

Revista de **FOLKLORÉ**

N.º 279



El Alguacil

José Manuel Fraile Gil ■ Fernando D. González Grueso
José Antonio González Salgado ■ Fernando Herrero
Eusebio Medina García ■ Miguel Ángel Picó Pascual
Fernando Represa Pérez

Editorial

La danza y el baile constituyeron a lo largo de la historia una seña inequívoca para identificar o ser identificado. Las razones por las que ésto fue así podrían ser abundantes pero nos quedaremos con las esenciales:

1. La danza es, desde su origen, un medio de expresión, por tanto a través de ella se puede decir, señalar o transmitir algo.

2. La danza y el baile, sobre todo a partir del último siglo de la edad media, son un arte ordenado y como tal, sujeto a reglas y normas cuyos esquemas pueden repetirse, abundando o reiterando en distintas circunstancias el mensaje que se pretende comunicar.

3. Como medio de comunicación poseen un lenguaje propio que permite expresar con precisión los distintos elementos que componen su esencia: concepto ético o idea, concepto estético o plasticidad, concepto utilitario o función y concepto aparente u ornamento.

Por supuesto que, como podría suceder con cualquier otro medio eficaz de comunicación, la danza y el baile pueden ser utilizados, manipulados o tergiversados según el interés de quien las practica o las encarga practicar, que no necesariamente es artístico o religioso sino que puede tener otras connotaciones, sociales o políticas, acerca de cuya conveniencia se podría hablar mucho. En cualquier caso no se puede ignorar que el deseo de convencer ha existido siempre y que lo importante es que no medien tentaciones de convertirlo en imposición. Si el origen de la danza se localiza en el plano personal, en la medida que lo llevemos a otros niveles, colectivos o institucionales, corremos el peligro de que su esencia degenera, es decir, de que se aleje de su fuente fundamental.

*No creo que sea necesario insistir en que, tanto si se trata de reconocernos como de ser reconocidos, estamos suponiendo que hay un conocimiento previo. Se impone, por tanto, el estudio concienzudo de los diferentes períodos históricos que han dado lugar a la situación actual. El hecho de que la actividad principal de un grupo de danza o de una persona esté centrada ahora en un tipo de baile local o regional, por ejemplo, no justifica que se desconozca hasta qué punto determinadas corrientes europeas, sobre todo francesas, influyeron sobre los maestros de baile y éstos a su vez sobre el baile popular. Esquivel y Minguet, sin ir más lejos, ponderan y enseñan pasos practicados en escuelas europeas, lo cual no significa que aceptaran el origen exclusivamente extranjero de dichos pasos, sino más bien la evidencia de que en esas escuelas habían sabido recoger, ordenar y describir determinadas posturas y piruetas bajo un método ordenado y didáctico con una terminología común. Así, si hablamos del trenzado –ese salto en el cual los pies se mueven rápidamente uno contra otro cruzándose–, estaremos refiriéndonos al **intrecciato** italiano o al **entrechat** francés, pero siempre imaginando el mismo movimiento y parecida ejecución, aunque luego la resistencia o virtuosismo de cada bailarín determinara el número de cambios o de variaciones.*

S U M A R I O	
	Pág.
La canastilla del niño. Un villancico enumerativo José Manuel Fraile Gil	. 75
Albéniz y Granados. Distintos orígenes Fernando Herrero	. 81
Cancioneros españoles del siglo XIX editados en Europa. La obra de A. Fouquier Miguel Ángel Picó Pascual	. 83
La restitución del patrimonio: Palazuelos de la Sierra (Burgos) Fernando Repesa Pérez	. 86
El folklore en los Atlas Lingüísticos Españoles (I): Refranes, dichos y canciones José Antonio González Salgado	. 93
Reflexiones sobre Las Hurdes Eusebio Medina García	. 99
Lo crudo, lo cocido y lo otro Fernando D. González Grueso	. 103

LA CANASTILLA DEL NIÑO. UN VILLANCICO ENUMERATIVO

José Manuel Fraile Gil

Andalucía, Extremadura y La Mancha fueron tierras donde, al *son-son* de la zambomba, se han cantado un sinfín de romances, coplas y canciones narrativas durante el mes largo que antaño duraba la Navidad.

En el pueblo ciudadrealeño de Miguelturra comenzaban esas reuniones al anochecer del día 8 de Diciembre, cuando la Iglesia celebra la fiesta de la Inmaculada Concepción y las gentes de aquella localidad el que llamaban *Día de las Hogueras*, pues alrededor de ellas empezaban a entonarse los romances profanos y los villancicos inspirados en la infancia y vida de Cristo. Allí escuché por vez primera el cantar que llaman allí *el hatico* (1) y que hoy quiero participar a mis lectores, reflexionando un tanto en su lenguaje y en el sentido que encierra. Veamos el texto:

*El vinticuatro del mes
va a nacer el Dios Divino
y como su Madre es pobre
no tiene para vestirlo.
Yo le haré el hatico
lo mejor que pueda,
que no esté desnudo
mi querida prenda.
La camisilla y la chambra
se la haré de Holanda fina,
con puntillas y entredoses
y bordados de la China,
también el pañal
y el metedorcillo
se lo voy a hacel
de hilo finito.*

*El jugón y la mantilla
se lo haré de lana buena,
bordado en hilillo de oro
y estrellas de lentejuelas.
La faja le haré
de raso finito,
para le fajen
ese cuerpecito.
El gorrito, niño mío,
verás cómo te lo formo,
me da pena de taparte
ese pelito de oro;
te lo haré de tul,
todo muy calado,
para estarte viendo
el pelo rizado.
Ya tiene el hatico hecho,
muy limpio y muy aseado,
no como tú te mereces,
hermoso cielo estrellado,
que tú te mereces
vestirte de oro
porque en ti se encierran
todos mis tesoros.
Te suplico, madre mía,
que cuando nazca tu hijo,
que te ocupes de pedirle
por este pequeño hatico,
que nos dé salud
y para comer,
y luego nos lleve
(y) al cielo con él.*

The image shows a musical score for the villancico. It consists of four staves of music in a 3/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: "El vin- ti cua- tro del mes va a na- cer el Dios Di- vi- no". The second staff continues: "y co- mo su ma-dre es po- bre no tie- ne pa- ra ves- tir- lo". The third staff continues: "yo le ha- ré el ha- ti- co lo me- jor que pue- da". The fourth staff concludes: "que no es- té des- nu- do que no es- té des- nu- do mi que- ri- da pren- da". The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line.

Transcripción musical realizada por mi amiga Susana Weich-Shabak

Con la misma melodía del ejemplo anterior recogí asimismo este fragmento –aunque en el lugar lo consideraban versión– en el pueblecito de Villahermosa (2), ubicado también en la provincia de Ciudad Real:

*El vinticuatro del mes
va a nacer un Dios Divino
y como su madre es pobre
no tiene para vestirlo;
yo le haré el **hatico**
lo mejor que pueda,
que no pase frío
mi querida prenda.
El gorrito, niño mío,
te lo haré de mil calados,
me da lástima taparte
ese pelito rizado;
también el pañal
y el metedorcito
se lo he de hacer
de hilo finito.
Te suplico, madre mía,
que cuando nazca tu hijo
me tengas en la memoria
desde este pequeño **hatico**
y nos des salud,
y para comer,
y luego nos lleves
al cielo con él.*

He incluido el argumento de nuestra composición entre los denominados por los investigadores como enumerativos, pues al igual que sucede con *El vestido de la dama* o con *Las vestiduras sagradas* (3), nuestro poema encuentra en la relación de prendas que van cubriendo el cuerpo según el sexo, la edad o la condición, el hilo con que va enhebrando su argumento central; son enumeraciones abiertas frente a las que presentan las denominadas canciones seriadas, que describen listas limitadas tales como los días de la semana, mandamientos, sacramentos o sentidos corporales.

Pero digamos algo, antes de entrar en análisis más complejos, sobre la palabra que titula en aquel rincón manchego al villancico de marras. El vocablo *hatico* es diminutivo de *hato*, voz que Covarrubias, en su *Tesoro* de 1611, comienza a definir como: “Se llama el vestido y ropa de cada uno” (4). El Diccionario de la Real Academia lo define, junto con otras ocho acepciones, como: “Ropa y otros objetos que alguien tiene para el uso preciso y ordinario”. Los diminutivos *hatico* y *hatillo* aparecen frecuentemente en nuestra literatura para designar con ellos el breve ajuar que se transporta en un pañolón o fardo y que solía constituir todo el patrimonio mueble de los más pobres. Pero son escasas en nuestra literatura las referencias al *hatillo* como ajuar infantil que se va preparando durante los meses que pre-

ceden al parto; Ganivet, en 1898, hace esta reflexión en una de sus novelas: “...a esto había que agregar lo que se le iba a Martina de las manos comprando cintas y moños para el hatillo del esperado fruto de bendición, tarea previsor a la que consagraba sus días y sus noches la futura madre...” (5).

Pero la palabra debió usarse desde antaño con esta acepción de pequeño ajuar infantil, pues entre los judíos de origen español que se asentaron, antes o después, en el Norte de Marruecos, se conservó hasta hace bien poco este sentido para el vocablo que nos ocupa. Entre los de Tánger era práctica habitual el que una mujer afortunada –de buen mazal– fuera la que cortara el primer pañal al tiempo de echar un grito largo y prolongado, una *bargualá*, destinada a romper un posible mal de ojo o *ainará* que pudiere caer sobre el futuro usuario de esas prendas. Pero las costumbres o *adas* variaban de unas familias a otras, y así también hubo *alcuñas* entre las que se preparaba el *jatío* cuando ya había nacido la criatura (6). Pero los judeo-españoles que vivieron en Los Balcanes no aspiraron la hache inicial con aires de jota, como hicieron los del Magreb –acaso por la influencia española y andaluza que desde 1859 sopló en aquellas ciudades norteafricanas– sino que conservaron la efe inicial, que en España, andando el tiempo, se enmudeció en hache; y así llamaron *fato* al pequeño ajuar que se preparaba al recién nacido. Una sefardí búlgara contaba que: *Para el primer crío se hacía fato, antes que nasciva, a ses, siete meses, se empezaba a oficiar. La primera en cortar debía de ser una niña que tiene padre y madre, que no sea güérfana; ella daba la primera tijera* (7).

Los villancicos tradicionales vieron siempre a la Sagrada Familia muy *de tejas para abajo*, pues en ella encontraban el trasunto de la mísera existencia que arrastraba la inmensa mayoría –y especialmente quienes cantaban este tipo de composiciones tradicionales–. Por ello miraban con tristeza y desazón la desnudez del redentorcillo nacido entre pajas y calentado sólo por el vaho del buey o la vaca, porque la mula se entretuvo más en devorar aquellas amarillentas mantillas vegetales, por lo que fue bien castigada con la esterilidad; pero eso es ya harina de otro costal. No fueron pocos los romances religiosos que trataron sobre la desnudez del Mesías, pero de entre este exuberante corpus descuella el tema de *La toca de la Virgen* (ía), en el que la madre, abrumada por la falta de recursos, despedaza su toca para envolver al hijo.

*...Entre la mula y el buey
parió la Virgen María,
la mulita le coceaba,
la vaquita le lamía.*

*Échale una maldición
que será **pa toa** la vida,
así dijo Satanás
de que no para en la vida.
Tanta era su proeza
que pañales no tenía,
echó mano a la cabeza
a un velo que ella tenía,
le hizo cuatro pedazos
con que a su hijo envolvía.
Ya bajó un ángel del Cielo
cantando el Ave María.
—Pañales de oro te traigo,
mantillas de seda fina,
también te traigo un fajero
hecho de malmaravilla...(8)*

De los autores del Tetramorfos, sólo *San Lucas* (II. 7) repara en el indumento que cubrió al Nazareno al tiempo de nacer: "...y dio a luz a su hijo primogénito, y le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre..."; y entre los evangelios apócrifos encontramos muy someras referencias a los mismos pañales. En el *Pseudo Mateo* (XIII. 5), cuando a su contacto recobra la mano que había perdido la incrédula Salomé: "Dicho que hubo esto, apareció a su lado un joven todo refulgente, que le dijo: «Acércate al niño, adórale y tócale con tu mano. Él te curará, pues es el Salvador del mundo y de todos los que en Él ponen su confianza». Ella se acercó al Niño con toda presteza, le adoró y tocó los flecos de los pañales en que estaba envuelto" (9).

De entre las hierbas del campo —nacidas, que no sembradas— descuella el romero por su importante carga simbólica, pues según la creencia popular fue en sus tallos donde la Virgen tendió la ropita del Niño (10). Por eso esta cuarteta ha corrido media España al son de panderetas y zambombas:

*La Virgen lava pañales
y los tiende en el romero;
los pajaritos cantando
y el romero floreciendo.*

Que esta planta fue utilizada en conjuros para propiciar la bonanza de los comerciantes y la dicha en los hogares andaluces lo sabemos merced al siguiente texto granadino: *En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Sancto, romero sois nazido y no sembrado, dame de la virtud que Dios te ha dado, así como eres romero entre en mi casa la grazia de Dios, la Virgen Santissima las florezio, con los pañales que en ella tendio, a la gitana de Egipto de lepra sano y para Belen partio y assi como esto es verdad, entre en mi casa el bien y salga el mal* (11).

Y es que no fueron pocos los relicarios de nuestras iglesias que se jactaron de albergar en sus anaqueles algún pañal del Niño Jesús. Pues bien, en el *Evangelio árabe de la Infancia* (VII. 1 y VIII) se alude a uno de estos pañales-reliquia, que de verse reunidos habrían sido suficientes para empapar los orines de toda una guardería. El texto dice así: "Y traían como presente [los Reyes Magos] oro, incienso y mirra. Y le adoraron y ofrecieron sus dones. Entonces María tomó uno de aquellos pañales y se lo entregó en retorno... Y salieron a su encuentro los reyes y príncipes [de Persia], preguntándoles qué era lo que habían visto o hecho, cómo habían efectuado la ida y la vuelta y qué habían traído consigo. Ellos les enseñaron este pañal que les había dado María, por lo cual celebraron una fiesta y, según su costumbre, encendieron fuego y lo adoraron. Después arrojaron el pañal sobre la hoguera y al momento fue arrebatado y contraído por el fuego. Mas cuando éste se extinguió, sacaron el pañal en el mismo estado en que estaba antes de arrojarlo, como si el fuego no lo hubiera tocado. Por lo cual empezaron a besarlo y a colocarlo sobre sus cabezas diciendo: «Ésta sí que es una verdad sin sombra de duda...»" (12). Los Magos, como de Oriente que eran, pusieron sobre sus cabezas el objeto sagrado en señal de acatamiento; de ahí que nosotros sigamos imponiendo las manos sobre la cabeza del que quiere recibir el beneficio de ellas. Aquel ignífugo pañal pasó, con el tiempo, al rutilante y bien abastecido relicario imperial de Constantinopla, y desde allí —acaso por mor del saqueo a que en 1204 sometieron los cruzados a la capital bizantina— a Francia, donde se perdió durante la Revolución.

Esta obsesión por cubrir la desnudez del Dios-Niño fue el motivo central en muchos de los villancicos anónimos, que desde la Baja Edad Media al Renacimiento resonaron en las bóvedas de catedrales, iglesias y conventos. Dichas composiciones se ambientan casi siempre en un idílico mundo pastoril, donde zagales y labriegos dialogan sobre el prodigio divino del Nacimiento y disputan entre sí sobre la calidad de las dádivas que ofrecen; muchas veces son prendas de esta canastilla —que ahora nos interesa— las que llevan como presente. Todavía en pleno Barroco, allá por 1690, cantaron en el madrileño convento de la Encarnación esta enrevesada composición:

*...A la chiribirivuela,
Maricuela,
hola.
—Yo le traigo este listón.
—Yo de raso este jubón.
—Zapatico abotonado.
—Camisón zarabolado,
enlistonado, enjubonado,*

*enropillado, encalzonado,
 empretinado, ensombrereado,
 emplumajado, encapotado,
 con su espada y su rodela.
 A la chiribirivuela,
 Maricueta,
 a la chiribirivuela,
 toca, baila, gira, canta,
 sigue, vuela... (13).*

No sé si basado en esta *chiribirivuela* barroca, pero muy cercano a ella, persiste hoy un poema profano y acumulativo que sigue cantándose, eso sí, en época navideña, por tierras manchegas, alcarreñas y por media provincia madrileña. En él se va vistiendo de pies a cabeza a un pollito que anda desnudo en pleno mes de Diciembre; se le adereza como a un pastor, olvidando los listones, jubones de raso y zapatitos que querían cubrir la desnudez del Mesías. Una versión madrileña de Cenicientos dice así:

¡Qué bonito está el pollito, le pondremos los patines!

¡Qué bonito está el pollito, empatinado con la vigüela!

¡Ahora sí que retumba y suena!

.....

¡Qué bonito está el pollito, enmonterado, enzamarrado, encamisado, enfajado, encalzonado, empolainado, enalbarcado, empatinado, con la vigüela!

¡Ahora sí que retumba y suena! (14).

