comentarios que realiza, en la *Carta VIII*, a propósito no de los *cuentos*, pero sí de los *poemas de viejos*:

El Parnaso produce flores que no deben cultivarse sino por manos de jóvenes. Las musas no sólo se apartan de las canas de la

cabeza, sino hasta de las arrugas de la cara. Parece mal un viejo con guirnalda de mirtos y violetas, convidando a los ecos y a las aves a cantar los rigores o favores de Amarilis(3).

Aún más incisiva, y puede que hasta despectiva, es la actitud de Cadalso ante las historias de los viejos que se trasluce en el parlamento de un pedante aprendiz de crítico literario al que se da voz en la *Carta LXXVII*:

Tengo, como vuestra merced sabe, don Joaquín, un tratado en vísperas de concluirle contra el archicrítico maestro Feijoo, con que pruebo contra el sistema de su reverendísima ilustrísima que son muy comunes, y por legítima consecuencia no tan raros, los casos de duendes, brujas, vampiros, brucolacos, y trasgos y fantasmas, todo ello auténtico por disposición de personas fidedignas como amas de niños, abuelas, viejos de lugar y otros de igual autoridad...(4).

Sin embargo, en otras ocasiones, el mismo autor muestra -tal y como sucede en la *Carta XI*- una valoración mucho más respetuosa de las historias que cuentan los mayores:

No puedo menos de acordarme de la pintura que oí muchas veces a mi abuelo hacer de sus amores, galanteo y boda con la que fue mi abuela. Algún poco de rigor tuvo por cierto en toda la empresa; pero no hubo parte de ella que no fuese un verdadero crisol de la virtud de la dama, del valor del galán y del honor de ambos. La casualidad de concurrir a un sarao en Burgos, el modo de introducir la conversación, el declarar su amor a la dama, la respuesta de ella, el modo de experimentar la pasión del caballero (y aquí se complacía el buen viejo contando los torneos, fiestas, músicas, los desafíos y tres campañas que hizo contra los moros por servirla y acreditar su constancia), el modo de permitir ella que se la pidiese a sus padres, las diligencias practicadas entre las dos familias no obstante la conexión que había entre ellas; y, en fin, todos los pasos hasta lograr el deseado fin, indicaban merecerse mutuamente los novios. Por cierto, decía mi abuelo poniéndose sumamente grave, que estuvo a pique de descomponerse la boda, por la casualidad de haberse encontrado en la misma calle, aunque a mucha distancia de la casa, una mañana de San Juan, no sé qué escaleira de cuerda, varios pedazos de guitarra, media linterna, al parecer de alguna ronda, y otras varias reliquias de una quimera que había habido la noche anterior y había causado no pequeño escándalo; hasta que se averiguó había procedido todo este desorden

de una cuadrilla de capitanes mozalbetes recién venidos de Flandes que se juntaban aquellas noches en una casa de juego del barrio, en la que vivía una famosa dama cortesana(5).

También la *Carta LX* de Cadalso alude con respeto a la memoria que se hereda por vía oral de los más ancianos:

Me acuerdo de haber oído contar a mi padre -dice Nuño hablando de esto mismo- que a últimos del siglo pasado, tiempo de la enfermedad de Carlos II...(6).

Puede que sea en la *Carta LXXIX* donde de forma más imparcial, aunque tampoco exenta de humor ni de ironía, alude Cadalso al conflicto casi inevitable entre los saberes que transmiten y que intentan imponer los viejos y el ansia de emancipación y de rebeldía de los jóvenes:

Dicen los jóvenes: esta pesadez de los viejos es insufrible. Dicen los viejos: este desfreno de los jóvenes es inaguantable. Unos y otros tienen razón, dice Nuño; la demasiada prudencia de los ancianos hace imposibles las cosas más fáciles, y el sobrado ardor de los mozos finge fáciles las cosas imposibles(7).

A finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, las alusiones y referencias a los *cuentos de viejos y de viejas* tampoco escasean, ni en la literatura española ni en muchas otras.

Por ejemplo, en el gran *Fausto* de Goethe, cuyas dos partes fueron compuestas a caballo entre los dos siglos, Mefistófeles se jactaba de su sabiduría de viejo, en perfecto acuerdo, ciertamente, con el célebre refrán que asegura que "más sabe el diablo por viejo que por diablo":

Quien largo tiempo vive, mucho ha aprendido; nada nuevo se le puede ofrecer en este mundo. Yo he visto ya, en mis años de viaje, pueblos enteros cristalizados...(8).