Pero amén de aquellas *chiribirivuelas* de ayer y de los pollitos de hoy, hay y hubo otros villancicos que enumeran las prendas dadas por los pastores al Niño, al estilo del *hatico* que vimos en Miguelturra y Villahermosa. En Castroserna de Arriba (Segovia) cantan:

*Con panderetas todos
 nos vamos al portal
 a ver al Niño Dios,
 le vamos a adorar.
 ¡Manuel, Manuel, Manuel!,
 Manuel se ha de llamar.
 –Yo te ofrezco un corderito.
 –Yo dos mantas y un pañal.
 –Yo un jugoncito de terciopelo.
 –Yo una gorrita de tafetán (15).*

Poco a poco estas composiciones navideñas van tornándose más veraces y comienzan a enumerar con realismo las prendas que presumían los pequeños de las clases menestralas (16) cuando las campanas *repicaban gordo*. Los niños de *teta* gastaban esta suerte de atuendo hasta que, frisando ya los dos años, comenzaban a campar solos, y entonces se les ponía un amplio manteo en-

volvente de vivos colores, que –ceñido a la cintura– les daba la peculiar figura acampanada que proporciona esa prenda. Luego algunos, por promesa de sus deudos, vestían de frailecillos hasta los cinco o seis años, y otros pasaban directamente al calzón rodillero –cuando lo había– y a la camisa, que sería hasta la muerte su segunda piel.

Aunque sea muy de pasada, vamos a revisar el exiguo roperillo de nuestro recién nacido, para poner al día –a quien no lo sepa– del significado y uso de las prendas mencionadas en nuestro poema.

Las piezas interiores, en contacto con la delicada piel del recién nacido, se hicieron siempre con el lino más sutil que pudiera hilarse y tejerse en el ámbito artesanal. La camisita –ya lo dijimos– iría creciendo con el individuo, y larga casi hasta la rodilla, sería andando el tiempo su ropa de cama y su mortaja. Las camisas de los chiquitines eran abiertas de arriba abajo y se cerraban con botoncillos, ya de hilo, ya de hueso; a diferencia de las que gastaban padres y madres, que eran abiertas sólo hasta el pecho y por ello vestidas siempre por la cabeza. No usaban las clases pobres de esta Holanda rica con que quieren vestir al Rey Divino, ni de tantas puntillas y entre-doses como la canción menciona. La *chambra* era otra camisita superior que tomó prestado el nombre de las blusas femeninas o *chambras*, que a finales del siglo XIX se generalizaron en España, desplazando a los entallados jubones y *chipós* con que las mujeres campesinas cubrieron su busto durante centurias. La *chambra* era más holgada y de la *robe de chambre*, que usaban nuestros vecinos para estar cómodos en la intimidad de la alcoba, tomó su nombre y hechura.

El metedorcito era una suerte de empapador que fabricaban las madres doblando en rectángulo los faldones de las camisas bien andadas u otros trapos blancos que, convenientemente limpios y orillados, servían para ese menester, colocados en la entrepierna de los chiquitines. Sujetaba el metedorcito un pañal que antaño fue cuadrado o rectangular y mucho más tarde tomó forma triangular y el nombre de *pico*. Como pañales acabaron su vida las sábanas que, ya muy usadas, no podían siquiera *volverse*, faena que se hacía cortando verticalmente el centro de la sábana y volviendo a unir las dos mitades resultantes, pero esta vez uniéndolo en la costura central los dos lados que antes fueron las orillas; de este modo la parte central, que se había desgastado con el roce de los cuerpos tendidos, quedaba ahora en el derredor de la sábana, en la parte que debía remeterse bajo el colchón o los jergones.

El *jugón* era –ya lo hemos apuntado en suso– una prenda de busto que se hacía con paño fino, tafetán, lanilla u otro género medianamente fuerte para abrigar y poner de manifiesto el poder adquisitivo de la familia. Tanto las mujeres como los recién nacidos que lo portaban cerraban siempre la hilera de sus botones hasta el cuello y también los que ajustaban los puños en los pulsos, para dar sensación de orden y para evitar que se vieran las prendas de abajo, que debían llevarse y estar, aunque no se mostraran, según el gusto y el porte tradicional. La mantilla era un rectángulo de paño fino o grueso –según las posibilidades– o incluso de estameña o frisa, tejido que dio nombre a la prenda en algunas zonas geográficas. Esta mantilla se enrollaba en torno a la cintura de los niños, dejando un vistoso ribete en uno de los lados, y mostrando a veces sobrepuestos y cintas de alpaca o seda cosidas en el paño. Para asegurarla en el cuerpo del niño se usó el fajero, que era una larga cinta que rodeaba el talle del chiquitín y cuyo extremo se remetía bajo las vueltas del mismo fajero. En él se colocaron las *reliquias*, *crecientes*, *medallas de Santa Elena* y un sinfín de objetos apotropaicos para proteger al niño. Los fajeros llegaron a sobrecargarse de estas reliquias y fetiches al punto de convertirse en *dijeros*, que –desde los más lujosos hechos con cadenillas de plata, hasta los más humildes realizados en una *liga pañera*– fueron verdaderos *detentes* contra el maligno.

A veces fueron dos los gorros que protegían la cabecita del niño, aún sin cerrar, y los oídos, tan vulnerables al frío. El primero solía ser de lienzo y muy pegado a la redondez de la cabeza; mientras que el de encima se adornaba con fruncidos, cintas rizadas y perifollos de mil colores, y en él se prendía a veces un caracolillo o una higa de coral o azabache para romper sobre sí el mal de ojo que pudieran echar a su dueño.

Estas notas tan generales las redacté en función de los informes que en Miguelturra me dieron sobre la indumentaria del recién nacido. Pero a grosso modo podrían aplicarse a los niños que en toda tierra de garbanzos vistieron de esta guisa hasta hace medio siglo. Las madres de pocos recursos presumían en ellos los primores que con la aguja y la almohadilla hacían en casa a la luz del candil cuando, rendidas del laboreo a jornal y hechos los oficios de la casa, encontraban aún un momento para coser la ropica de los más pequeños y preparar –muchas veces en secreto– el hatico de lo que se movía en su vientre. Seguro estoy que observando a estas criaturas de indumentaria multicolor, en brazos de sus madres, redactó mentalmente el autor de nuestro *hatico* el texto en el que hoy hemos reparado. El poeta quiso vestir al redentor desnudo con el ajuar de las cla-

ses trabajadoras; es cierto que le adornó con lentejuelas, hilo de oro, bordados de la China, tules y otras guarniciones usadas por los pudientes, pero quiso dar al Niño-Dios el hatico que hubiera preparado para su hijo una manchega de saya rayada y moño de picaporte.

NOTAS

(1) Me fue cantada por Manuela González Sánchez, de 75 años de edad; quien además se acompañó con la zambomba fabricada en un arcaduz de noria con una *pellica* de conejo. Se grabó el día 10 de Mayo de 2003 por J. M. Fraile Gil, J. L. Cobos Marco y M. León Fernández.

(2) Fragmento de Villahermosa (Ciudad Real). Cantado por Isabel Guillén Oliver, de 60 años de edad. Fue grabado el día 10 de Mayo de 2003 por J. M. Fraile Gil, J. L. Cobos Marco y M. León Fernández.

(3) Traté sobre este asunto en mi artículo: "Las Vestiduras Sagradas, un tema seriado", *Revista de Folklore*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, N° 22, Tomo II, pp. 134-138, Valladolid 1982.

(4) COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Ed. Castalia, Madrid 1995, Col. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, N° 7, p. 623. Segunda edición corregida y aumentada de Felipe C. R. Maldonado y revisada por Manuel Camarero.

(5) GANIVET, Ángel: *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Ed. Cátedra, Madrid 1983, p. 432. Edición a cargo de Laura Rivkin.

(6) Informes dictados en Madrid por Estela Lasry, nacida en Tánger hacia 1920. Fueron grabados por Susana Weich-Shahak en el año 2004.

(7) Informes dictados por Regina Fisdell, nacida en Samokov (Bulgaria) hacia 1920. Fueron grabados en Yaffo (Israel) el día 1 de Mayo de 1993 por Susana Weich-Shahak.

(8) Versión cantada en Gandullas (Madrid) por Ángel González Lobo de 92 años de edad. Fue grabada el día 24 de Julio de 1994 por J. M. Fraile Gil, M. León Fernández, J. M. Calle Ontoso y S. Weich-Shahak.

(9) *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1979, p. 210. La versión crítica de los textos griegos y latinos, los estudios introductorios y los comentarios corren a cargo de Aurelio de Santos Otero.

(10) La buena fama de este arbusto es casi universal. Los ingleses le denominan *rosemary* acaso en memoria de esta antigua tradición, que debió ir debilitándose allí tras la Reforma Anglicana. En España se dice: *El que ve romero y no lo coje, del mal que le venga que no se enoje*; y en Chiclana (Cádiz) decían: *Romero zanto, zanto romero, que zarga de mi caza lo malo y entre lo güeno*.

(11) BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan: *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Ed. Arcano, Toledo 1989, p. 293. Respeto la transcripción en prosa que Blázquez hace del conjuro.

(12) *Los Evangelios Apócrifos*, *Op. cit.*, pp. 313 y 314.

(13) Cf. *Cancionero de Navidad*. Selección, prólogo y notas de Adolfo Maíllo. Ed. de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid 1942, p. 64.

(14) Versión cantada, al son de la zambomba y el calderillo, por Vicente Santiago Montero y Julián Puentes Zamorano, ambos de unos 70 años de edad. Fue grabada en Cenicientos (Madrid) el día 1 de agosto de 2000 por J. M. Fraile Gil, J. M. Calle Ontoso, M. León Fernández, P. Gómez Fernández y A. Bermejo Blanco.

(15) Versión de Castroserna de Arriba (P. J. de Sepúlveda - Segovia). Cantada por Felicísima Martín Bermejo, de 83 años;

Concepción, Juana, Felicidad y Consuelo Enebral Martín, de 59, 56, 54 y 50 años de edad respectivamente; y Tomás Benito Vírveda, de 67 años de edad. Fue grabada en Madrid Capital el día 2 de Diciembre de 1999 por J. M. Fraile Gil, J. M. Calle Ontoso, M. L. Huetos Molina y A. Rodríguez Rodríguez.

(16) Sobre la indumentaria tradicional infantil es poco lo escrito hasta ahora con rigor y seriedad. La mayor parte de lo publicado se haya inmerso en trabajos generales sobre la vestimenta de tal o cual área geográfica. En este sentido destaca lo dicho por: COTERA, Gustavo: *La indumentaria tradicional en Aliste*, Ed. del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", -Diputación de Zamora-Caja España, Zamora 1999, Apdo. *La indumentaria infantil*, pp. 432-480. Véase también el artículo, y la bibliografía que aporta: PORRO FERNÁNDEZ, Carlos Antonio: "Notas sobre indumentaria infantil en Castilla y León", *Revista de Folklore*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Tomo XXIII-1, pp. 96-108, Valladolid 2003.



ALBÉNIZ Y GRANADOS. DISTINTOS ORÍGENES

Fernando Herrero

I

En pleno fragor derivado de la invasión de Irak, la feroz dictadura de Hussein derribada por una agresión extranjera que deja tras de sí muchas víctimas inocentes y múltiples problemas que resolver, un espectáculo compuesto por una zarzuela y una ópera nos devuelve a uno de esos genios que han llegado a convertirse en mitos. Francisco de Goya y Lucientes ha encarnado lo popular, esas majas o majos en fiestas, esas duquesas vestidas o desnudas, esa familia real con un puntito irónico, los festejos como la tauromaquia, pero también lo trágico, los fusilamientos del 2 de mayo, los desastres de la guerra para terminar en lo premonitorio, las pinturas de la Quinta del Sordo en las que penetra en el subconsciente colectivo de España con base en todas las tradiciones orales y escritas.

Goya quintaesenció el acervo popular en sus pinturas, en sus dibujos y supo ir más allá inventando monstruos generados desde el sueño de la razón. Hoy en un mundo crispado en el que la dialéctica ha desaparecido sustituida por compulsiones escritas y orales, unas acertadas otras acomodaticias y otras que prefieren refugiarse en el silencio, Goya resulta ejemplo de la lucidez que no oculta la pasión. Nos ve en nuestros ocios, en nuestras violencias, en nuestras pesadillas. Pinta sin moralina, pero también con amor y testimonio de que su obra es una de las grandes vértebras del ser español.

Un espectáculo compuesto por una zarzuela de Isaac Albéniz, recuperada después de muchos años y titulada con nombre totalmente goyesco "*San Antonio de la Florida*" y la bellísima "*Goyescas*" de Enrique Granados. En piano y ópera igualmente personalísima y lindante con la genialidad. Una tarea difícil poner en escena estas obras, dada la escasa entidad de sus libretos. José Carlos Plaza tuvo la gran idea de vertebrar su montaje en la plástica goyesca. Se lo pedía naturalmente la entidad de las obras, pero fue más allá e introdujo toda la pintura del genial sordo en las imágenes que surgían de la escena. No se limitó a los frescos de San Antonio de la Florida y a sus famosos cuadros sobre los majos. En varios momentos de la representación surgieron las imágenes de los fusilamientos y en "*Goyescas*" las proyecciones de las pinturas negras acompañaban la tragedia en la que se convirtió una fiesta popular. Podía pensarse en la premonición, que nuestra historia ha fraguado en sucesos tan terribles como la guerra civil. Podía pensarse también que José Carlos fue influido por el clímax existente de violencia contenida primero, luego hecha realidad, en un mundo sometido al imperio del becerro de oro. El montaje de la obra de Granados se realizó en

Cagliari, pero los vientos de guerra comenzaban a hacerse notar.

Así Goya es protagonista en la zarzuelita de Albéniz. Una música interesante con un par de números que demuestran la calidad de su autor, y un libreto convencional, pero que resulta significativo al mostrar el conflicto entre liberales y realistas que ensució una gran parte de nuestra historia pasada. Uno de los protagonistas es perseguido por haberse burlado de la nariz de Fernando VII. La historia de amor, a pesar de la frivolidad con la que se trata, no oculta la soterrada violencia y la intención de matar aprovechando la circunstancia política favorable de uno de los pretendientes a la mano de Inés. Por ello Plaza no duda en proyectar esa muerte deseada desde el famoso cuadro en que mostró los horrores del 2 de mayo que culminaron en la ejecución de unos cuantos patriotas.

Por ello las proyecciones festivas de los frescos de San Antonio de la Florida no dejan de relacionarse con un horror más o menos disimulado, que estalla en toda su intensidad en "*Goyescas*", que transforma lo castizo en tragedia y los famosos majos y majas en testigos de un drama de amor y celos que termina en la muerte. El torero para Goya no sólo elimina a las reses sino también a su rival y la negrura de la escenografía se hace todavía más intensa con la proyección de las geniales pinturas de la Quinta del Sordo. Este montaje de José Carlos Plaza acentúa la negrura y lo que podría haber sido una comedia de costumbres se plasma tanto por los elementos corpóreos como por los incorpóreos del decorado en algo más importante y trascendente. La irracionalidad sustituye a lo lúdico que queda como una mueca sarcástica de lo profundo de la naturaleza humana. Un gran trabajo que nos hizo ver la influencia de un pintor excepcional en el componente de unas obras de raíz española que, así interpretadas adquieren plena vigencia.

II

Al poco tiempo de la recuperación de "San Antonio de la Florida" el Teatro Real de Madrid produce el estreno mundial de "*Merlín*", una ambiciosa ópera del autor de "*Iberia*" que sólo se había escuchado en versión de concierto. Un empeño para el que no se escatimaron medios que suponía recuperar una obra importante que merecía, sin duda alguna, llegar a la escena. Unas injustas muestras de desaprobación obligan a matizar la cuestión. "*Merlín*" no es una obra maestra aunque tiene fragmentos extraordinarios, sobre todo en el acto primero y segundo, siendo el tercero más costumbrista en la onda del

Albéniz nacionalista. La influencia wagneriana es muy grande, pero también existen otras que prueban que el compositor estaba al tanto de lo que se hacía en el mundo. El libreto de Francis Burdett Money-Coutts es evidentemente muy flojo, sobre todo en la escritura, aunque haya que reconocerle la proyección de una serie de conflictos que se suceden a lo largo del mismo. Conflicto entre Merlín y Morgana, entre el mago y Nivean, entre Arturo y Mordred y así sucesivamente. Por ello la partitura no es sólo descriptiva sino dramática, aunque no sea fácil de llevar a escena.

Si las anteriores obras partían de Goya, Albéniz recurre con su libretista al mundo artúrico, al mundo de Camelot que ha dado lugar a todo tipo de novelas, películas, musicales, comics y unas cuantas óperas. Se trata por tanto de mitos lejanos que en cierta forma coinciden con los proyectados por algunas de las óperas de Wagner y, aunque el origen sea diferente, no cabe desconocer ciertas similitudes con la tetralogía. La idea era la de una serie de tres óperas en las que se contara la trayectoria del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda, las luchas, el adulterio de Ginebra, las traiciones y la muerte final del rey y la destrucción de su casi utopía. En esta primera parte asistimos al nombramiento del rey, el único capaz de sacar de la piedra la espada Excalibur, la lucha de Merlín contra Morgana y el triunfo final de ésta.

Desde esta perspectiva y con una buena dirección de orquesta de José de Eusebio a quien se debe la restauración de la partitura en un trabajo intenso que merece todos los elogios, el director de escena John Dew de origen cubano, aunque nacionalizado inglés, quiso hacer de esta obra en su montaje una especie de globalidad del mito artúrico, con la presencia física de Ginebra y Lanzarote como dos figurantes que toman carne en el escenario cuando el rey Arturo o Merlín los evocan. Fue una solu-

ción, a mi juicio, desacertada sobre todo al presentar a Ginebra como una especie de ninfomana que no sólo se entregaba en la última imagen a Lanzarote, sino que coqueteaba con todos los caballeros habidos y por haber. Hubiese sido mucho más sugestivo la simple evocación de las palabras y la música.

La puesta en escena quizás fue imaginativa desde el punto de partida de considerar el comienzo de la leyenda como una especie de gran cómic, así escenas como la bajada de la espada desde lo alto hasta las manos de Merlín, la transformación de la varita mágica en un largo árbol que se ilumina en su punta, en las escenas de conjunto, casi rituales, o la propia escenografía en que a los iconos sustituyen figuras de ahorcados en el frontispicio del escenario o surgen lanzas o árboles en las escenas de muerte o de amor. Unos ballets, no demasiado refinados acentúan cierta sensación naïf cercana al kirsch de una parte del montaje que no deja de tener un aire waltdisneyano. Frente a ello hay momentos muy hermosos fundamentalmente en las escenas íntimas y la negrura que envuelve a los personajes en un espacio casi infinito. Imaginación no falta incluso en el discutible vestuario y es un punto positivo que hay que anotar en este estreno que supuso un acontecimiento.

La ópera está escrita y cantada en inglés y por ello las raíces son ajenas al compositor español que en los momentos centrales del acto tercero vuelve a sus orígenes. Un pintor español y una leyenda inglesa han servido de pauta a estas óperas que muestran una vez más la relación entre lo popular y lo culto. En los dos casos ha existido una inversión grande que obliga a que exista algo más que unas pocas representaciones. Es necesario que el soporte DVD permita conservarlas, la tecnología tiene aquí la última palabra para unir toda esta serie de connotaciones y ofrecerlas a todos los interesados.



CANCIONEROS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX EDITADOS EN EUROPA. LA OBRA DE A. FOUQUIER

Miguel Ángel Picó Pascual

La bibliografía folklórico musical española realizada o publicada fuera de nuestras fronteras durante la centuria decimonónica ha sido ignorada y olvidada por quienes han recopilado todo cuanto se ha hecho en nuestro país, que no es poco. Este repertorio europeo no es abundante, pero su conocimiento nos es imprescindible, puesto que así sabremos qué imagen han dado nuestros vecinos, viajeros infatigables, del folclore español, qué han pensado de nuestras manifestaciones populares musicales, y cómo las han trabajado. El desconocimiento de estas fuentes extranjeras ha sido motivado principalmente por la rareza de este tipo de publicaciones, que en la mayor parte de los casos han aparecido en colecciones de bibliófilos y en tiradas limitadísimas de ejemplares. Aparte, la presencia de este tipo de trabajos en nuestras bibliotecas, públicas y privadas, es puramente ocasional.

Este trabajo lo consagraremos a la obra que Achille Fouquier dedicó al estudio acerca del folclore español, no sin antes repasar una serie de interesantes publicaciones relacionadas con nuestra materia, la mayor parte de las cuáles han sido obviadas por los musicólogos españoles. Sus *Chants populaires espagnols, quatrains et séguidilles, avec accompagnement pour piano* fueron publicados en París en 1882, por la imprenta de Jouaust. El volumen, dedicado a la baronesa de Bellera, apareció acompañado de cuatro bellos grabados alusivos a nuestro folclore, obra de Santiago Arcos. El hecho de que el libro apareciese en una colección de bibliófilos condicionó que pasase con el correr del tiempo completamente desapercibido por los investigadores.

Una de las primeras referencias al folclore español editadas en Europa la encontramos en unas colecciones de piezas de aires españoles con acompañamiento de guitarra o piano. Su autor, Narcisse Paz, fue un ferviente divulgador de la música española en los ambientes acomodados de la capital francesa. Sus cuadernos, que gozaron de una gran aceptación entre los aficionados, no son propiamente compilaciones de música popular, ya que en su mayor parte contienen piezas de autores conocidos inspiradas en nuestro folclore. En París publicó cuatro series: *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols: Boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe* (Benoist, ca. 1812-13); *Deuxième collection d'airs*

espagnols avec accompagnement de piano et guitare (Benoist, ca. 1815-17); *Troisième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare y Les Beaux de Seville. Collection des plus jolis aires boleros nationaux espagnols avec accompagnement de piano ou de guitare* (ca. 1845). El éxito de esta serie de publicaciones fue tal que en Londres publicó en 1823 otra colección de estas características titulada: *A collection of popular spanish songs, arranged for the guitar with an accompagnement for the piano forte*. En esta misma urbe aparecería años más tarde, en 1838, otra obra de semejante configuración, en esta ocasión amenizada con toda una serie de reminiscencias románticas. Su autor, Henry Wilkinson, miembro del Real Colegio de Cirujanos y médico militar de la legión británica, incluyó numerosas piezas bañadas de inspiración popular y tituló su obra: *Sketches of scenery in the basque provinces of Spain, with a selection of national music, arranged for piano forte and guitar*.

La primera obra teórica en la que encontramos datos acerca de nuestras tradiciones musicales populares es un gracioso manual de danza y ballet escrito por M. Blasis, primer bailarín del teatro del rey de Inglaterra y compositor de ballets. La obra, ilustrada con unas graciosas laminitas plegadas que muestran ochenta y cinco posiciones y pasos diferentes en diversos bailes clásicos, y publicada en París por Roret en 1830, lleva por título: *Manuel complet de la danse. Comprénant la theorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, à l'usage des amateurs et des profeseurs*. La obra está dividida en seis partes, siendo la más interesante para nuestra materia la primera, en la que expone el origen y progreso de la danza, dedicando especial interés a los bailes típicos españoles, como el fandango, el bolero, las seguidillas y el zapateado.

La siguiente aportación folklórico musical extranjera en la que se aborda el estudio de materiales españoles es la obra de Tomás Segarra, "español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto el Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Baviera)", donde nos presenta una curiosa y muy interesante recopilación de poesías populares. Su libro titulado *Poesías populares*, apareció publicado en Leipzig por F. A. Brockhaus en 1862. En las cincuenta y una pági-

nas musicales plegadas que aparecen al final de la obra incluye veintitrés piezas de música escritas ex profeso por F. Rosner, compositor, director de música y profesor de canto y piano.

Como dato curioso para nuestra bibliografía, señalaremos que la recopilación folklórico musical realizada por Eduardo Ocón entre 1854 y 1867 y titulada *Cantos españoles*, apareció publicada en Leipzig, en 1874 por la editorial alemana Breitkopf & Hartel. La obra apareció en español y en alemán. El hecho de que ésta se publicara en Alemania fue por motivos familiares.

Pero el país que más pasión ha despertado por nuestro patrimonio musical popular es Francia. En 1871 Paul Jean Jacques Lacombe publicó en París, en la casa Durand, su obra *Échos d'Espagne, chansons & danses populaires*, donde hallamos toda una serie de materiales populares como seguidillas, tiranas, habaneras, jotas, etc. El éxito de la obra fue tal que a los pocos años, en 1875, en esta ocasión en la casa Choudens, volvió a lanzar una nueva colección bajo el mismo título, que comprende 24 canciones populares, algunas de ellas procedentes de Lisboa, México y Perú.

La obra de H. Gaidoz y E. Rolland titulada *Mélusine, recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages*, publicada en 1878, fue incluso utilizada por Rodríguez Marín en su monumental y clásica obra *Cantos populares españoles*. La melodía número seis, una nana guipuzcoana de Zarauz, que aparece en la página 363, fue copiada tal cual por el folklorista español.

Otras obras clásicas son las escritas por Gabriella Ferrari y Von H. Schuchard. La primera, profesora de canto, publicó en París en 1880 una serie de melodías españolas que cantaba el marqués de Alta Villa, a las que puso acompañamiento pianístico. La obra, titulada *Chansons espagnoles*, fue publicada por León Grus. El segundo, autor de *Die Cantes Flamencos*, impreso en Halle por Druck von E. Karras en 1881, es igualmente obviado por muchos investigadores del flamenco.

Centrándonos en el trabajo de Fouquier, diremos que aparece estructurado en diez capítulos y un apéndice, donde incluye once partituras musicales. Fouquier, que con anterioridad había publicado diversos libros de viajes como, por ejemplo, *Hors de Paris: Canal de Suez, le Caire, Jerusalem, Damas; A propos de Chasses: à l'ours et au sanglier; De tout un peu: Caractères, figures, paysages, y Macédonie: En Tunisie, anecdotes de voyages, observations, croquis, pensées*, concibe su obra dedicada al folklore español como si de un compendio de impresiones se tratara, acompañándola en todo momento de coplas populares, en español y traducidas al francés, que sirven de ilustración a

los temas propuestos. Así es que, no es de extrañar que nos presente constantemente los típicos retratos decimonónicos de escenas de la vida cotidiana del pueblo español. Tras el primer capítulo puramente introductorio, donde el lector ya se puede hacer una idea del libro que tiene entre manos, nos habla de las circunstancias por las que el pueblo español canta y compone coplas. En él hallamos cuartetas y seguidillas, coplas religiosas alusivas a la vida de Jesús y a la Virgen, navideñas y, por último, saetas. El tercer capítulo comienza con comentarios acerca de las procesiones, que son seguidos por una recopilación de coplas sentenciosas y filosóficas, bañadas con relatos acerca de las exigencias de las mujeres, epigramas, tristezas, melancolías y dolores. Mejor coctel explosivo, imposible. En el cuarto capítulo nos describe el genio particular del pueblo español, alaba a nuestras mujeres y nos ofrece toda una serie de tiernas coplas amorosas. En el quinto capítulo continúa con discretas y sentimentales declaraciones de amor, diversas expresiones de amor, discretas e indiscretas, y nos presenta la pasión lúgubre de nuestro país. El siguiente capítulo gira entorno a las penas del corazón, dolor y resignación, reproches amargos y picantes, agitados y tiernos, etc. En el séptimo capítulo nos presenta diversas coplas alusivas a los celos, sabios consejos, lamentos graciosos contra los hombres y las mujeres, y nos habla del amor maternal. En el siguiente incluye reflexiones amenas, alegres y satíricas, infortunios conyugales, fantasías joviales y malignas, regadas de coplas alusivas a los yernos, las suegras, contra los maridos, mujeres y viudos. En el siguiente incluye fanfarronadas, y describe los rasgos característicos de ciertas villas de nuestro país, acompañándolo después de coplas de soldados, de marineros, de toreros, bandidos y ladrones, contrabandistas, bailarines y estudiantes. En el último diserta acerca de las costumbres andaluzas y nos habla de las típicas serenatas.

La música que acompaña la obra la incluye toda al final, indicándonos perfectamente sus fuentes: la *Colección de cantos españoles, recogidos, ordenados y arreglados para piano por don Lázaro Núñez-Robres* (Madrid, 1867) y una serie de aires andaluces remitidos por Federico de Liñan, "*compositeur distingué de Séville*". Las piezas incluidas en la colección son: Soledad, malagueña, seguidillas murcianas, jota aragonesa, zapateado, canto sevillano, rosario de la aurora, seguidillas sevillanas, canto popular andaluz, peteneras, y malagueña. Las ocho primeras proceden de la colección de Núñez-Robres y no presentan variación alguna con respecto a esta publicación y equivalen a las piezas 3, 5, 18, 20, 24, 25, 29 y 33 de la primera edición. El resto de materiales folklóricos fueron proporcionados al autor por el director y compositor gaditano Federico Liñan. Esta recopilación nos era

desconocida hasta la fecha, probablemente porque no llegara nunca a publicarse.

El modo de presentar la música es la habitual que se solía hacer durante toda la época romántica, escritas para poder ser interpretadas en el piano y acompañándolas del texto, por si se prefería ofrecer una versión cantada. Únicamente

encontramos una pieza que carece de texto: el zapateado. Mientras que las piezas procedentes de la colección más antigua están escritas en dos pentagramas, las que le facilitó el maestro Liñan están concebidas obligatoriamente con voz, motivo por el que son presentadas en tres pentagramas, con el acompañamiento del piano.



LA RESTITUCIÓN DEL PATRIMONIO: PALAZUELOS DE LA SIERRA (BURGOS)

Fernando Represa Pérez

“Las actividades y las instalaciones turísticas deben respetar a escala de la naturaleza, las características y la capacidad de acogida del medio natural y social del lugar en donde se van a implantar, así como los recursos naturales, el paisaje, el patrimonio histórico y arqueológico, y la identidad cultural del lugar contemplado”.

Recomendación Conferencia Internacional sobre Biodiversidad y Turismo (Berlín, 1997)

1. OBJETIVO DE LA INTERVENCIÓN PATRIMONIAL

La acción cultural, respecto del patrimonio, consideramos que no tiene por destino los objetos en cuanto tales, sino como integrantes del proceso vital de un grupo social. Para nosotros, los objetos en su calidad de bienes culturales, constituyen manifestaciones *culturalmente representativas* de un cierto modo de concebir la vida.

Toda intervención patrimonial debería atravesar básicamente por cuatro etapas: investigación (documentación previa); restauración (mueble, inmueble o intangible en el caso de actividades “recuperadas”), conservación (mantenimiento de las condiciones adecuadas para su posterior transmisión a la siguiente generación); difusión (presentación de los resultados y desarrollo de actividades) y, por último, restitución.

La restitución, aunque figure en último lugar, no por ello deja de ser la más importante, informando, en realidad, toda la intervención, en tanto que persigue la reinserción de ese proceso vital antes señalado en el contexto cultural al que pertenece el bien cultural.

En la persecución de ese objetivo, se habrán desplegado las etapas previas, tratando al final de obtener un acercamiento histórico-cultural al patrimonio, que nos permita llegar no sólo a una mera presentación contemplativa del patrimonio (desgraciadamente muy habitual en iniciativas denominadas “etnográficas”) sino, principalmente, a la integración de espacios y funciones desarrolladas en ellos, llevándonos, por tanto, a introducirlos en su contexto significativo, gracias a la inserción del bien cultural en su marco social cotidiano, llegando a ser, como ya adelantábamos, *culturalmente representativos*.

Por todo ello, las etapas de investigación, restauración, conservación, o difusión del patrimonio, están preordenadas hacia la restitución de unos bienes culturales cuyo significado ha ido variando hasta nuestros días, pues en última instancia, esos bienes que conforman el patrimonio poseen un significado actual para los que lo contemplamos o evocamos, más allá del que históricamente hayan podido tener.

En definitiva, el patrimonio considerado desde una perspectiva etnográfica, debe recibir con especial cuidado una consideración de patrimonio vivo, que con el paso del tiempo experimenta una *resemantización*, propia de su paso por sucesivas modernidades.

En consecuencia, pensamos que la intervención patrimonial no debería estar impulsada tanto por la inmediatez en la restauración del mayor número de bienes (criterio cuantitativo), como por las condiciones posteriores de mantenimiento, compromiso en la conservación, y posibilidades de transmisión a la siguiente generación (criterio cualitativo). De nada sirve intervenir en treinta molinos, diecinueve fraguas, y otras tantas viviendas, si no hay una voluntad de mantenimiento por los vecinos del lugar. Si no logramos que sean para ellos *culturalmente representativos*.

2. PROYECTO CENTRO ETNOGRÁFICO SIERRA DE LA DEMANDA

2.1 Antecedentes

Con fecha 12 de julio de 1999, el Ayuntamiento de Palazuelos de la Sierra presenta al Grupo de Acción Local AGALSA – Sierra de la Demanda, dentro de la iniciativa Leader II, el *Proyecto Centro Etnográfico Sierra de la Demanda*, que acordará su apoyo dentro de la *medida B6 de Conservación y Mejora del Medio Ambiente* (1).

La propuesta para la ubicación de un *Polo Interpretativo* en Palazuelos de la Sierra se apoyaba en los siguientes criterios: (a) Idoneidad del lugar: Palazuelos de la Sierra se encuentra situado en las estribaciones de la Sierra de la Demanda, junto a una de las activaciones patrimoniales más importantes de la provincia de Burgos: los yacimientos paleontológicos de Ibeas-Atapuerca (2). (b) Conservación activa a largo plazo del patrimonio rural:

El Proyecto implica no sólo la conservación inmediata sino, fundamentalmente, asegurar el futuro para un patrimonio en situación tan precaria. En contraste con el abandono que el patrimonio rural está sufriendo, Palazuelos de la Sierra no sólo ha hecho un esfuerzo de conservación, sino que ha mantenido su funcionalidad. Por tanto, constituye una buena referencia en la conservación activa del patrimonio, que merece ser apoyada en orden a mantener la *personalidad* de la zona, e *incentivar su valoración*.