En los también muy célebres *Cuentos de La Alhambra* en que el escritor norteamericano Washington Irving evocaba y reescribía las historias que había oído contar durante su estancia en la ciudad de Granada, las alusiones a la intervención de los ancianos y de las ancianas en la transmisión de tales historias son continuas. Uno de los informantes se Irving se veía obligado, en alguna ocasión, a defenderse de las preguntas de su interlocutor acerca de la supuesta historicidad de uno de sus relatos asegurando lo siguiente:

—No quiera Dios, señor! No sé nada de esto. Yo solamente cuento lo que oí a mi abuelo(9).

Otro de los informantes de Irving, el joven Mateo, es el protagonista de párrafos preciosos para entender el papel de los viejos en la transmisión de las anécdotas e historias que forman parte de los inmortales *Cuentos de La Alhambra*:

Y si acaso decidía recorrer las cercanas colinas, no había más remedio sino que Mateo tenía que servirme de gurdían, aunque estoy persuadido de que hubiera sido más a propósito para darle a los talones que para hacer uso de sus armas en caso de agresión. Con todo, y a decir verdad, el pobre chico me servía con frecuencia de divertido acompañante: era de índole sencilla y de muy buen humor, con la charlatería de un barbero de lugar, y tenía al dedillo todos los chismes de la vecindad y de sus contornos; pero por lo que más se enorgullecía era por su tesoro de noticias sobre todos aquellos sitios y por las maravillosas tradiciones que contaba delante de cada torre, bóveda o barbacana de la fortaleza, y en cuyas historias tenía la más absoluta fe.

La mayor parte las había aprendido, según decía, de su abuelo, que era un célebre legendario sastre que vivió cerca de los cien años durante las cuales hizo apenas dos salidas fuera del recinto de la fortaleza. Su tienda fue, casi por espacio de un siglo, el punto de reunión de una porción de vejetes charlatanes, que se pasaban la mitad de la noche hablando de los tiempos pasados y de los maravillosos sucesos y ocultos secretos de la fortaleza. La vida entera, los hechos, los pensamientos y los actos todos del sastre celeberrimo habían tenido por límite las murallas de la Alhambra; dentro de ellas nació, dentro de ellas vivió, creció y envejeció, y dentro de ellas recibió sepultura. Afortunadamente para la posteridad, sus tradiciones no murieron con él, pues el mismísimo Mateo, cuando era rapazuelo, acostumbraba a oír atentamente las consejas de su abuelo y de la habladora tertulia que se reunía alrededor del mostrador de la tienda; y de este modo llegó a poseer un repertorio de interesantes narraciones sobre la Alhambra, que no se encuentran escritas en ningún libro, pero que se van depositando en la mente de los curiosos viajeros(10).

Otra de las mejores informantes del viajero norteamericano ha quedado retratada con estos trazos indelebles en los *Cuentos de La Alhambra*:

Uno de estos habitantes era una viejecita llamada María Antonia Sabonea, que tenía el apodo de la *Reina Coquina*; tan diminuta, que parecía una bruja, y debía de serlo, según pude colegir, pues nadie conocía su origen. Su habitación era una especie de zaquizamí debajo de la escalera primera del Palacio, y se sentaba en las frías piedras del corredor, dándole a la aguja y cantando desde por la mañana hasta la noche, y bromeándose con todos los que pasaban, pues, aunque muy pobre, era la vieja más alegre del mundo.

Su principal mérito consistía en contar cuentos, teniendo, según creo, tantas historias a su disposición como la inagotable Scheherazade, la de *Las mil y una noches*, y alguno de los cuales le oí contar en las tertulias nocturnas de doña Antonia, a la que asistía con frecuencia. La extraordinaria suerte de esta misteriosa vieja ponía de manifiesto que debía tener ribetes de bruja, pues, a pesar de ser muy pequeña, muy fea y muy pobre, había tenido cinco maridos y medio -según contaba-, refiriéndose a un soldado que murió cuando la cortejaba(11).

La casa de los siete tejados (1851), una preciosa novela del norteamericano Nathaniel Hawthorne, está también llena de referencias a los *cuentos de viejos y de viejas*. De hecho, toda la novela se articula alrededor de las leyendas, transmitidas de viejos a jóvenes y de generación en generación, acerca de una casa que había quedado maldita desde tiempo inmemorial:

Todas las historias que había oído contar a sus legendarias tías y abuelas se le presentaban con colores oscuros, fríos, fantasmales. El conjunto era una larga serie de calamidades, que se reproducían generación tras generación, con idénticos tonos sombríos y escasas variaciones de forma(12).

Por lo tanto no se le erizará el cabello por las historias sobre este mismo salón de la casa ancestral que solían contarse en los tiempos en que había bancos junto a las chimeneas donde se sentaban los viejos y sacaban tradiciones revolviendo en las cenizas del pasado. De hecho, esas historias eran demasiado absurdas para poner a nadie los pelos de punta, ni siquiera a los niños. ¿Qué sentido o moraleja podían tener, por ejemplo, los cuentos de fantasmas...(13)?

La actitud de Hawthorne hacia los cuentos de viejas no era de excesiva simpatía, como pone de manifiesto un párrafo que se queja de que la trivial y manipuladora prensa de su época parez-

ca ser la heredera más directa de aquella tradición:

La tradición a veces pone de relieve verdades que pasan inadvertidas a la historia, que, en general, se limitan a reproducir chismes de viejas, de las que antes se contaban junto al hogar y ahora se divulgan en la prensa(14).

Sin embargo, en otras ocasiones, Hawthorne glosa y reivindica con vigor los placeres de escuchar y de aprender de los más mayores:

Clifford se complacía en conversar con el viejo, a causa de su alegre humor. Un hombre de la capa social inferior resultaba más agradable, para el viejo caballero, que otra persona cercana a su posición. Además, como había perdido la juventud, se alegraba de verse relativamente joven, al compararse con la edad patriarcal del tío Venner(15).

En ocasiones, la figura del viejo dicharachero es tratada hasta con aprecio y con cariño por Nathaniel Hawthorne, tal y como revela el siguiente párrafo:

El tío Venner, en vez de seguir alentándola, comenzó a darle prudentes consejos sobre la manera de regentar una tienda.

-No dé crédito a nadie -fue la primera de sus máximas. No acepte billetes de banco. Fíjese bien cuando dé la vuelta...

Mientras Hepzibah se esforzaba en digerir aquella píldora de prudencia, el viejo dio rienda suelta a lo que aseguró que era un último y más importante consejo:

-Ponga buena cara a los clientes y sonría al darles los géneros...(16).

Otra novela de aventuras que recrea un tipo de leyenda "familiar" parecida a la de Hawthorne es la que el gran autor de literatura fantástica Wilkie Collins tituló *Monkton el Loco*. Uno de sus párrafos afirma algo sumamente interesante acerca de la transmisión de las historias escuchadas a padres y abuelos:

-Ninguna investigación -siguió- ha logrado llegar al momento en que la profecía se hizo por vez primera; ninguno de nuestros archivos familiares nos cuenta algo sobre su origen. Los sirvientes y arrendatarios recuerdan haberla oído de labios de sus padres y abuelos. Los monjes, a quienes sucedimos en la Abadía en tiempos de Enrique VIII, llegaron a conocerla de algún modo...(17).

Una descripción sumamente sugestiva del proceso de transmisión oral que liga, con el hilo conductor de los cuentos y de las historias, a ancianos y a jóvenes, es la que nos ofrece Fernán Caballero en *La estrella de Vandalia*, cuando describe el modo en que una anciana recrea ante sus asombrados nietos la leyenda de *El judío errante*:

-Ese judío -contestó la Abuela- es un zapatero que vivía en Jerusalén en la calle de la Amargura, y cuando el Señor pasó por ella con la cruz a cuestas, al llegar a la puerta de su casa, iba tan destrozado y exhausto que quiso descansar en ella, y le dijo al dueño: "Juan, sufro mucho". Y Juan contestó: "¡Anda, anda, que más sufro yo, que estoy aquí cosido al remo del trabajo!"...(18).

Otro de los grandes autores del romanticismo español, Gustavo Adolfo Bécquer, prefirió dar visiones altamente poéticas y rodeadas de misterio de los *cuentos de viejas*. Por ejemplo, en la *leyenda* que lleva el título de *La cruz del diablo*:

Así transcurrió el espacio de tres años; la historia de *El mal caballero*, que sólo por este nombre se le conocía, comenzaba a pertenecer al exclusivo dominio de las viejas, que en las eternas veladas del invierno la relataban con voz hueca y temerosa a los asombrados chicos: las madres asustaban a los pequeñuelos incorregibles o llorones diciéndoles: "¡Que viene el señor del Segre!", cuando he aquí que no sé si un día o una noche, si caído del cielo o abortado de los profundos, el temido señor apareció efectivamente y, como suele decirse, en carne y hueso, en mitad de sus antiguos vasallos(19).

En *Los hermanos Karamázov*, la inmensa y genial última novela del ruso Fiódor Dostoievski, la única referencia que hay a los cuentos de viejas no es precisamente positiva:

Por mi parte, de todos modos, doy poca importancia a esos cuentos de abuelas(20).

Ya en el siglo XX, uno de los grandes dramas de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, contenía estas palabras de respeto y de aprecio de los saberes de los antiguos:

ADELA

Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice

Santa Bárbara bendita,
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita?

BERNARDA

Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado(21).