2.2 Ejecución

Se han realizado obras de distinta entidad en los inmuebles que integran en su primera fase el Polo Interpretativo que se pretende desarrollar en Palazuelos de la Sierra. En la intervención sobre estos bienes inmuebles, se ha partido de un estudio previo, a través del cual se delimitaron los aspectos consustanciales a los mismos y vinculados a su evolución histórica, respecto de aquellos que podían ser modificados, para permitir, en última instancia, que pudieran seguir “creciendo”. Aquellos aspectos modificados han sido documentados.

Corroborando esta orientación, recientemente Jukka Jokilehto, presidente del Comité Científico de Formación de ICOMOS y asesor del ICCROM, afirmaba en una entrevista que en la restauración

“cada edificio impone sus criterios, porque en él existen elementos que tienen mayor o menor importancia [...]. Lo que parece más interesante es mantener un edificio como una continuidad” (3).

Por otra parte, también se ha tenido en consideración el uso de los edificios. La intervención se ha concebido no sólo para mantener el uso, sino para mejorarlo en lo posible. Este criterio se ha considerado incluso para la antigua escuela, pues se presenta como un espacio eminentemente didácti-

co, enlazando con su pasado al servicio de la educación.

También en este caso nuestro planteamiento se encuentra en la línea de las consideraciones realizadas por Jukka Jokilehto cuando afirma lo siguiente:

“Evidentemente, lo mejor es encontrar un uso que permita seguir la función para la que fue construido ese edificio, aunque la utilidad puede cambiar con el paso del tiempo [...]. Siempre importa que el nuevo destino sirva para dar un mayor beneficio y esplendor al edificio y su entorno” (4).

Finalmente, recogemos una última consideración de este destacado especialista en el Patrimonio (que, además, preside un organismo encargado de informar los proyectos susceptibles de ser catalogados como Patrimonio de la Humanidad) por su trascendencia en la valoración de un patrimonio como el objeto de nuestra intervención

“Un edificio tiene importancia no sólo por su fachada, sino [también] por la tipología”.

Además, la iniciativa se encuentra respaldada por la aprobación de unos Estatutos (publicados en el Boletín Oficial de Burgos de 10 de julio de 2000), en los que se recogen unas normas de organización y funcionamiento.

A pesar de todas estas previsiones técnicas y jurídicas, sin embargo, la intervención, por motivos completamente ajenos a nuestra voluntad, presenta aspectos reprobables. Convendría que las previsiones contempladas en el artículo 7 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español no quedaran en una mera declaración de intenciones: “Los ayuntamientos cooperarán con los organismos competentes para la ejecución de esta Ley en la conservación y custodia del Patrimonio Histórico Español comprendido en su término municipal, adoptando las medidas oportunas para evitar su deterioro, pérdida o destrucción. Notificarán a la administración competente cualquier amenaza, daño o perturbación de su función social que tales bienes sufran, así como las dificultades y necesidades que tengan para el cuidado de estos bienes. Ejercerán asimismo las demás funciones que tengan expresamente atribuidas en virtud de esta Ley”.

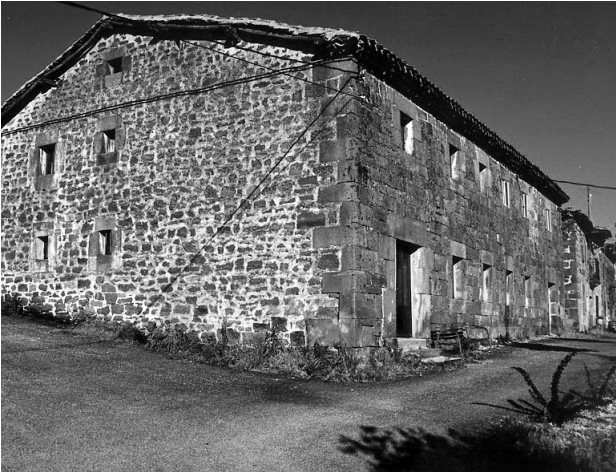
3. ITINERARIO CULTURAL

La interpretación del núcleo y su entorno conforma dos itinerarios: senda de naturaleza y cultural (4).

Los elementos que en la actualidad integran el Polo Interpretativo son seis: la antigua escuela, el horno “de abajo”, el lavadero, la fragua, el potro y el molino “de San Cristóbal” (5).

LA ESCUELA

De este edificio resulta significativo, en primer lugar, el material empleado: la llamada *pedra de Juarros*, arenisca de color ocre rojizo intenso que permite ser trabajada en grandes piezas. Por su tamaño y características, es un inmueble digno de ser conservado y transmitido a las generaciones futuras, constituyéndose en *testimonio* de un paisaje cultural resultado respetuoso, a la vez que reflejo, del geológico.



En su planta baja, tenía lugar la función docente. Hasta 72 alumnos se disputaban sus pupitres en los años cuarenta. Alguno se quedaba de vez en cuando sin uno en el que apoyar la libreta. De nueve de la mañana a una, y de tres a cinco de la tarde, los pupilos recibían la formación básica. Con el paso del tiempo, el número irá declinando, hasta 1975 en que se cerró, pasando finalmente sus alumnos al Colegio Santa M^a la Mayor, que la Diputación Provincial posee en Fuentes Blancas. El Boletín Oficial del Estado publicará la Orden Ministerial de supresión de 1 de septiembre de 1975.

Completaba la planta baja una *cuadra*, que se encontraba longitudinalmente dispuesta en la traseña del edificio, y dos accesos a la planta superior, cuyo espacio se repartía en dos viviendas. Una era ocupada por el practicante, la otra por el profesorado, y más tarde, por algún vecino del lugar. De ambas se ha conservado el entramado interior, y las dos *chimeneas humonas*. Una de ellas puede apreciarse desde el exterior. Sobre las viviendas se situaban las *trojes*, en las que se almacenaba el grano.

Su interior ha experimentado una serie de variaciones que han terminado por darle una nueva distribución. Actualmente, el consultorio médico ocupa una parte de la planta baja, mientras que el resto

se ha tratado de mantener, recogiendo el espíritu didáctico del edificio. Así, junto al material expositivo sobre el edificio y el patrimonio tanto natural como cultural de Palazuelos de la Sierra y su entorno, completará el inmueble una *sala de usos múltiples*.

Se aspira, por tanto, a reivindicar el valor pedagógico del patrimonio, defendido por el Consejo de Europa especialmente en su *Recomendación N° R (98) 5* en tanto que “*medio privilegiado de dar sentido al futuro mediante una mejor comprensión del pasado*”.

A través de ese valor pedagógico esperamos “remover” esos clichés que se ciernen insistentemente sobre el patrimonio rural, tiñéndolo de un *ancestralismo exótico* que impide acceder a unos conocimientos que no por ciertos dejan de ser relevantes.

LA FRAGUA

Es este un espacio donde el hierro se transforma en múltiples creaciones, una vez ha tenido lugar la extracción del mineral. Para un mejor conocimiento de esa fase inicial puede visitarse el *Museo de las Ferrerías*, en Barbadillo de Herreros, donde se puede realizar una aproximación a las actividades relativas al beneficio del hierro en la Sierra de la Demanda, así como a la evolución de la tecnología metalúrgica.



Hasta el tercer cuarto del siglo XX, Palazuelos de la Sierra, como la mayoría de las poblaciones, dispuso de los servicios de una fragua. El inmueble que la acoge es de propiedad pública, habiendo sido *José Manrique* el último herrero que trabajó en ella. Por sus servicios recibía unas veinte fanegas de trigo del Ayuntamiento. Completaba el sustento



con los rendimientos procedentes de la ganadería y la agricultura.

Comparte las características generales de las fraguas rurales: formadas por espacios no muy grandes y situadas generalmente en las afueras, debido a las molestias que podía generar. A este respecto, en algunos lugares se decía: “*Ni herrero, ni molino, ni señor por vecino*”. El inmueble además de la fragua, se completaba con el recientemente desaparecido toril y el potro.

El combustible utilizado para la forja del hierro era el carbón vegetal. En los montes próximos se levantaban carboneras con *brezo de flor morada* del que se obtenía el carbón vegetal. Se prefería el de flor morada pues proporcionaba mayor potencia calorífica. En los últimos tiempos, el herrero recurrió al carbón mineral procedente de las cercanas minas de San Adrián, donde él y otros vecinos del pueblo trabajaron durante un tiempo.

Su trabajo como herrero consistía principalmente en hacer y reparar los arados: las *rejas* y las *almellas* (o *armellas*); algo que sucedía en general, pues la mayor parte del trabajo del herrero rural consistía en mantener y reparar los aperos de labranza y los útiles de los ganaderos. Trabajaba solo, tal como era habitual en las fraguas rurales, pero siempre contaba con la colaboración del cliente. Así, hay un refrán que dice: “*En casa de herrero todos aprenden a machar hierro*”.

Respecto al procedimiento, consiste básicamente en calentar el *hierro al rojo* en el *hogar* antes de ser trabajado sobre el yunque, *templándolo* si es necesario mediante su introducción en el agua de la pila. Se calcula la cantidad de calor que ha de recibir la pieza en relación con su grosor y una vez lograda se comienza a golpear sobre el yunque hasta obtener la forma deseada. El oficio de herrero era importante en la vida cotidiana de las

comunidades rurales, no sólo por los productos elaborados en este metal, sino porque también los reparaba.

En esta fragua trabajó hasta hace unos veinte años, tras un paulatino abandono de su quehacer en la forja. La progresiva despoblación, la mecanización de las labores agrícolas y el incremento de la producción en serie, son causas comunes en el abandono de la actividad en fraguas como la de Palazuelos.

EL POTRO

Espacio ideado con el fin de que el ganado bovino pueda ser levantado para atender diferentes necesidades: herraje, mantenimiento de las pezuñas, o incluso pequeñas curas.

El procedimiento habitual es el siguiente: se deslizan dos cinchas de cuero por el cuerpo del animal, las cuáles son insertadas en el larguero opuesto que girará sobre su eje hasta suspender su cuerpo en el aire. Previamente, la cabeza habrá sido sujeta a un yugo de una sola *camella*.

Si el motivo que condujera la res a tal lugar fuera su herraje, se doblará y atará la pata que ha de ser labrada sobre uno de los pequeños postes existentes. Una vez inmovilizada completamente, con el *pujamante* se limpiará la planta para, a continuación, colocar las herraduras o “callos”, que suelen ir acompañados de una especie de aletas, en el caso de las delanteras, a modo de abrazadera.

Como ya se ha avanzado, también se utiliza para rebajar las pezuñas excesivamente largas, va-



liéndose de un mazo y un hacha; o incluso para realizar curas de pequeña entidad.

HORNO “DE ABAJO”

Tres hornos había en Palazuelos de la Sierra. El edificio que albergaba uno de ellos fue transformado en almacén. El otro, fue definitivamente derribado hace unos diez años. El tercero, ha sido restaurado en este año de 2001 tras haber sufrido un incendio.

Como puede observarse, es un horno ubicado en un edificio exento, de forma cúbica, con tejado a dos aguas. Fue trasladado al actual emplazamiento en 1924, y ampliado hacia 1935 por Braulio García e Hijos, que con su instrumental venían a pie desde Santa Cruz de Juarros.



Tipológicamente, el inmueble aloja un horno denominado de fuego central, en el que la leña arde sobre el suelo del mismo; en contraste con los hornos de *fuego lateral*, más complejos técnicamente, en los que la leña arde en una cámara contigua al horno desde la que penetran las llamas.

Hace aproximadamente unos veinticinco años comenzó a perder usuarios, al hacer acto de presencia el panadero. Desde entonces, el horno tan sólo se utilizó esporádicamente para asar algún que otro cordero. En este caso, como en tantos otros, la mejora de las comunicaciones facilitó el acceso al pan de panadería, desplazando a las hogazas elaboradas artesanalmente en cada localidad.

Tanto este horno como el de arriba eran comunales. Su mantenimiento corría a cargo de la vecindad. A ellos se acudía con la leña que en *suerte* le había correspondido a cada uno ese año. Se calentaba con madera de roble, o con espino y aula-



gas, debido a su potencia calorífica. Se cocían tortas y hogazas, pero también se aprovechaba el fuego de la trébede, que a su vera se encontraba, no sólo para calentar el agua sino incluso para asar patatas y sardinas. El mismo horno era utilizado en ocasiones, para asar algún que otro cordero, siendo esta finalmente la actividad que, como ya hemos indicado, se prolongará más en el tiempo.

Se elegía anualmente a *suerte* una alcaldesa para este horno del barrio de abajo. Se encargaba de regular el turno de uso, que aproximadamente tenía lugar cada ocho días. Habitualmente, dos turnos tenían lugar cada día, salvo cuando llegaban las fiestas, en las que se necesitaba más y mejor pan. Durante esas fechas, día y noche era el horno visitado.

El *proceso* de elaboración, desde que se entraba al horno para cerner la harina hasta que se salía con las hogazas, requería aproximadamente unas seis horas. El horno tiene *capacidad* para unas veinticinco hogazas de pan, si bien previamente se cocían cinco o seis tortas. Las hijas aprendían de sus madres, pues se encargaban fundamentalmente las mujeres, salvo casos excepcionales.

EL LAVADERO

En torno a los años cuarenta fue cubierto de tierra, entre otras razones debido al escaso rendimiento que ofrecía, habiendo sido reintegrado al paisaje arquitectónico en 2001.

Una particularidad en cuanto al uso es que permitía desarrollar la acción de pies, sin necesidad de arrodillarse.

Sin embargo, como alternativa mejor valorada, se acudía a las corrientes circundantes: río Matanza, arroyo Matalavá, o la surgencia de la Reboya-da, especialmente apreciada por el lugar abrigado



donde se encuentra y la temperatura más cálida del agua, lo cual en invierno era de agradecer.

Días completos se han pasado a la orilla de dichas corrientes, cubriéndose en verano los prados de sábanas y demás prendas a modo de cubierta textil que competía con la vegetal.

EL MOLINO “DE SAN CRISTÓBAL”

Siete molinos había en Palazuelos de la Sierra en 1752, según nos indica el Catastro del Marqués de Ensenada. Eran siete molinos *“harineros de una muela que muelen como la mitad del año con el agua del río Matanza propios de diferentes particulares de esta villa, los que regulan a media fanega de trigo cada adra que se compone de nueve días cada una”*.

Adra es un término de etimología árabe, *ad-dara*: turno, con el que se hacía referencia al turno periódico de uso de unos molinos que con el tiempo pasaron a ser de propiedad comunal, designándose anualmente un *responsable* que se encargaba de solventar los problemas que pudieran surgir en lo relativo al orden y necesidades de mantenimiento de los siete molinos, cuyo uso, además, estaba repartido por barrios.

Siete molinos hubo en funcionamiento hasta principios del siglo XX: *Cabecero, Encimero, Cabezada, Angulo, de Enmedio, San Cristóbal y Bajero*. A ellos acudían en carros de “recaciones”, realizados íntegramente en madera (tanto la rueda como el eje), los vecinos de Palazuelos, pero también de pueblos próximos, a los que se cobraba la maquila en contraprestación: medio celemin por cada fanega molida (del árabe *fanica*: saco, medida; como medida de capacidad varía según regiones, siendo en Castilla de 12 celemines, o lo que es lo mismo, 55 litros y medio).

Estos molinos eran pequeñas construcciones en piedra, de una sola muela movida por un rodete con álabes de madera acanalada. Aprovechando los desniveles del terreno, se hundían ligeramente en el suelo, alimentándose de una pequeña desviación realizada unos metros aguas arriba. Su única muela servía tanto para el trigo como para el pienso destinado al ganado. Era necesario un día entero para moler un saco en invierno, cuando la corriente era suficiente para mover estos pequeños ingenios. Dada su fragilidad con frecuencia sufrían la ruptura del “buje” (eje), el cual iba montado sobre una piedra labrada por los mismos vecinos.

Hoy en día, sólo quedan los cimientos de seis de estos molinos. Pueden observarse algunas de las piedras que elevaban sus muros en las cercas contiguas al río.



Únicamente queda en pie el de San Cristóbal (el más cercano al pueblo) que fue renovado y ampliado en 1916, según anotación realizada por Fermín Arribas:

“El año de 1916 se echó a andar el molino a mediados del mes de octubre, y lo inauguraron los padres misioneros Lesmes y Samaniego”.

A su cuidado quedó un molinero que recibía del Ayuntamiento unas veinte fanegas de trigo en contraprestación, si bien los gastos de reparación y de leña para la cocina quedaban de cuenta del Ayuntamiento en tanto que propietario, el cual también se ocupaba de cobrar a los posibles clientes de otros pueblos, como los del cercano Cabañas. Además del servicio del molino, esta persona realizaba también trabajos en madera, especialmente para los arados.

Desde entonces, se viene utilizando habitualmente, incluso durante la posguerra a pesar de estar oficialmente precintado. Han sido muchas las



noches pasadas al calor del hogar adyacente al servicio del molino, al que se acudía según vereda (turno). En la década de los cincuenta, con unos ochenta vecinos, el turno se cerraba cada ocho/diez días, si bien estaba en función del agua que bajara el río Matanza.