El británico George Orwell, en *Rebelión en la granja* (1945), una de las más amargas y dramáticas parábolas literarias de las guerras cruentas y de los regímenes totalitarios -en especial del estalinismo soviético- del siglo XX, confirió al prestigio y a la memoria de los ancianos un papel crucial en la fundación de los movimientos sociales y políticos revolucionarios, pero también en la resistencia frente a la alienación cultural promovida desde ese mismo poder cuando se transforma en tiránico.

Efectivamente, sobre la base credencial y cultural de su propia y añeja memoria intentó fundar el viejo cerdo precursor de la rebelión de los animales contra los humanos su movimiento político:

Yo no creo, camaradas, que esté muchos meses más con vosotros y antes de morir estimo mi deber transmitirlos la sabiduría que he adquirido. He vivido muchos años, dispuse de bastante tiempo para meditar mientras he estado a solas en mi pocilga y creo poder afirmar que entiendo el sentido de la vida en este mundo, tan bien como cualquier otro animal viviente. Es respecto a esto de lo que deseo hablaros...(22).

La memoria oral de ese mismo cerdo anciano será la que ofrezca a la revolución de los animales el himno con el que todos se identificarán:

Muchos años ha, cuando yo era un lechoncito, mi madre y las otras cerdas acostumbraban a entonar una vieja canción de la que sólo sabían la tonada y las tres primeras palabras. Aprendí esa canción en mi infancia, pero hacía mucho tiempo que la había olvidado. Anoche, sin embargo, volvió a mí en el sueño. Y más aún, las palabras de la canción también; palabras que, tengo la certeza, fueron cantadas por animales de épocas lejanas y luego olvidadas durante muchas generaciones. Os cantaré esa canción ahora, camaradas. Soy viejo y mi voz es ronca, pero cuando os haya enseñado la tonada, podréis cantarla mejor que yo. Se llama "Bestias de Inglaterra".

El viejo Mayor carraspeó y comenzó a cantar. Tal como había dicho, su voz era ronca, pero a pesar de todo lo hizo bastante bien; era una tonadilla rítmica, algo a me-

dias entre "Clementina" y "La cucaracha". La letra decía así:

¡Bestias de Inglaterra, bestias de Irlanda!
¡Bestias de toda tierra y clima!
¡Oíd mis gozosas nuevas
que cantan un futuro feliz!...(23).

Cuando la memoria de los viejos quiera ser utilizada como antídoto para contrarrestar los efectos perversos de la revolución, será ya demasiado tarde. El poder revolucionario se habrá encargado ya de borrar las raíces más profundas de las señas de identidad de la comunidad animal, de extirpar los más arraigados recuerdos, y los súbditos de la élite dominante no podrán encontrar, en la memoria de los mayores, ninguna defensa frente a los excesos y las miserias del presente:

A veces, los más viejos de entre ellos buscaban en sus turbias memorias y trataban de determinar si en los primeros días de la Rebelión, cuando la expulsión de Jones aún era reciente, las cosas fueron mejor o peor que ahora. No alcanzaban a recordar. No había con qué comparar su vida presente, no tenían en qué basarse exceptuando las listas de cifras de Squealer que, invariablemente, demostraban que todo mejoraba más y más(24).

El escritor uruguayo Eduardo Galeano, en su bellísima novela *Días y noches de amor y de guerra*, que vio la luz en 1978, recordaba también historias puestas en labios de viejos narradores:

Achával recordaba historias del viejo Jauretche, sabio y socarrón...

Él trabajaba en silencio. En tardes de buen humor contaba historias de naufragios y motines y persecuciones de ballenas por los mares del sur(25).

También en *El bosque animado*, la preciosa novela de Wenceslao Fernández Flores ambientada en una casi mítica Galicia rural, se inserta una breve leyenda escuchada a los mayores:

-Pues tengo oído decir a mis padres -informó después de un silencio- que ésta nunca fue tierra que diese esa clase de bichos, hasta que un día pasó una bruja por la aldea y se detuvo a dormir bajo los árboles de la fraga. Al amanecer se lavó y se peinó en el agua que había en el hueco de una roca. En el agua quedaron siete pelos y fueron engor-

dando y creciendo, y a los siete días salieron siete serpientes, que después se multiplicaron por el país. ¿Será cierto(26)?

En uno de los libros de crítica -o quizás habría mejor que decir de "autocrítica"- literaria más interesantes de todos los que han visto la luz recientemente en España, el gran novelista Luis Landero hacía reflexiones sumamente sugestivas acerca de la influencia que su abuela y sus cuentos ejercieron sobre él durante sus años infantiles, cuando se estaban ya fraguando las aptitudes literarias del futuro escritor -presenta en su libro bajo el seudónimo de Manuel Pérez-:

El árbol, o el arbusto, tiene un nombre precioso: evónimo, y también se llama bonetero de Japón. Debajo del evónimo hay un niño y una vieja sentados en sillitas de paja. La vieja es menuda y de lutos muy limpios. En su nitidez milimétrica, parece como descrita por Azorín, y así le hubiera gustado a Manuel Pérez sacarla en el dibujo, porque así es como la vieja, que es su abuela y se llama Francisca, pervive en el recuerdo. El niño es el propio Manuel con seis o siete años. Hay también algunos pájaros cantores, y al fondo se ve un campanario con un reloj. La escena ocurre hacia 1955 en un pueblo de Extremadura que tiene también un nombre muy lucido: Alburquerque.