Según la creencia popular, debe su nombre de Matanza a una hipotética batalla que tuvo lugar aguas arriba entre moros y cristianos o contra los franceses, que tiñó las aguas de sangre. De hecho, en su nacimiento hay una cavidad rocosa conocida como "Cueva de los Moros". Sin embargo, probablemente, se deba a la tonalidad rojiza que adquiere el agua debido a los materiales entre los que discurre.

El molino de San Cristóbal posee una capacidad de hasta 200 fanegas por día entre los dos juegos de piedras: la *blanca*, destinada a moler trigo, y la *negra* para el pienso. Se ha molturado sobre todo trigo *mocho* ("barbado") que daba más harina, pero también *marruco* (sin filamentos). Sin embar-

go, actualmente sólo se utiliza la destinada a moler pienso para los animales. Por ella han pasado yeros, centeno y cebada.

Actualmente, sólo tres vecinos acuden con asiduidad para moler pienso. Paulatinamente los molinos eléctricos acabarán por desplazar su funcionalidad hacia otros usos, esperemos, de carácter didáctico, respetuosos con el conjunto hidráulico y su entorno.

La existencia en Palazuelos de Siete Molinos motivó que la Asociación Cultural creada el 9 de octubre de 1993 para dinamizar la vida social de Palazuelos, decidiera resaltar el hecho dando nombre a la Asociación y a su Revista.

NOTAS

(1) La iniciativa Leader II, en la que participan distintas Administraciones Públicas, pretende promover programas de desarrollo integrado que perduren a largo plazo, con la aspiración de mejorar las condiciones de vida en una zona que se articula en torno a la *Sierra de la Demanda*.

(2) Este argumento inicial se ha visto ratificado con la declaración de los mismos como *Patrimonio de la Humanidad*, confirmando su trascendencia y la necesidad de una oferta que encauce su potencial turístico-cultural hacia el interior del territorio Sierra de la Demanda.

(3) Entrevista publicada en la *Revista Patrimonio Histórico de Castilla y León*, Año II, nº 5. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Abril-Mayo-Junio de 2001.

(4) A este efecto, se ha procedido a la ubicación de paneles didácticos y la edición de un tríptico con la información básica.

(5) Los dibujos han sido realizados por José Ángel Fontúrbel Romero.



EL FOLKLORE EN LOS ATLAS LINGÜÍSTICOS ESPAÑOLES (I): REFRANES, DICHOS Y CANCIONES

José Antonio González Salgado

INTRODUCCIÓN

Como se ha repetido en multitud de ocasiones, los atlas lingüísticos son colecciones cartográficas de material lingüístico (1). El atlas supone la representación en mapas de los fenómenos lingüísticos de un territorio, conseguidos mediante encuesta en una red de puntos previamente fijada, con un cuestionario estructurado y aplicado a un sujeto con unas determinadas características. Desde el punto de vista formal, esta definición es completamente válida; pero un atlas es mucho más que una simple reunión de voces en transcripción fonética, porque supone el reflejo de las formas de vida tradicionales de la región sobre la que se proyecta el estudio cartográfico. Por eso la mayor parte de los atlas regionales llevan el apellido de etnográficos, porque recogen —además del acervo lingüístico propio— cuestiones relacionadas con la tradición material o los elementos que dotan de identidad diferencial, desde el punto de vista de la cultura popular, a los núcleos que son investigados. Cuestiones como los procedimientos de fabricación del vino, del aceite, del pan o del carbón, los distintos medios de transporte, las diferentes clases de yugos o de arados, los oficios tradicionales o las viviendas campesinas conforman algunos de los aspectos etnográficos que se incluyen en los atlas (2). Pero junto a estas manifestaciones de cultura tradicional encontramos también referencias a aspectos más espirituales, que suelen aparecer en las notas marginales de ciertos mapas. En esas notas es en lo que nos vamos a fijar preferentemente para extraer las informaciones que proporcionan los atlas lingüísticos sobre aspectos como el refranero, las cancioncillas tradicionales, las supersticiones, la medicina popular, la gastronomía y ciertas costumbres, tanto del ciclo vital como del ciclo festivo, que aparecen reseñadas como respuestas que los informantes han ofrecido al hilo de la conversación que se mantiene con ellos en el marco de la encuesta dialectal (3).

Por medio del folklore se encuentra explicación a diversos hechos que aparecen recogidos en los mapas lingüísticos. Como apuntó Gerhard Rohlfs, “*hay multitud de problemas lingüísticos que sólo pueden recibir su definitiva explicación mediante una investigación del alma popular*” (4). Las designaciones de distintos animales (la comadreja, la zorra, la serpiente) o de fenómenos atmosféricos (el arco iris, los vientos, las tormentas) revelan muchas veces las supersticiones, los temores o las creencias religiosas del pueblo.

En ocasiones son los propios encuestadores los que recurren a referencias de tipo folklórico para recopilar

con mayores garantías el léxico popular. Lo hacen en las formulaciones de las preguntas del cuestionario, ya que la mayoría de las definiciones que proponen los diccionarios no son válidas para utilizarlas como preguntas en las encuestas dialectales, y es necesario acomodar el lenguaje científico —oscuro— al lenguaje llano, eliminando de la definición aquello que resulta superfluo o incomprendible para los informantes y añadiendo las notas diferenciales que hacen fácilmente reconocible el referente por el que se pregunta. En algunos atlas lingüísticos, en la parte superior de cada mapa, aparecen las preguntas tal como se han formulado en los puntos de encuesta. Muchas veces esta formulación poco tiene que ver con la definición oficial de la palabra que se está buscando. Uno de esos casos es el de la mariquita, definida por el *DRAE* como “*insecto coleóptero del suborden de los Trímeros, de cuerpo semiesférico, de unos siete milímetros de largo, con antenas engrosadas hacia la punta, cabeza pequeña, alas membranosas muy desarrolladas y patas muy cortas. Es negruzco por debajo y encarnado brillante por encima, con varios puntos negros en los élitros y en el dorso del metatórax. El insecto adulto y su larva se alimentan de pulgones, por lo cual son útiles al agricultor*”. Evidentemente, no es esa una definición válida para interrogar a los informantes. Los atlas lingüísticos simplifican los elementos diferenciales y reducen la definición a lo siguiente: “*bichito con el caparazón rojo en el que tiene motas negras; cuando se posa en la mano recorre todos los dedos*” (*ALEICan*, 293; *ALECant*, 608).

Como se aprecia, se ha incluido en la definición una nota que pertenece al campo del folklore, de la inventiva popular, del carácter tradicional, como es el hecho de que posada en la mano se tenga la creencia de que recorre todos los dedos.

En otros casos se apela a elementos de la superstición popular, como cuando se pregunta por la salamandra: “*Animalito parecido a la lagartija, de color amarillento, con manchas negras en la espalda, que está junto al agua o en los lugares húmedos y que, si bebemos en un recipiente donde haya estado, se nos puede caer el pelo*” (*ALECant*, 621); o a creencias más o menos generalizadas, posiblemente apoyadas en leyendas, en el área donde se realiza el estudio, como es el caso de la lechuza en Canarias: “*Pájaro grandecito que está en la torre de las iglesias y bebe el aceite de las lamparillas*” (*ALEICan*, 305).

Son precisamente esos datos que se escapan en las definiciones oficiales los que sirven para identificar de

manera precisa el objeto de nuestro interés, en los que se fijan los informantes para responder sin titubeos y sin posibilidad de confusión con otras cuestiones parecidas. Para los informantes que responden a un cuestionario lingüístico, el que la lagartija sea de color gris y tome el sol sobre las piedras no es suficiente para ofrecer la respuesta adecuada, porque con seguridad habrá quien identifique el animal con el lagarto o con otro reptil semejante, pero si se incluye el dato de que la cola, después de cortada, sigue bailando mucho rato —como de hecho se hace en las encuestas dialectales— la posibilidad de confusión es mínima.

Las preguntas de un cuestionario dialectal son reformulaciones de las definiciones oficiales, adaptadas al lenguaje popular, y a las que se incluye —en muchas ocasiones— un dato de carácter tradicional, que es el que, en última instancia, resulta concluyente para recibir una respuesta precisa. La definición que aparece en el mapa 296 del *ALEICan*, “*animalito de campo, que tiene unas patas como tenazas y pica con una especie de uña que tiene en la cola produciendo un dolor grandísimo*”, no es más que la adaptación al ámbito de una encuesta dialectal de la definición que aparece en el *DRAE* para el escorpión, “*arácnido con tráqueas en forma de bolsas y abdomen que se prolonga en una cola formada por seis segmentos y terminada en un aguijón curvo y venenoso*”; pero es que, además, la inclusión de un dato al final de la pregunta, muy conocido por la gente de nuestros pueblos, como es el hecho de que “*si se le rodea con fuego, se clava la uña en la cabeza y muere*”, resulta, sin lugar a dudas, lo más claramente identificador y lo que impide que se produzca cualquier confusión con otro animal semejante que pudiera existir en la zona estudiada.

En la primera parte de este trabajo vamos a centrarnos en la colección de refranes, dichos populares y canciones que aparecen en los mapas de los atlas lingüísticos, normalmente en sus notas marginales, y dejaremos para más adelante otros aspectos folklóricos que tienen presencia en la cartografía, como la medicina popular, las supersticiones, la gastronomía y las costumbres del ciclo vital y del ciclo festivo.

EL REFRANERO EN LOS ATLAS LINGÜÍSTICOS

Los atlas lingüísticos proporcionan una rica muestra de refranes. En el marco de la encuesta dialectal, el informante no sólo se limita a contestar el interrogatorio al que es sometido por el investigador, sino que —normalmente— se entabla entre ambos una auténtica conversación, que da pie a que aparezcan informaciones y datos que, de antemano, no estaban previstos en el cuestionario. Estas informaciones adicionales son las que, en el momento de cartografiar los resultados de la encuesta, tienen su sitio en las notas marginales de los mapas; y los refranes, como expresión del saber popular, transmitidos de generación en generación, a veces modificados por el uso, son uno de los elementos más recurrentes en esas notas.

Hay refranes clásicos, conocidos en toda España, como el citado por el informante de Quilós, “en martes ni te cases ni te embarques” (*ALBI*, 35), y otros más localistas o regionales, o que suponen variantes de fórmulas más generales. La mayor parte de ellos hacen referencia a cuestiones relacionadas con la meteorología, el calendario agrícola o las estaciones del año:

GC 30: “En octubre, las vacas hacen ubre” (*ALEICan*, 735).

Tf 40: “La luna de octubre, siete lunas cubre” (*ALEICan*, 735).

S 206: “Por San Miguel se cata la miel” (*ALEICan*, 10).

S 108, S 211: “Tanto como va de enero, puse de ajos el ajero” (*ALEICan*, 14).

S 108: “En mayo quema la vieja el tallo” (*ALEICan*, 18).

S 500: “Por San Andrés se arriman los burros a las parés” (*ALEICan*, 27).

S 104, S 313, S 500: “Solano, malo en invierno y peor en verano” (*ALEICan*, 33).

S 500: “No hay atajo sin trabajo” (*ALEICan*, 61).

S 500: “Por San Martín siembra el ruin” (*ALEICan*, 148).

S 601: “En enero, el arado quedo” (*ALEICan*, 148).

S 501: “Lluvia en San Juan, quita vino y quita pan” (*ALEICan*, 156).

S 108: “Pan en masa, bien se pasa; y duro, diente agudo” (*ALEICan*, 260).

S 405: “En las Candelas entra el sol por todas las callejuelas” (*ALEICan*, 896).

Cc 302: “Entre mojón y mojón no existe rincón” (*CLEx*, 11).

Cc 305: “Espantajo que no mea, ni espanta ni carea” (*CLEx*, 26).

Ba 101: “En agosto, trigo en rostro” (*CLEx*, 61).

Igüeña: “Dura más la rui vecina que la nieve marcelina” (*ALBI*, 41).

Santa Cruz: “Dichoso el mes que entra con los Santos y sale con San Andrés” (*ALBI*, 46).

Sancedo: “Al cuco y a la moral no la engaña el temporal” (*ALBI*, 251).

P 601: “Cuando llueve y hace sol, hace la vieja el requesón” (*ALCyL*, 208).

Son especialmente interesantes los refranes dedicados a los fenómenos atmosféricos del cielo emborregado y los arreboles, porque permiten contrastar la variabilidad geográfica que muestran y las modificaciones que ha sufrido un mismo refrán en las distintas zonas donde se ha recogido:

J 400: “Tardecica arrebolada, mañanica mojada” (ALEA, 836).

J 502: “Arrebolal saliente, suelta los bueyes y vente” (ALEA, 835).

Se 406: “Candilejo al anochecer, agua al amanecer” (ALEA, 835).

LP 10: “Cielo enladrillado, a los tres días suelo mojado” (ALEICan, 751).

S 206, S 301, S 305, S 500, S 501, S 502, S 503, S 504: “Cielo empedrao, suelo mojado” (ALECant, 42).

S 400: “Cielo ovejau, suelo mojado” (ALECant, 42).

S 209: “Cuando el sol se recata, buen día de cata” (ALECant, 43).

S 214: “Cuando el sol se recata, buen día cata” (ALECant, 43).

S 504, S 601: “Reolada al poniente, agua al saliente” (ALECant, 43).

Santa Cruz: “Rubianas a poniente, sol al día siguiente” (ALBI, 54).

Tejeira: “Cielo ovellado, suelo mollado” (ALBI, 62).

Tejedo de Sil: “Ovejitas en el cielo, charquitas en el suelo” (ALBI, 62).

Igüeña: “Cielo arado, suelo mojado” (ALBI, 62).

Llamas de Cabrera: “Rubianos al naciente, agua al poniente” (ALBI, 64).

Bu 502: “Cielo empedrado, a las veinticuatro horas, mojado” (ALCyL, 196).

P 602: “Cielo empedrado, suelo mojado” (ALCyL, 196).

Los atlas lingüísticos nos ofrecen una colección muy completa de refranes relacionados con la picadura de insectos, arácnidos y reptiles:

Ma 302: “Si te pica la víbora volante, llama al cura que te cante” (ALEA, 384).

Z 100: “Si te pica una tarantula, al otro día a la sepultura” (ALEANR, 433).

Na 206, Na 401, Z 100, Z 300, Hu 103, Hu 107, Hu 108: “Si te pica el alacrán [o variante fonética local], no comerás más pan” (ALEANR, 435).

Cs 301: “Si la víbora viera y el alacrán oyera, gente en el mundo no hubiera” (ALEANR, 435).

Te 405: “Si el escurzón oyera y la gripia viera, no había hombre que viviera” (ALEANR, 436).

Hu 107, Hu 109: “Si te pica la salamanesca, cógete la jada y hazte la fuesa” (ALEANR, 438).

Hu 108: “Si te pica la salamandresa, toma la azada y hazte la fuesa” (ALEANR, 438).

P 604: “Si te pica una culebra prepara l’auja [‘aguja’] y ebra [‘enhebra’]; si te pica el burgañón [‘alacrán’], la pala y el azadón” (ALCyL, 427).

CR 104: “Si te pica una ciervatana [santateresa], pueden tirar los cordeles de la campana” (ALECMan, 36).

To 107: “Si te pica una santateresa, coge las andas y vete a la iglesia” (ALECMan, 36).

Un caso aparte, en lo que respecta a los refranes relacionados con la picadura de los alacranes, lo constituye el *ALECMan*, ya que el acopio se ha hecho de forma sistemática, interrogando en todas las localidades por los dichos populares que existen en el lugar sobre el objeto de la pregunta. Anoto sólo unos cuantos ejemplos:

Cu 203: “Si te pica un araclán, campanillas a volar” (ALECMan, 46).

Cu 205: “Si te pica un alacrán, no comerás más pan; si te pica una salamanquesa, no comerás más pan en la artesa” (ALECMan, 46).

To 110: “Si te pica un murgaño, estás en la cama un año; y si te pica un cempiés, en la cama un mes; y si te pica un arraclán, coge las llaves y te vas a enterrar” (ALECMan, 46).

CR 202: “Si el escorpión viera y el araclán oyera, no hubiera hombre que al campo saliera” (ALECMan, 46).

CANCIONES Y DICHOS POPULARES

Las designaciones de ciertos animales tienen su motivación en el lenguaje infantil, más concretamente en los versos o cancioncillas que recitan los niños cuando juegan con insectos como la *coccinella septempunctata* o la mantis religiosa. En el caso de la mariquita, las canciones están motivadas por algún aspecto supersticioso, ya que está generalizada “la creencia de ser un animalejo bendito al que no se puede hacer daño” (ALEA, 386), creencia atestiguada no sólo en España, sino también en el resto de Europa (5):

Al 204: “Sanantón, sanantón, da una volaica y vete a tu rincón” (ALEA, 386).

Lz 3: “Vuela, vuela, sanantón, / que te llama tu señor / para hacerte una casita / de tu mismo color” (ALEICan, 293).

Lz 30: “Sanantón, ton, ton, / coge la capita y vete con Dios” (ALEICan, 293).

Fv 2: “Sarantón, sarantón, coge la capita y vete con Dios” (ALEICan, 293).

Fv 3: “Sarantón, sarantón, coge tus alitas y vete con Dios” (ALEICan, 293).

GC 10: “Sanantoñito, vete al cielito, / tráeme un ramito de los más bonitos” (ALEICan, 293).

GC 12: “Sanantonito, vete al cielito y tráeme un ramito” (ALEICan, 293).

GC 2: “Sarantontón, sarantontón, vete con Dios / y tráeme una capita / de tu color” (*ALEICan*, 293).

GC 20: “Sarantontón, sarantontón, vete al cielito / y tráeme una capita de tu color” (*ALEICan*, 293).

GC 30: “Sarantontón, dame la capita y vete con Dios” (*ALEICan*, 293).

GC 40: “Sarantontón, sarantontón, / dame (o toma) la capita y vete con Dios” (*ALEICan*, 293).

Tf 2: “Sarantontón, coge la capita y vete con Dios” (*ALEICan*, 293).

Tf 21: “Sanantontón, sanantontón, coge la capita y vete con Dios” (*ALEICan*, 293).

Tf 6: “Santontón, vete con Dios” (*ALEICan*, 293).

LP 2: “Sarantontón, coge tu capita y vete con Dios” (*ALEICan*, 293).

Go 40: “Duérmeme, mi niño, duerme, / que tu madre no está aquí; / fue a la misa de San Antonio / y ella luego ha de venir” (*ALEICan*, 293).

Hi 1: “Vuela, vuela, sanantón, / que te llama tu señor / para darte una capita / de tu mismo color” (*ALEICan*, 293).

Hi 2: “Vuela, vuela, sanantón, / que te llama tu señor, / para hacerte una capita / de tu mismo color” (*ALEICan*, 293).

Hu 101, 103: “Gallineta de Dios, levanta las alas y vete con Dios” (*ALEANR*, 423).

Hu 107: “Gusané de Dios, abre las alas y vete con Dios” (*ALEANR*, 423).

Te 500: “Mariposa vete al campo y tráeme un manto de color de cal y canto” (*ALEANR*, 423).

Cs 301: “Palometa sube al cielo y bájanos un corde-ro” (*ALEANR*, 423).

S 205: “Catalina, lina, lina, sube al cielo y dile a Dios que mañana haga mucho sol” (*ALECCant*, 608).

S 306: “Cos, cos, cuéntame los dedos y vete con Dios” (*ALECCant*, 608).

S 406: “Rey de Dios, rey de Dios, ábrete las alas y vete con Dios” (*ALECCant*, 608).

S 408: “Rey de Dios, saca las alas y vuela con Dios” (*ALECCant*, 608).

S 409: “Angelín de Dios, cuéntame los cinco dedos y vuela con Dios” (*ALECCant*, 608).

Sg 402: “Pintorcita de Dios, cuéntame los dedos y vete con Dios” (*ALCyL*, 422).

Dragonte: “Sanantoinín, sanantoinín naide bote mais pan qué podía segar” (*ALBI*, 225).

P 601: “Santina de Dios, cuéntame los dedos y vete con Dios” (*ALCyL*, 422).

P 606: “Santarrita de Dios, cuéntame los dedos y vete con Dios” (*ALCyL*, 422).

Para el *ALECCMan* –a diferencia de en los atlas anteriores– Pilar García Mouton ha recogido uno de estos cantarcillos en cada uno de los lugares encuestados. Como señala la autora, las canciones que más se repiten en Castilla-La Mancha son: “mariquita, mariquita, ponte el manto y vete a misa” (CR 101, 102, 307, 507, Cu 105, 106, Gu 110, 505, 509, To 106, 112, 114, 202, 409, 410, 411, 505, 608); y “mariquita, quita, ponte el manto y vete a misa” (Cu 107, Gu 108, 109, 304). De las restantes destaco las siguientes:

CR 103: “Mariquita, mariquita, ponte el manto y vete a misa, a rezar por tu padre y por tu madre, que se murieron en aquel valle” (*ALECCMan*, 42).

CR 104: “Mariquita, mariquita, ponte el manto y vete a misa, que verás lo que te dan, una aguja y un dedal” (*ALECCMan*, 42). Con leves variaciones también aparece en CR 203, 305, 306, 309, 406, 408 y 508.

CR 308: “Mariquita, mariquita, ponte el manto y ves a misa, que verás lo que te dan, una peseta y un real” (*ALECCMan*, 42).

Cu 505: “Gallinita ciega, ponte el manto, ves a misa al santo, dile a tu padre que riegue los campos” (*ALECCMan*, 42).

Gu 309: “Mariquita, quita, ponte el manto y vete a misa, que tu hermana chiquita te está esperando para hacer una visita”. “Mariquita, quita, ponte el manto y vete a misa, que tu padre y tu madre te están esperando en misa” (*ALECCMan*, 42).

Gu 315: “Vaquita de Dios, cuéntame los dedos y vete con Dios” (*ALECCMan*, 42).

Gu 510: “Mariquita, ita, ita, coge el manto y vete a misa. Cuando pases por mi puerta, te daré un trozo de pan. Lo verás, lo verás, pero no lo catarás” (*ALECCMan*, 42).

To 412: “Mariquita, mariquita, ponte el manto y veste a misa. Corre, corre, que dan las doce” (*ALECCMan*, 42).

To 605: “Mariquita, mariquita, ponte el manto y vete a misa. Cuando vengas, lo recoges y lo metes en el cofre” (*ALECCMan*, 42).

El *ALECCMan* es el único atlas lingüístico español que, hasta la fecha, ha recopilado automáticamente una canción por localidad para el caracol. “Caracol, caracol, saca los cuernos al sol, que tu padre y tu madre también los sacó” es la que más veces se repite (CR 101-104, 305, 306, 308, 309, 310, 505, 508, 510, Cu 605, Gu 311, 315, To 105, 110, 114, 203, 409, 411, 413, 415, 502, 504, 507, 605, 607, 609), seguida de “caracol, col, col, saca los cuernos al sol, que tu padre y tu madre también los sacó” (Ab 407, CR 202, 504, Cu 107, 203, 206, 405, 408, 505, Gu 408, To 103, 106, 107, 112, 202, 308, 311, 503 y 610), “caracol, caracol, saca los cuernos al sol” (Ab 208, CR 506, 507, Gu 410, To 108) y “caracol, col,

col, saca los cuernos al sol” (Ab 309, 505, CR 307). En algunas localidades se recogieron cancioncillas curiosas:

Gu 111: “Caracol, col, saca los cuernos al sol, que tu padre y tu madre se han ido a Aragón, para comprar unos zapatitos de color limón, para mí, para mí, para mí serán” (ALECMan, 37).

Gu 309: “Caracol, col, saca los cuernos y vete al sol, que tu padre y tu madre están mirando al sol” (ALECMan, 37).

Gu 313: “Caracol, col, col, saca los cuernos y vete al sol, que tu padre y tu madre están en Tarancón, haciendo la fiesta de Nuestro Señor” (ALECMan, 37).

Gu 316: “Caracol, col, col, saca tus hijos al sol, que tu padre y madre están en Aragón, lavando la ropa del día del Señor” (ALECMan, 37).

Las canciones que se ofrecen a la mantis religiosa se apoyan en el aspecto físico del animal. Como expone Pilar García Mouton, “les formulettes et les chansons que les enfants lui adressent peut-être depuis des siècles, se situent dans ce contexte qui voit la mante douée de forces gestuelles pseudohumaines et presque magiques” (6). El hecho de que mantenga sus patas delanteras recogidas —en actitud orante según los diccionarios— despertó la imaginación popular y posibilitó la creación de cancioncillas en las que se nos presenta el insecto en disposición de dar la mano o poner la mesa (7):

H 300: “Teresa, pon la mesa” (ALEA, 382).

Se 406: “Teresa, pon la mesa, que viene tu marío con la pata tiesa” (ALEA, 382).

Gr 201: “Teresita, ponte el manto y vete a misa” (ALEA, 382).

Al 201: “Santateresa pon la mesa, que viene tu marío con la pata tiesa” (ALEA, 382).

Na 405: “Marica, dame la manica” (ALEANR, 418).

Z 202: “Santateresa, planta la mesa” (ALEANR, 418).

Hu 105: “Teresa, pon la mesa” (ALEANR, 418).

Te 204: “Andreu, plega los brazos per l’amor de Deu” (ALEANR, 418).

Ab 309: “Teresa, pon la mesa, que viene tu padre con la pata tiesa” (ALECMan, 36).

Ab 505: “Teresa, con la pata tiesa” (ALECMan, 36).

Cu 107, 311, Gu 113: “Cervata, dame la pata” (ALECMan, 36).

Cu 313: “Cervata, cervata, dame la pata” (ALECMan, 36).

To 106: “Teresa, pon la mesa que viene tu madre con la pata tiesa” (ALECMan, 36).

To 607: “Teresa, pon la mesa; Dolores, el mantel; María, la comida, y vamos a comé” (ALECMan, 36).

Otras cancioncillas que se incluyen en las notas a pie de mapa de los atlas lingüísticos están motivadas por el calendario agrícola, por cuestiones relacionadas con las industrias tradicionales, con el mundo de las supersticiones o con la peculiar manera de hablar de los vecinos de la localidad:

Gr 600, Gr 602: “Crece masa, como la Virgen María creció en gracia” (ALEA, 252).

Al 504: “Crece masa, como Jesucristo creció en su gracia” (ALEA, 252).

Co 200: “Estos tres granitos / los dejo para San Antón / pa que no me dé la viruela, / el garrotillo y el salampión” (ALEA, 1312).

LP 10: “Mes de mayo, mes de mayo, / el de las fuertes calores, / que se siegan las cebadas / y los trigos cogen colores” (ALEICan, 47).

S 108: “Por castañas voy al ceño, / que no hay en este lugar, / porque las que hay en Tresviso / no se pueden magostar” (ALECant, 26).

S 107, S 304: “El que coge la verbena, la mañana de San Juan, ni le pican las culebras, ni bichos que le hagan mal” (ALECant, 278).

S 304: “Cuatro mal dichas / dice Vicente / armitaño, armita, / timulto y huyente” (ALECant, 968).

Y, por supuesto, tampoco pueden faltar en los atlas las cancioncillas infantiles que proceden de juegos populares, como la que se recogió en Al 300 sobre el dedo meñique: “Dedo tite, margarite, / corcovano, el de la mano / mata piejos en verano” (ALEA, 1273).

NOTAS

(1) Por ejemplo, COSERIU, Eugenio: “La geografía lingüística”, en *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, p. 112.

(2) Véase el sugerente estudio de GARCÍA MOUTON, P.: “Dialectología y cultura popular. Estado de la cuestión”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLII, 1987, pp. 49-73, donde, además de un repaso por la historia y los resultados del método *Wörter und Sachen*, también se cita la bibliografía de mayor interés para el estudio de las relaciones entre la dialectología y la etnografía.

(3) Las referencias bibliográficas de las obras de las que se extraen los datos de este estudio son las siguientes: M. Alvar *et al.*: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (ALEA), 6 vols., Granada, CSIC, 1961-1973; M. Alvar: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias* (ALEICan), 3 vols., Madrid, Arco/Libros, 1975-1978; M. Alvar *et al.*: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y La Rioja* (ALEANR), 12 vols., Madrid, Arco/Libros, 1979-1983; M. Alvar: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Cantabria* (ALECant), 2 vols., Madrid, Arco/Libros, 1995; M. Alvar: *Atlas Lingüístico de Castilla y León* (ALCyL), 3 vols., Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999; M. Gutiérrez Tuñón (coord.): *Atlas Lingüís-*

tico del Bierzo (ALBI), 2 vols., León, Instituto de Estudios Bercianos, 1996-2002; J. A. González Salgado: *Cartografía Lingüística de Extremadura (CLEX)* [cd-rom], Madrid, Universidad Complutense, 2003; y P. García Mouton y F. Moreno Fernández: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Castilla-La Mancha (ALECMan)* [en línea], <<http://www.uah.es/otrosweb/alecman>> [consulta: 30 diciembre 2003].

(4) ROHLFS, G.: *Estudios sobre el léxico románico*, Madrid, Gredos, 1979, p. 69.

(5) Véase ROHLFS, G.: *op. cit.*, pp. 112-117.

(6) GARCÍA MOUTON, P.: “Les désignations romanes de la mante religieuse”, en *Atlas Linguistique Roman (ALiR). Commentaires*, vol II.a, Roma, Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, [s.a.], p. 241.

(7) No aparecen en los atlas lingüísticos españoles otras composiciones que sí han sido observadas en otros lugares de Europa, en las que se presenta a la mantis religiosa en actitud de lavarse las manos o de rezar (Véase GARCÍA MOUTON, P.: “Les désignations romanes de la mante religieuse”, *op. cit.*, pp. 242-244).



RESUMEN

Este trabajo trata sobre Las Hurdes (España). Intenta proyectar una visión de conjunto sobre las numerosas investigaciones realizadas hasta la fecha en esta comarca extremeña desde diversos ámbitos y disciplinas: histórico, geográfico, demográfico, etnográfico, etc. El artículo plantea algunas hipótesis acerca de la naturaleza y singularidad de la cultura hurdana y realiza una breve reflexión sobre tres dimensiones fundamentales que atañen a los estudios antropológicos y sociológicos en general: la histórica, más bien como carencia, los aspectos estructurales y la dimensión dinámica de las costumbres y de los procesos de reconstrucción de la identidad social.

PALABRAS CLAVE

Hurdes, historia, etnografía, estructuras, cultura, identidad, cambio social.

TEXTO

A principios de 2003 acudí a Las Hurdes para dar una conferencia sobre los usos y costumbres hurdanos en torno a la fertilidad. Aunque he recorrido muchas veces esta hermosa y singular comarca y he vivido incluso en ella durante cortos espacios de tiempo, nunca había profundizado tanto en su visión a través de los libros. Mi conocimiento sobre Las Hurdes era más bien empático, entrañable, visual, relacional. El reto de tener que hablarles a los propios hurdanos de sus costumbres, y un cierto orgullo profesional, me llevaron a una intensa labor de documentación que, sin duda, ha ampliado mis conocimientos iniciales y también, claro está, mis dudas. Estos nuevos interrogantes que me han nacido se despliegan por tres ejes principales: el histórico, el estructural y los problemas de cambio social.

Por los vestigios que nos llegan del pasado sabemos que Las Hurdes estuvieron habitadas desde tiempos remotos. La presencia de dólmenes, ídolos estelas, numerosos petroglifos, etc. avalan dicha evidencia; pero poco más sabemos de aquellas “comunidades ganaderas de origen ignoto” de las que nos habla Félix Barroso (Barroso, F., 1995: 253). Las primeras referencias escritas sobre Las Hurdes datan, al parecer, del siglo XII y en ellas se constata la presencia de al menos dos asentamientos

humanos –uno en Ovejuela y otro en Las Mestas– antes de la famosa batalla de Las Navas de Tolosa (1); pero nada sabemos de aquellas gentes; casi nada de sus costumbres o de sus vidas. Y no existen más fuentes documentales publicadas, sobre la comarca, hasta principios del siglo XVII, momento en que empezó a fraguarse su *leyenda negra* (2).

La transmisión oral, característica de la cultura hurdana, y de la cultura popular en general, no ha propiciado un conocimiento preciso de las costumbres ni de su evolución histórica; por ello, cuando hablamos en estos términos, nos movemos casi siempre en el ámbito de los posibles, de la incertidumbre. En el caso de Las Hurdes, dicha oralidad aparece aún más acentuada por el especial aislamiento en el que se han mantenido estas comunidades aldeanas, sobre todo las ubicadas en los valles más angostos y escabrosos. Para paliar este gran vacío, quizás insalvable, queda aún una importante labor de indagación documental por hacer. Los archivos parroquiales y municipales, incluidos los de Plasencia, Granadilla y sobre todo los de la Alberca, aún no han mostrado todos los datos de interés que conservan, los cuales pueden arrojar nueva luz sobre la comarca.

Quizá debido a su peculiar orografía, al poblamiento disperso, a la idiosincrasia de sus gentes..., tanto el cristianismo como el pensamiento ilustrado han tardado mucho más tiempo en imponerse en Las Hurdes que sobre el resto del territorio (3). Aunque el cristianismo ya estaba allí presente desde finales del siglo XIII, el proceso de cristianización de la comarca fue lento e ineficaz. Como señala Félix Barroso, esto se refleja en las celebraciones festivas, de hecho no existe “*un santoral rico, variado y arcaico. La Semana Santa carece de tradición*”. Los hurdanos “...vivían sumidos en el peor de los paganismos (...) y mantienen ritos y prácticas no muy acordes con los que manda la Santa Iglesia de Roma” (Barroso, F., 1995: 253 y 254). Aún en 1940 el párroco de Nuñomoral se lamentaba de que “*Aparte de que se cuentan con los dedos de las manos los vecinos que acuden a la misa dominical y otras fiestas de guardar (...) corren el carnaval con gran libertinaje, vestidos con pieles de animales e imitando los gestos libidinosos de estos, participando incluso el alcalde y los concejales*” (Cit. por Barroso, F., 1995: 264).