Pero lo que importa al caso es que la vieja le está contando un cuento al niño. La historia trata de un pescador que un día naufraga, baja al fondo del mar, se casa allí con una princesa y, durante un año, vive feliz en aquel reino submarino. Todo eso sucede en un país lejano y en los tiempos remotos de Maricastaña. Pero luego el pescador empieza a sentir nostalgia de su vida anterior y pide permiso para regresar a su aldea y pasar unos días con su antigua familia terrestre. La princesa acuática intenta disuadirlo, suplica, llora, lanza veladas amenazas, pero él se obstina erre que erre en el viaje. Regresa, pues, a lomos de un tritón, y descubre que, allí arriba, han transcurrido trescientos años. No reconoce la aldea, y todos sus parientes han muerto hace ya siglos. Quiere entonces volver a su reino, pero no encuentra el camino, y a la orilla del mar se convierte de golpe en un anciano de trescientos años, y muere enajenado, como el rey Lear.

... Y luego ocurre otra cosa: que al niño Manuel le pasaba exactamente lo contrario que al pescador, porque si éste, al volver a su aldea, descubre que durante un año de estancia en el mar han transcurrido en tie-

rra trescientos años, aquel descubría que al regresar de los muchísimos años de la ficción (o del único año, según se mire), en la vida real sólo habían pasado los quince o veinte minutos que su abuela había tardado en contarle la historia(27).

Según su abuela, la misma que le contaba el cuento del pescador, las chicharras odian retrasar y hasta poner en peligro el amanecer, porque como se alimentaban de rocío, siempre existía el riesgo de que, cuando salía el primer sol, ellas se hubieran comido ya todos los brillos y los rayos no encontrasen entonces un asidero donde afirmarse y prender su lumbre. Así que era preciso acantonar gallos por aquella parte para que con sus cantos orientasen al sol y lo ayudasen a salir, y era por eso por lo que, en efecto, había tantos gallos cerca del olivar(28).

Por eso a veces leemos un libro y descubrimos con placer y sorpresa que, confusamente, lo que allí se dice ya lo sabíamos nosotros, aunque desconocemos de dónde nos llegó. Por eso decía Faustino Cordón que debe de haber muchos conductores de autobús aristotélicos. Y aún podría añadirse que entre la gente más o menos iletrada que cuenta sus experiencias, uno puede jugar a descubrir influencias de Conrad, de Quevedo o de Shakespeare.

Y ahora Manuel recuerda que, cuando su abuela le contaba los cuentos, él la interrumpía a veces para preguntarle detalles no previstos en el relato. ¿Y Juan Soldado fue también a la escuela como yo? ¿Y qué hace ahora que es viejo? Y la obligaba a dar saltos en el tiempo y a contar como Faulkner. ¿Y qué es lo que pensó exactamente el príncipe cuando entró en la cueva del dragón? Y la obligaba a explorar las sensaciones más sutiles de la memoria y la conciencia, como si fuese Proust. A veces Manuel piensa que entre su abuela y él, años antes de *Tiempo de silencio* y de Benet y de Juan Goytisolo, renovaron a su modo la narrativa española.

Y es que los dos vivían ya entonces, sin saberlo, dentro del laberinto de papel(29).

De los lectores, de los profesores y de los escritores depende, aunque sólo sea remotamente, que a las generaciones futuras no las devoren las sirenas de la barbarie y del olvido. No otra cosa es lo que consiguió aquella viejecita que, debajo de un evónimo, un día le contó a un niño el cuento del pescador.

Anónimo la narradora, anónimo el cuento, anónimo el oyente. Anónimo también el profesor. Anónimos todos y finalmente todos necesarios(30).

Porque fue también debajo del evónimo donde la vieja le contó al niño un cuento sobre una princesa, un príncipe y un dragón. El dragón había hecho cautiva a la princesa y la tenía encerrada en su caverna. El príncipe, y su criado, iban a rescatarla. El príncipe entraba en la caverna con la espada en la mano y el criado se quedaba fuera, esperando, lleno de miedo y de suspense. En ese momento, el narrador tenía que elegir: o permanecía fuera con el criado o entraba en la caverna con el príncipe y contaba su batalla con el dragón. La vieja narradora se quedaba fuera. Manuel le decía: "No, no, cuenta lo que pasa dentro, cuenta lo que le pasa al príncipe con la princesa y el dragón". Y ella: "No puedo contar eso porque no lo sé. Yo cuento el cuento como me lo contaron a mí, y lo que no puedo es inventarme las cosas". "Entonces, ¿tú no puedes entrar en la caverna?". "No". "¿Por qué?". "Porque el cuento es así". "¿Y no te lo puedes inventar?". Y ella, escandalizada: "No. Los cuentos son como son, y no se pueden cambiar...

"¿Y entonces tú no puedes inventar lo que pasa dentro de la caverna?". "No, hijo, los cuentos son como son, y no se pueden cambiar". "¿Por qué?". "Porque entonces ya no serían verdaderos". Y allí siguen esperando los dos, la vieja y el niño, debajo del evónimo, cautivos también ellos en la memoria para siempre(31).

El colombiano Gabriel García Márquez, quien tantas veces ha confesado la deuda que, como escritor, contrajo en su infancia con la abuela que le aterrorizaba con historias de fantasmas y con el abuelo que le entretenía con historias de viejas guerras, ha dejado en *Cien años de soledad* descripciones muy hermosas de ancianos contadores de historias. Por ejemplo, cuando evoca la terrible matanza de campesinos sucedida en un tiempo tan inmemorial que para muchos se había convertido en una improbable leyenda:

Muchos años después, el niño había de contar todavía, a pesar de que los vecinos seguían creyéndolo un viejo chiflado, que José Arcadio Segundo lo levantó por encima de su cabeza, y se dejó arrastrar, casi en el aire, como flotando en el terror de la muchedumbre, hacia una calle adyacente. La posición privilegiada del niño le permitió ver que en ese momento la masa desbocada empezaba a

llegar a la esquina y la fila de ametralladoras abrió fuego(32).

Otra magnífica estampa protagonizada por un viejo contador de historias en *Cien años de soledad* es la siguiente:

De haber sabido que Aureliano Segundo iba a tomar las cosas como las tomó, con una buena complacencia de abuelo, no le habría dado tantas vueltas ni tantos plazos, sino que desde el año anterior se hubiera liberado de la mortificación. Para Amaranta Úrsula, que ya había mudado los dientes, el sobrino fue como un juguete escurridizo que le consoló del tedio de la lluvia. Aureliano Segundo se acordó entonces de la enciclopedia inglesa que nadie había vuelto a tocar en el antiguo dormitorio de Meme. Empezó por mostrarles las láminas a los niños, en especial las de animales, y más tarde los mapas y las fotografías de países remotos y personajes célebres. Como no sabía inglés, y como apenas podía distinguir las ciudades más conocidas y las personalidades más corrientes, se dio a inventar nombres y leyendas para satisfacer la curiosidad insaciable de los niños(33).

Las reflexiones de otros dos de los más recientes Premios Nobel de Literatura acerca de cómo sus respectivos despertares al arte de la narración se vieron influidos de manera decisiva por los cuentos y relatos de sus abuelos y de sus abuelas nos van a servir para cerrar este breve pero intenso recorrido tras los pasos seguidos a través de la historia y de geografías muy dispersas por los cuentos que cuentan los mayores.

El primer testimonio que conoceremos se halla contenido nada menos que en el discurso de recepción del Premio Nobel que pronunció José Saramago en Estocolmo el día 7 de diciembre de 1998. En él atribuyó el gran escritor portugués el despertar de su vocación literaria y la adquisición del arte de narrar a un hombre, su abuelo, que nunca supo leer ni escribir, pero que era dueño de un repertorio cuentístico y de una técnica narrativa que dejó recuerdos imborrables en la memoria de su nieto:

El hombre más sabio que he conocido en toda mi vida no sabía leer ni escribir... Y algunas veces, en noches calientes de verano, después de la cena, mi abuelo me decía: "José, hoy vamos a dormir los dos debajo de la higuera". Había otras dos higueras, pero aquella, ciertamente por ser la mayor, por ser la más antigua, por ser la de siempre, era, para todas las personas de la casa, la higuera. Más o menos por antonomasia, pa-

labra erudita que sólo muchos años después acabaría conociendo y sabiendo lo que significaba.