La presencia del Estado en las alquerías también ha sido más tardía que en otras comarcas y ha tenido muy poca repercusión hasta fechas recientes. La visita del rey Alfonso XII en 1920 parece marcar un punto de inflexión, en ese singular proceso de estigmatización e intentos de redención que ha sufrido la comarca a lo largo de su historia; pero no fue hasta el final de la dictadura franquista y el posterior advenimiento de la democracia y la instauración del *Estado de las Autonomías*, cuando Las Hurdes empezaron a transformarse bajo la influencia incisiva del *progreso*, en forma de emigraciones masivas y vastas reforestaciones, primero, y de modestas infraestructuras y servicios, después (4).

A nivel estructural, y a pesar de que la mayoría de los autores lo hacen, no parece adecuado referirse a Las Hurdes como si fueran un todo homogéneo, sin fisuras, sin contrastes. Quizás esto pueda ser pertinente desde un punto de vista geológico, morfológico o pluviométrico pero no desde un punto de vista histórico y cultural. No debemos obviar que el concejo de Pinofranqueado y sus alquerías se ha regido tradicionalmente por un *censo enfiteutico*, diferente al que estaba sometido el resto de la comarca durante siglos (5). Igualmente se aprecian diferencias significativas en el repertorio de las tradiciones locales que nos llevan a suponer la existencia de distintas zonas de influencia cultural dentro de la propia comarca (6). Ni siquiera tenemos la certeza de que costumbres, al parecer tan extendidas, como “*la hijuela*” o el “*acetuao*” estén presentes de la misma forma, en toda la comarca.

No existe, que sepamos, un estudio exhaustivo y comparativo de las costumbres y las tradiciones hurdanas entre sí ni en su devenir histórico. Sin embargo, éste sería muy útil para determinar hasta qué punto la cultura hurdana constituye un islote humano con entidad propia y singular, como se ha supuesto muchas veces, o que más bien forma parte de un continuum cultural que, pasando por el norte peninsular, hunde sus raíces en la antigua tradición celto-germánica, en simbiosis progresiva con elementos autóctonos, sujetos a un creciente proceso de cristianización (7). Dicho estudio serviría además para identificar los hitos y las señas de la identidad comarcal, caso de que existan realmente como tales (8).

En contra de la opinión de algunos investigadores (Cfr. Catani, M., 1989: 14 y ss.) pensamos que las comunicaciones interhurdanas no han sido tantas ni tan importantes. Éstas parecen haberse restringido tradicionalmente al interior de los respectivos valles y se producían de manera esporádica, ocasional (9). Sólo algunos sujetos, muy pocos, se han afanado en un pobre comercio intracomarcal. Sin embargo, las salidas al exterior sí parecen haber sido algo más frecuentes y/o están más docu-

mentadas; ahí está el ejemplo de los segadores hurdanos que se desplazaban fuera de la comarca, todos los años, en cuadrillas, o la presencia de mendigos hurdanos –*pidioris*– en numerosos pueblos de Castilla y de Extremadura, descritos ya desde la Edad Media.

A nuestro parecer, la imagen de una comarca entretrejida por fuertes lazos de comunión, de modos de vida, de identidad cultural, de parentesco, se ha forjado sobre todo fuera de la propia comarca, donde se ha tendido a considerar a los hurdanos como un grupo humano singular, como a hijos de la misma madre. Y hasta cierto punto es lógico que así fuera, ya que los hurdanos en el exterior, probablemente tendieron a identificarse y a unirse entre sí frente a castellanos y extremeños, todavía más extraños que sus paisanos (Cfr. Catani, M., 1989: 13). De esta manera, los propios hurdanos contribuían a fraguar y a fortalecer esa imagen de pueblo indiviso, a pesar de la complejidad y diversidad de sus sistemas identitarios internos (10).

Al margen de tales diferencias, en torno a las que se conforman, seguramente, las múltiples identidades hurdanas, observamos un proceso de transformación de su acervo cultural, caracterizado, en líneas generales, por un avance progresivo de los cultos cristianos y un retroceso simultáneo de los ritos paganos (11). Dicho proceso se ha acelerado de manera considerable durante los últimos años, marcando en la actualidad una de las singularidades de la nueva sociedad hurdana, ahora más influida que nunca por el santoral cristiano y por el Estado. Es principalmente en torno a un núcleo duro y ambiguo de religiosidad-racionalidad sobre el que se está fraguando, a nuestro parecer, la nueva identidad hurdana, en un intento colectivo, quizá inconsciente, por dejarse asimilar sin resistencia, por desdibujar aún más, si cabe, las diferencias con ese otro entorno cultural más amplio, al que por otra parte los hurdanos siempre han pertenecido (Cf. Catani, M., 1989: 13 y ss.).

Actualmente asistimos a un cambio profundo, multidimensional e irreversible de Las Hurdes. Lo que se propusieron hace siglos Porrás Atienza y otros *salvadores de almas*, lo está logrando la modernidad sin aparente esfuerzo. Los antiguos caminos y veredas han dado paso al asfalto de las carreteras, las visitas familiares durante las fiestas al turismo de verano y de primavera, las castañas a los corkflakes, las tertulias nocturnas a la telebasura, el *baile de las morcillas* a la nocilla, el *retozu* al bailoteo en la discoteca de Montehermoso, la copita de aguardiente al *cirigüay* (12)...; y así, los ritos ancestrales hurdanos “...son ya en su mayoría, piezas de museo” (Barroso, F., 1986: 21 y sic). Al mismo tiempo, se aprecia una clara reivindicación y defensa de los elementos paganos como *marcadores de*

identidad colectiva, y una labor encomiable de sensibilización y recuperación de tales aspectos (13).

Aunque constatamos, ya de manera evidente, las pautas y las consecuencias de este proceso de *modernización* sobre el paisaje, las construcciones y el nuevo modelo de poblamiento (14), desconocemos casi por completo la influencia que está ejerciendo el nuevo modo de vida sobre costumbres ancestrales como la *hijuela-acetua*, los *antrujos*... o la tradicional función dinamizadora de los *quintos*, ahora que, al menos en teoría, ya no hay quintos.

Pero no debemos pecar de ilusos. No podemos considerar a los hechos socioculturales como si fueran atemporales, aislados del devenir histórico. El contexto implica siempre una determinación temporal que sirve de referencia para marcar la evolución del fenómeno. El repertorio de las costumbres y de las tradiciones hurdanas siempre ha estado en movimiento y siempre lo estará. Es así como tenemos que procurar aprehenderle, en su dinámica, en su dialéctica externa-interna, material-inmaterial, en su proceso de constante trasiego, de readaptación permanente. Unas costumbres mueren al tiempo que emergen otras. Es preciso tener plena conciencia de este devenir temporal en el que todo y todos estamos inmersos, para no dejarnos llevar por una actitud idealista o catastrofista en pos de falsas expectativas. Sólo así podremos asumir con realismo el papel que nos toca jugar como agentes activos, y en gran parte determinantes, en los procesos de conformación de esa nueva realidad hurdana, plural y única; la cual seguirá siendo el reflejo más elocuente de su identidad social.

NOTAS

(1) "Antes de Las Navas de Tolosa se aparecen Mestas, Ovejuela... No hay ninguna aldea al sur de Coria y Plasencia". "Repoblación y ocupación del espacio en Extremadura". CLEMENTE RAMOS, J. J. y DE LA MONTAÑA CONCHIÑA, J. L.: *Actas de las Primeras Jornadas de Historia Medieval en Extremadura* (p. 21). Clemente Ramos, J. J. y De la Montaña Conchiña, J. L.: (coords), Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura y Editora Regional, Mérida, 2000.

(2) En 1604 se editó la *Breve y Verdadera Relación de los Sucesos del Reino de Camboya*, primera obra que hace referencia, en clave fantástica, al descubrimiento de Las Hurdes. En 1633 se publicó *De Rebus Hispaniae*, una obra de Alonso Sánchez; y en 1638 se editó *Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega. A partir de entonces, Las Hurdes empezaron a identificarse, en determinados círculos culturales españoles y europeos, como un enclave curioso y enigmático.

(3) Algunas fechas importantes en el proceso de cristianización de Las Hurdes son las siguientes:

• Construcción del Convento de los Ángeles (s. XIII) en el concejo de Pinofranqueado (Hurdes Bajas).

• Inauguración del Convento de las Batuecas (1599) en el valle de las Batuecas (Hurdes Bajas).

• Nombramiento y toma de posesión del obispo Porras Atienza (1684).

• Finalización de las obras de la iglesia de Cambroncino (1700).

Sabemos que ya existían otras iglesias y ermitas en la comarca, anteriores a la construcción de la iglesia de Cambroncino y que de toda la comarca, era el concejo de Pinofranqueado el mejor comunicado con el exterior y el más cristianizado.

(4) En marzo de 2003, el Centro de Documentación de Las Hurdes estaba a punto de inaugurar una exposición fotográfica sobre los cambios acaecidos durante el pasado siglo, en la que se pone de relieve la tardía llegada de la luz eléctrica o del teléfono a la comarca. El "*Plan Hurdes*" data de 1976. La política de cohesión intracomarcal y dotación de infraestructuras de la Junta de Extremadura es posterior.

(5) 1527 "*Se registra una escritura actualizada del Censo enfiteúutico otorgada por el Concejo de Granada a los vecinos de la Debesa de lo Franqueado (Hurdes Bajas). Dicha escritura demuestra que la debesa de lo Franqueado conoció en sus relaciones con la metrópoli señorial, la villa de Granada, unas relaciones más equilibradas que las que se dieron entre la debesa de Jurde (Hurdes Altas) y el concejo albercano...*" FERNÁNDEZ GÓMEZ, L.: *La Invencción de Las Hurdes* (2), p. 48, Catani, M. (1989), Colección Cuadernos Populares, Editora Regional de Extremadura.

(6) Así, por ejemplo, la "*Arada de los Novios*", costumbre posnupcial ya prácticamente extinguida, sólo aparece en Casares y Caminomorisco, mientras que "*la Enramá*" es exclusiva de Pinofranqueado.

(7) La persistente presencia y fortaleza de determinados complejos simbólicos culturales como los famosos *ídolos-estelas*, los carnavales *-antrujos-*, los sacrificios de animales, ciertos rituales genésicos o la aparición de las ánimas parecen avalar esta última hipótesis.

(8) Las señas de identidad comarcal parecen haberse creado recientemente o encontrarse en proceso de conformación. La fiesta comarcal es de creación reciente y ha sido impulsada, en buena medida, por personas que trabajan en instituciones paraestatales (agentes de desarrollo, maestros, etc.). La peregrinación tradicional a la Peña de Francia ya no puede considerarse, a nuestro parecer, como el aglutinante más importante de la identidad comarcal.

(9) Sobre todo por motivo de celebraciones festivas en los municipios cabeza de partido, dentro del mismo valle. Recuerdo a un vecino de Ladrillar que, hace ya varios años, se empeñó en acompañarme a la alquería del Gasco porque según me dijo, no quería morir sin conocer ese otro valle aledaño donde nunca, en toda su vida, había estado.

(10) Cfr. CATANI, M. (1989).

(11) Como bien nos informa Félix Barroso (1995), son numerosas las fiestas de nueva creación en la comarca, casi todas ellas

de escasa entidad y erigidas en torno a la imagen de un santo patrón, mientras que se apagan otras fiestas y otros ritos más emparentados con la que ha sido tradicionalmente la cultura de la comarca. Entre estas fiestas y celebraciones en decadencia podemos citar por ejemplo: la “entrada a mozo”, “la matanza”, “el retozu”, la “arada de los novios”, la “vaca antrueju”, etc.; mientras que otras tradiciones como el “robo de la albehaca”, “la enramá” o “los quintos” sufren en la actualidad un evidente proceso de reconversión y adaptación.

(12) Bebida refrescante elaborada con vino y zumo de limón.

(13) En este sentido tenemos que alabar el esfuerzo que algunas personas y entidades están haciendo para concienciar a los hurdanos de la importancia de preservar sus señas de identidad. La reciente creación de una asociación para la defensa y promoción de la cultura hurdana o la continuada edición de revistas de corte etnográfico, elaboradas por los jóvenes hurdanos o la creación del primer Centro de Documentación sobre esta comarca son ejemplos elocuentes de dicha labor, que tendrá que ser persistente en el tiempo, ampliada e imitada.

(14) Dicho modelo se caracteriza por un progresivo abandono de las alquerías en favor de los núcleos principales de población, donde se concentran la mayor parte de los servicios administrativos, sociales y asistenciales.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BERNAL ESTÉVEZ, A. (1998): *Poblamiento, transformación y organización social del espacio extremeño. Siglos XIII al XV*, Editora Regional de Extremadura, Colección Estudio (4), Mérida.
- BLANCO CARRASCO, J. P. (1994): *Estructura demográfica y social de una leyenda extremeña. Las Hurdes en el Antiguo Régimen*, Universidad de Extremadura, Fundycot-Extremadura, Junta de Extremadura, Cáceres.
- CATANI, M. (1989): “La invención de Las Hurdes. Una sociedad centrada en sí misma (1) y (2)”, *Cuadernos Populares* nº 27 y 28, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- DOMÍNGUEZ MORENO, J. M. (1987): “Cultos a la fertilidad en Extremadura”, *Cuadernos Populares*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- FERRES, A. y LÓPEZ SALINAS, A. (1974): *Seix Barral*, Barcelona.
- HURTADO, P. (ed.) (1989): *Supersticiones extremeñas* (segunda edición).
- IGLESIAS, A. (ed.) (1996): *Las Hurdes, paraíso olvidado*, Plasencia.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1998): *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*, Akal, Madrid.
- MARCOS ARÉVALO, M. (1997): *Nacer, vivir y morir en Extremadura. Creencias y prácticas en torno al ciclo de la vida a principios de siglo*, Diputación Provincial de Badajoz, Editora regional, Junta de Extremadura.
- R. DE LA FLOR, F. (1989): *De las Batuecas a las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- SZTOMPKA, P. (1995): *Sociología del cambio social*, Alianza Editorial, Madrid.
- TEJADA VIZUETE, Francisco (coord.) (1995): *Raíces. Extremadura festiva* (tomo II), AA.VV., Ed. Hoy Extremadura, Badajoz.

ARTÍCULOS

- “Las Hurdes y la Sierra de Gata”. En TEJADA VIZUETE, Francisco (coord.) (1995): *Raíces. Extremadura festiva* (tomo II), AA.VV., Ed. Hoy Extremadura, Badajoz.
- “La Fiesta de San Blas”, BARROSO, F.: *Rev. Alminar* nº 33, pp. 4-7.
- “Tras las huellas de la quinta”, *Rev. Alminar* nº 22, pp. 20-21.
- “Ritos Prenupciales del Norte Cacereño”, BARROSO, F.: *Revista de Folklore* (1986), pp. 21-26.
- “Apuntes sobre las Hurdes”, Aspectos etnográficos y antropológicos, BARROSO, F.: *Rev. de Folklore* nº 106, pp. 136-144.
- “Las Bodas Populares cacereñas. Una aproximación interpretativa a sus rituales”, DOMÍNGUEZ MORENO, J. M.: *Rev. Folklore* (1987), pp. 98-103.
- “Ritos de fecundidad y embarazo en la tradición cacereña”, DOMÍNGUEZ MORENO, J. M.: *Rev. Folklore* (1984), pp. 136-144.
- “La Noche de San Juan en la Alta Extremadura”, DOMÍNGUEZ MORENO, J. M.: *Rev. Folklore* (1984), pp. 208-213.
- “Fiestas populares y festejos tradicionales”, GÓMEZ TABANERA, J. M.: pp. 149-216.
- Rev. El Correo Hurdano*: varios números.
- “El ciclo de la vida. Algo más que un sistema de transiciones”. GARCÍA GARCÍA, J. L.: *Antropología Cultural de Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular* (1989), pp. 293-306, Editora Regional, Mérida.
- “Repoblación y ocupación del espacio en Extremadura (1142-1350)”, CLEMENTE RAMOS y MONTAÑA CONCHIÑA, J. L.: En *Actas de las Primeras Jornadas de Historia Medieval en Extremadura* (2000), pp. 13-40.



LO CRUDO, LO COCIDO Y LO OTRO

Fernando D. González Grueso

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende, en primer término, demostrar que se pueden aunar tres disciplinas diferentes con un mismo objetivo. Junto a la clásica estructuración de la Historia de la Literatura, aparecen la Literatura Comparada y la Antropología, en un intento de explicación de un fenómeno del siglo pasado que aparece reiteradamente en dos autores, aunque con matices. Este fenómeno es la asimilación de lo “crudo” a lo caótico, al mal, a lo salvaje y lo “cocido” al orden, al bien, a lo civilizado.

De ahí que la base del trabajo sea la teoría de Claude Lévi-Strauss sobre lo “crudo” y lo “cocido” (1).

En el presente trabajo se verá cómo de unas influencias similares, se crean dos universos literarios diferentes, y que a pesar de la novedad de esos mundos, los ciimientos están minados por una de las creencias más antiguas de la Tierra y que se ha extrapolado hasta hacerse patente en las obras de H. P. Lovecraft y R. E. Howard.

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT (1890-1937) (2).

a) *Vida*

Nació en Providence, Rhode Island (E.E.U.U.). Su padre era un viajante de comercio que estuvo en prisión por estafa y murió en 1898.