En medio de la paz nocturna, entre las ramas altas del árbol, una estrella se me aparecía, y después lentamente, se escondía detrás de una hija, y, mirando en otra dirección, tal como un río corriendo en silencio por el cielo cóncavo, surgía la claridad traslúcida de la Vía Láctea, el camino de Santiago, como todavía le llamábamos en la aldea. Mientras el sueño llegaba, la noche se poblaban con las historias y los sucesos que mi abuelo iba contando: leyendas, apariciones, asombros, episodios singulares, muertes antiguas, escaramuzas de palo y piedra, palabras de antepasados, un incansable rumor de memorias que me mantenía despierto, el mismo que suavemente me acunaba. Nunca supe si él se callaba cuando descubría que me había dormido o si seguía hablando para no dejar a medias la respuesta a la pregunta que invariablemente le hacía en las pausas más demoradas que él, calculadamente, le introducía en el relato: "¿Y después?" Tal vez repitiese las historias para sí mismo, quizá para no olvidarlas, quizá para enriquecerlas con peripecias nuevas. En aquella edad mía y en aquel tiempo de nosotros, no será necesario decir que yo imaginaba que mi abuelo Jerónimo era señor de toda la ciencia del mundo. Cuando, con la primera luz de la mañana, el canto de los pájaros me despertaba, él ya no estaba allí, se había ido al campo con sus animales, dejándome dormir. Entonces me levantaba, doblaba la manta, y, descalzo (en la aldea anduve siempre descalzo hasta los 14 años), todavía con pajas enredadas en el pelo, pasaba de la parte cultivada del huerto a la otra, donde se encontraban las pocilgas, al lado de la casa. Mi abuela, ya en pie desde antes que mi abuelo, me ponía delante un tazón de café con trozos de pan y me preguntaba si había dormido bien. Si le contaba algún mal sueño nacido de las historias del abuelo, ella siempre me tranquilizaba: "No hagas caso, en sueños no hay firmeza". Pensaba entonces que mi abuela, aunque también fuese una mujer muy sabia, no alcanzaba las alturas de mi abuelo, ése que, tumbado debajo de la higuera, con el nieto José al lado, era capaz de poner el universo en movimiento apenas con dos palabras...(34).

Otro reciente Premio Nobel de Literatura ha sido Derek Walcott, gran poeta, dramaturgo y narrador afroamericano nacido en la isla caribeña de Santa Lucía y nacionalizado norteamericano.

no. Su evocación de los relatos que, de niño, le contaba una tía anciana, y del despertar de su vocación literaria -de la suya propia y de la de su hermano dramaturgo- gracias a ellos, no puede ser más hermosa:

Cuando yo era muy joven, tenía una tía a la que llamábamos Sidone que nos contaba historias. Era una mujer anciana. No puedo recordar su cara con demasiada claridad, pero era una mujer fuerte y una tremenda contadora de cuentos. Mi hermano es también dramaturgo y somos gemelos. Lo mejor es que lo que más excitaba a Sidone era asustar con historias durante la noche africana que caía sobre los campos de Santa Lucía, sobre las luciérnagas y los estrafalarios bananos y sobre las supersticiones, o sobre lo que la gente llama supersticiones y que eran en realidad mitos. Todo ello era auténticamente mágico. Yo ya he escrito al respecto en un libro que se llama *Midsummer*. Hay en él un poema acerca de ella. Nosotros podíamos ir y esperar a que se sentase en el escalón de atrás y empezase a contar historias. Había dos muchachos sentados allí que no sabían aún que ellos querían escribir... o quizás que comenzaban a ser escritores, mientras escuchaban aquellas asombrosas historias que se desarrollaban en una combinación de francés y de criollo, y que tenían, obviamente, raíces africanas. Y el papel que ella jugaba era realmente el de continuadora de una tradición tribal, el de una especie de sibila cuentacuentos. Era tan tremenda que podía llegar a asustarte. Había canciones dentro de la narración que ella podía cantar. Eran canciones o muy tristes o muy espeluznantes, pero muy hermosas. Todo esto era normal y corriente en el área occidental del país. Todavía puede que estén sucediendo cosas así. Lo que es verdaderamente asombroso dentro de todo esto es que mi hermano y yo íbamos allí durante el día, a veces después del colegio, y subíamos la colina sobre la que ella vivía, para ir a escucharla aquellas historias... Acudir y escuchar a Sidone contar historias quedó como parte de nuestra memoria de escritores... No sólo se trataba de que ella narrase historias: también había dramatización. Ella sabía cambiar de papel. Por eso a veces podía llegar a dar mucho miedo, aunque fuera un miedo hermoso. Si alguna vez ha habido alguna musa visible y audible, ésa debió de ser aquella mujer, que probablemente no sabía escribir. Es posible que supiese leer algo, pero lo que ella era ciertamente era una extraordinaria contadora de historias, y de eso era de lo que tenía reputación en el seno de

la familia. Si nosotros, niños en edad de crecer, hacíamos eso por la tarde, después de la escuela, era porque había algo absolutamente atrayente en presentarnos ante ella y en esperar el crepúsculo, cuando llegaba el mejor momento para que ella empezase a contar sus historias. Todo aquello era parte de algo, un recuerdo que -me siento muy seguro al respecto cuando pienso en ello- generó en mi teatro, en particular, no necesariamente en mi poesía, pero sí en el teatro, el impulso de contar historias basadas en la imaginación popular y en la memoria popular, y en un lugar turbadoramente hermoso por el modo que tenía de desplegarse su paisaje, sobre todo cuando, por la noche, llegaba la luz de la luna .

Concluye aquí este todavía muy breve y parcial, aunque también muy variado y representativo rastreo de lo que los *cuentos de viejos y de viejas* han supuesto, ofrecido e influido en la literatura en español y en muchas otras lenguas, desde el siglo XVIII hasta prácticamente hoy. Muchos otros datos y testimonios que permitan ampliar y reforzar las conclusiones sobre la gran productividad literaria de este tipo de ficciones -auténtico "subgénero" de la literatura oral- y sobre su importancia y funcionalidad en la transmisión de la cultura y de la literatura aguardan, sin embargo, el momento de salir a la luz en futuras -y esperamos que muy próximas- ocasiones.

NOTAS

(1) José Manuel Pedrosa, "Cuentos de viejos, cuentos de viejas: poética, tradición y multiculturalismo de un concepto literario (de la antigüedad al Barroco)", *Revista de Folklore* 250 (2001) pp. 141-144

(2) José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. J. Arce (Madrid: Cátedra, 1996) p. 102-103.

(3) Cadalso, *Cartas marruecas* pp. 107-108.

(4) Cadalso, *Cartas marruecas* pp. 242-243.

(5) Cadalso, *Cartas marruecas* p. 126.

(6) Cadalso, *Cartas marruecas* p. 221.

(7) Cadalso, *Cartas marruecas* p. 275.

(8) Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, ed. M. J. González y M. Á. Vega (Madrid: Cátedra, 1999) p. 300.

(9) Washington Irving, *Cuentos de La Albambra*, trad. J. Ventura Traveset, ed. A. Gallego Morell (Madrid: Espasa-Calpe, reed. 1997) p. 96.

(10) Irving, *Cuentos de La Albambra* pp. 59-60.

(11) Irving, *Cuentos de La Albambra* pp. 69-70.

(12) Nathaniel Hawthorne, *La casa de los siete tejados*, ed. C. Montes (Madrid: Cátedra, 1999) p. 248.

(13) Hawthorne, *La casa de los siete tejados* pp. 278-279.

(14) Hawthorne, *La casa de los siete tejados* p. 67.

(15) Hawthorne, *La casa de los siete tejados* p. 178.

(16) Hawthorne, *La casa de los siete tejados* p. 107.

(17) Wilkie Collins, *Monkton el Loco*, trad. E. E. Gandolfo (Barcelona: Montesinos, reed. 1988) p. 39.

(18) Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia*, en *Obras III* (reed. Madrid: Atlas, 1961) [BAE 138] pp. 95-141, p. 114.

(19) Gustavo Adolfo Bécquer, *La cruz del diablo*, en *Leyendas*, ed. J. Estruch (Barcelona: Crítica, 1994) pp. 87-105, p. 92.

(20) Fiodor M. Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*, ed. N. Ujánova (Madrid: Cátedra, 2000) p. 807.

(21) Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. A. Josephs y J. Caballero (Madrid: Cátedra, reed. 2000) p. 190.

(22) George Orwell, *Rebelión en la granja*, trad. R. Abella (Barcelona: Destino, reed. 2000) p. 52.

(23) Orwell, *Rebelión en la granja* p. 58.

(24) Orwell, *Rebelión en la granja* p. 176.

(25) Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra* (Madrid: Alianza, reimp. 1998) pp. 174 y 186.

(26) Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, ed. J.-C. Mainer (Madrid: Espasa Calpe, reed. 2001) p. 130.

(27) Luis Landero, *Entre líneas: el cuento o la vida* (Barcelona: Tusquets, 2001) pp. 21-22.

(28) Landero, *Entre líneas* p. 32.

(29) Landero, *Entre líneas*: pp. 67-68.

(30) Landero, *Entre líneas* p. 90.

(31) Landero, *Entre líneas* p. 161.

(32) Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ed. J. Joset (Madrid: Cátedra, reed. 2000) p. 421.

(33) Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ed. J. Joset (Madrid: Cátedra, reed. 2000) p. 434.

(34) José Saramago, "De cómo el personaje fue maestro y el autor su aprendiz", *El País*, martes 8 de diciembre de 1998, p. 36.

(35) Traduzco de Derek Walcott, "Afterword: Animals, Elemental Tales, and the Theater", en *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, ed. A. J. Arnold (Charlottesville: University of Virginia, 1996) pp. 269-277.