Su infancia fue desdichada: su neurasténica madre le llamaba “feo”, y era un chico muy enfermizo. Era un niño precoz y muy extraño. Según sus propias palabras:

“...raro y muy sensible, prefiriendo siempre la compañía de las personas adultas a la de otros chiquillos” (3).

Repartió su vida entre personas adultas: su madre, sus abuelos maternos y sus tías maternas.

Lovecraft empezó a publicar en 1908 y a partir de 1921 empezó a trabajar de corrector de estilo y pruebas para poder sobrevivir. En 1924 se casó con mistress Sonia Green, diez años mayor que él, pero se divorciaron tres años después. En 1932 se fue a vivir con su tía mistress Edward F. Gamwell, sin salir de la casa y viviendo bajo la luz artificial. Desarrolló una especial sensibilidad a temperaturas inferiores a 30 grados centígrados y murió en el Hospital Jane Brown Memorial de cáncer intestinal complicado con la enfermedad de Bright.

Fue enterrado en el panteón de su abuelo en Swan Point aunque ninguna lápida lleva su nombre.

b) *Obra*

Lovecraft es el creador del “Horror Cósmico”.

Las influencias de H. P. Lovecraft son: lord Dunsany, Edgar Allan Poe y Arthur Machen mayoritariamente. Sin embargo, la mayor influencia la ejerció la biblioteca de su abuelo materno y en especial los libros de Astronomía.

ROBERT ERVIN HOWARD (1906-1936).

a) *Vida* (4)

Nació en Peaster, Texas (E.E.U.U.), y era descendiente de pioneros norteamericanos. Su padre era médico local. Hizo algunos cursos universitarios en el Brownwood College pero lo dejó y se dedicó a la literatura.

Fue un niño superdotado, introvertido e inadaptado. Los demás niños le intimidaban y por eso hizo crecer su corpulencia.

Su producción literaria se concentra en los últimos diez años de vida. Y fue durante estos años en los cuales habló en repetidas ocasiones de suicidarse. Su talento inadaptado y sus trastornos psíquicos (neurosis entre otros) no le permitían llevar una vida normal. El factor desencadenante de que acabara con su vida con un disparo en Cross Plains fue el estado moribundo de su madre.

b) *Obra* (5)

Howard es el máximo representante de un subgénero denominado “Fantasía Heroica” o historias de “Espada y Brujería”.

El precursor de la Fantasía Heroica fue William Morris, en Reino Unido entre los años 1880-1890. A principios del siglo XX, Lord Dunsany y Eric R. Eddison desarrollaron más aún el subgénero. Pero fue en los años 30, con la aparición de las revistas *Weird Tales* (1923) y *Unknown Worlds* (1939), cuando se difundió mayoritariamente este género. Los autores más destacados fueron, además de R. E. Howard, Clark Ashton Smith, Henry Kuttner, C. L. Moore, Fritz Leiber, Fletcher Pratt y L. Sprague de Camp.

Las influencias de R. E. Howard vinieron de sus lecturas de Henry Rider Haggard, Edgar Rice Burroughs, Francis Xavier Gordon, Kirby O'Donnell, Arthur Conan Doyle, Rudyard Kipling, Robert W. Chambers,

Harold Lamb, Talbot Mundy, Jack London, Bram Stoker, Sax Rohmer y del horror cósmico de H. P. Lovecraft (amigo suyo, junto con Clark Ashton Smith).

Además de esto, Howard fue un gran estudioso de la Historia, especialmente de las civilizaciones antiguas.

UN FONDO COMÚN

Howard y Lovecraft no sólo tenían coincidencias en sus antropónimos; su coincidencia cronológica y espacial, sus gustos similares por las cosas ocultas y las ciencias en boga y que propiciaron su amistad, su amor a la literatura con lecturas e influencias similares, su infancia desdichada y enfermiza, su carácter precoz y extraño a ojos de los demás, sus neurosis y su prematuro y triste final, pueden ser, a excepción de esto último, motivos que les hicieron llegar a conclusiones similares en la creación de sus mundos y en sus concepciones de la literatura.

A pesar de que R. E. Howard afirmó que el hombre perfecto es el “buen salvaje” y que la civilización sólo sirve para llevarlo a la perdición, no muy desencaminado se pronunciaba H. P. Lovecraft cuando criticaba la civilización moderna y el materialismo científico en su relato “La Onírica Búsqueda de la Desconocida Kadath” (6).

Continuando por el mismo camino, se puede observar la coincidencia entre los autores al asimilar diferentes puntos de vista, teorías e hipótesis, como son: la visión del mundo nihilista, melancólica y algo romántica; la “teoría de los ciclos” de Spengler y Toynbee, entre otros, por la cual se da una evolución orgánica en las culturas; y por el darwinismo wellsiiano, en el que, además de la evolución cabe la involución.

Se debe agregar también otro aspecto que los une, y es la crítica inconsistente y exacerbada que se hizo contra ellos y sus obras en la época. Seguramente influyó en estos ataques que, como hasta el momento se había considerado a la Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción como un género menor para la crítica literaria (7), especialmente en E.E.U.U., para estos modelos críticos las enormes cuotas de venta y de popularidad no podían ser permitidas. Posiblemente influyó también, en el caso de Lovecraft, que aparecieron en Centroamérica y Sudamérica unas sectas pseudorreligiosas inspiradas en sus obras.

Se llegó a criticar a Howard de “loco” por haberse suicidado, de “homosexual” porque la mayoría de sus personajes no buscan el sexo y de “racista” (8). A Lovecraft de “enfermo” por no salir durante el día, de “homosexual” debido a una interpretación freudiana de Majorie Farber sobre sus obras y de “fascista” por admirar la figura de Benito Mussolini. Se debe recordar que en la época ser homosexual era algo muy negativo.

APLICACIÓN A LOS AUTORES DE LA TEORÍA DE LO “CRUDO” Y LO “COCIDO”

a) *H. P. Lovecraft* (9)

“*El modelo de Pickman*”. La base del relato es la atracción que provoca en el protagonista la pintura de Pickman. Todo comienza con la visión de la obra “Vampiro alimentándose”, donde se habla de la influencia de Goya (10). Después, en una visita, se dice:

“*La demencia y la monstruosidad se reflejaban en las figuras que aparecían en primer término... La mayoría de los cuerpos tenían aire canino... Habitualmente se estaban alimentando..., no voy a decir de qué*” (11).

Aquí se puede suponer, al hilo del argumento, que la carne es humana y cruda. Después se habla de escenas de canibalismo. Pero lo más espeluznante es el cuadro titulado “*La Lección*”, en el que se ve cómo los seres monstruosos cambian a los niños en las cunas por niños humanos, mezclándose así las razas en una orgiástica “evolución” (12).

“*La casa encantada*”. En este relato se habla de los mitos de los vampiros y su destrucción. El vampiro es tradicionalmente, no en las adaptaciones contemporáneas, el símbolo máximo de lo salvaje, y se alimenta de sangre. Pero en este relato se dibuja un tipo de vampiro diferente, es un vampiro energético que sorbe todo a su paso: otra forma de comer crudo algo.

Unos párrafos después se habla de:

“*...un tal Jacques Roulet, de Caude, que en 1598 fue condenado a muerte por demoníaco... Le habían encontrado cubierto de sangre y de jirones de carne en un bosque, poco después de que un par de lobos dieran muerte a un niño*” (13).

El animalismo se asocia a lo demoníaco y esto a comer crudo.

“*Los sueños en la casa de la bruja*”. Aquí aparece un extraño roedor llamado Brown Jenkin que es un híbrido y se alimenta de carne de niño vivo. La descripción que se ofrece es la siguiente:

“*... tenía el pelo largo y la forma de un murciélago, pero que su barbudo rostro era diabólicamente humano, en tanto que sus zarpas parecían diminutas manos humanas. Servía de mensajero entre la vieja Keziah y el diablo...*” (14).

Un ser mitad humano, mitad animal, se alimenta de carne cruda y es el punto de unión entre un ser humano y el diablo.

“*El horror de Dunwich*”. Un ser monstruoso salido de otra esfera succiona la sangre del ganado de una familia. Otra vez la “sangre”, símbolo de la “vida”, símbolo de la carne de Cristo que es bebida para redimir los pecados.

“El caso de Charles Dexter Ward”. En este relato también aparece otro caso de vampirismo.

“Las ratas en las paredes”. En Lovecraft no sólo los monstruos y vampiros se comen a las personas:

“... el macabro espectáculo que ofrecía la superficie del suelo. Éste aparecía literalmente cubierto de huesos humanos, ... haciendo frente a alguna amenaza o agarrados a otras formas con intenciones caníbales” (15).

Al final se descubre que la involución de una familia al cruzar hombres con mujeres de la misma durante muchas generaciones llevó a ese estadio horrible. Algunos se habían degradado hasta ser cuadrúpedos.

Al final se asocia a las ratas con la consumición de carne humana. El ser salvaje de las ciudades, carroñero y asesino.

“El grabado en la casa”. Lovecraft recurre otra vez a la degradación humana mostrando una lámina de un antiquísimo libro en el que aparece una escena especial:

“... la Lámina XII, la cual representaba con horrible detalle una tienda de carnicero de los caníbales Anziques” (16).

En el relato, aparece un maestro en el pueblo, único símbolo de lo civilizado, la inteligencia sobre la barbarie, y sin embargo es devorado (se deja entrever). La civilización en ese lugar cae bajo el salvajismo.

Por último, y para dar un paso más en la evolución humana, un anhelo desde el principio de los tiempos y con muchas referencias en la mayoría de las culturas estudiadas del mundo, aparece un tópico “especial”:

“... No hice nada, sólo me pregunté qué pasaría si lo hiciera... Dicen que la carne se convierte en sangre y carne, y da nueva vida, de modo que me pregunté si no haría que un hombre viviera mucho más tiempo” (17).

Son también innumerables los casos de asociación de la inmortalidad con el consumo de carne humana, desde vampiros, hasta trolls, duendes, etc. Uno de los motivos del canibalismo en las tribus indígenas de medio mundo era el intento de obtención de la inmortalidad, al igual que sucedía en las culturas mesoamericanas.

“La sombra sobre Insmouth”. En el texto se van presentando una serie de indicios que al final conducen a un final diferente a lo esperado:

“A los seres les gustan los sacrificios humanos” (18).

Como conclusión al relato se dan las relaciones siguientes:

SI HAY SACRIFICIOS
...HAY PECES

SI HAY CÓPULA ENTRE HUMANOS Y SERES
...HAY INMORTALIDAD

La mezcla de razas otorga la inmortalidad temporal a los humanos, no la inmortalidad por violencia. La carne humana, genera comida y ganancias. Y lo más inhumano de todo, es que los humanos lo aceptan. La carne parece hacer salvajes a los seres, que en realidad son mucho más avanzados que los humanos, y son los humanos los que aceptan el pacto, transformándose ellos en lo salvaje.

“La Desconocida Kadath” tiene una gran muestra de seres que comen carne cruda y que no por ello son salvajes:

SALVAJES

Zoogs; Gnophkehs; los extraños galeotes que no comen carne cocida, sólo cruda y humana; arañeros nocturnos; Gugs y Ghosts, que se comen unos a otros.

NO SALVAJES

Gatos (aquí son civilizados e inteligentes, y ya de por sí el gato es un animal doméstico), y vampiros.

b) R. E. Howard

Dentro de la extensísima producción del autor, se ha seleccionado una obra desconocida para el gran público: *Las aventuras de Solomon Kane* (19). Sin embargo, no por ello se pierde credibilidad en las deducciones, ya que se ha elegido un grupo de relatos que pertenecen al género de la “Literatura Fantástica”, no así, por ejemplo, los relatos de Conan, que se encuentran mucho más cerca de la Literatura Maravillosa, por cuanto se crea un mundo totalmente diferente; no se trata de la introducción de lo fantástico en nuestro mundo real.

“Calaveras en las estrellas”. En este relato, Howard acude al miedo popular que entre los siglos XVI y XVIII asoló Europa: los lobos. Hubo varias plagas de estos animales y cuando alguien desaparecía, enseguida se les culpaba:

“—Se adentró en el pantano y no regresó. Sin duda se perdió y acabó devorado por los lobos...” (20).

“Sombras rojas”. Se puede observar la concepción howardiana de la “jungla” africana, y una de las ideas es la siguiente, muy a tenor con el tema que se está tratando:

“Tam, tam, tam... seguían cantando los tambores de manera repetitiva y monótona: guerra y muerte, decían; sangre y deseo; sacrificio humano y festín canibal; hablaban del alma de África, del espíritu de la jungla, de los dioses de las tinieblas exteriores...” (21).

Además de asociarse el ruido de los tambores de la jungla, el “tam tam” (22), con la muerte, aparecen tres pares de palabras, todas asociadas con el mal y lo salva-

je. El autor no olvida mencionar el sacrificio y el canibalismo como símbolo de lo salvaje.

Aquí se podría aducir una crítica hacia el autor, ya que desde los trabajos de Claude Lévi-Strauss, parece haberse demostrado que el tópico aceptado de salvajismo incivilizado, especialmente en los continentes africano y americano, opuesto a civilización occidental es una falacia. Hay que mencionar dos excusas: la primera es cronológica, Howard murió mucho antes de que se publicaran los primeros trabajos al respecto del antropólogo; la segunda vendría a decir que Howard defendía el mito del “buen salvaje” (23) pero no por ello admitió que las civilizaciones más pequeñas fueran salvajes, al contrario, atacó esta posición y llegó a defender la opuesta, afirmando a través de sus relatos, que la civilización occidental es más salvaje que las supuestas “sociedades salvajes”. Solomon Kane, al final de sus aventuras, descubrirá este hecho.

Poco después, *Le Loup* (24), es criticado por Solomon Kane por gobernar sobre los caníbales. Este personaje es la imagen de un lobo de la época en su comportamiento: sanguinario, asesino, etc. Es un lobo para el hombre, es el hombre civilizado que llega a controlar a los “salvajes y caníbales” (25) como él mismo los denomina, gracias a que es más salvaje que ellos. En cambio, Solomon Kane se cuida mucho de unir esos dos adjetivos calificativos.

“*Un bailable de huesos*”. Aquí aparece un posadero caníbal que se come a sus huéspedes:

“*Buen festín se dieron mis hermanos con todo aquel que pasó por mi posada...*” (26).

Al final, el esqueleto de una de sus víctimas acabará con su vida. Es el canibalismo dentro de la sociedad occidental que tanto sacude la actualidad de nuestro mundo y del que el cine se ha servido tanto.

“*Las colinas de los muertos*”. En este relato, Solomon Kane se enfrenta a vampiros. El autor recoge algunas tradiciones africanas del Congo para delimitar a los seres muertos:

“*Altos y muy delgados, estaban totalmente desnudos. Su piel era de color negro sucio, como si estuviese manchada con el tono gris ceniza de la muerte... La frente era alta y estrecha; la nariz enorme, como la de un animal; los ojos inhumanamente grandes y rojos...*” (27).

Al final, él junto con su hermano de sangre, N'Longa el hechicero chamán, vence a los vampiros convocando a los “buitres”, animales que se alimentan de la carne de los muertos:

“*-¡Desafiáis al hombre y a Dios, pero no podéis engañar a los buitres, hijos de Satanás! ¡Ellos saben cuándo un hombre está vivo o muerto!*” (28).

Es la destrucción de la muerte, es la destrucción de los comedores de carne cruda por otros de su talante. Usa la naturaleza para vencer a la magia.

“*Alas en la noche*”. Howard recurre a un mito griego que transforma en leyenda y de ahí a realidad dentro de la ficción del relato: “las arpías”. El texto narra la infructuosa encrucijada del guerrero puritano por salvar a un poblado de indígenas supuestamente salvajes, que optan por sortear a una persona que debe ser atada a un poste para ser sacrificada (comida) por los “akanas” (arpías) cada novilunio. La situación es la siguiente: el poblado se encuentra enclavado entre unas tribus caníbales y los akanas, no tienen salida y, continuando con la influencia griega clásica, Howard hace que los indígenas se muestren deterministas, pesimistas y crean en un destino triste y doloroso.

Para acabar con los seres alados, Solomon Kane mata un búfalo y:

“*... arrojó grandes cantidades de sangre para que su olor se propagase hasta las colinas, donde estaban las harpías. Despedazó el búfalo y llevó los cuartos a la cabaña...*” (29).

Matará a los seres encerrándolos y quemando la cabaña. La carne y la sangre atraen a los seres caníbales y mueren por su hambre de carne cruda.

El poblado estaba rodeado por dos grupos de caníbales, las arpías y los humanos, y sin embargo, Kane se enfrenta a los seres porque son más fáciles de vencer. El ser humano puede ser más salvaje que un ser demoníaco.

CONCLUSIÓN

Desde antiguo, las primeras civilizaciones asociaron la idea de comer crudo con lo salvaje, y la idea de cocinar la comida con lo civilizado. No obstante, estos autores han creado universos ficcionales que se superponen a las sociedades y establecen otras líneas de acción. Lo crudo lleva al salvajismo, la involución también, e incluso la evolución hacia estados superiores, tal y como se ha visto en H. P. Lovecraft. Howard por su parte representa a los humanos “civilizados” como más salvajes que los “no civilizados” e incluso que los demonios. Por otra parte, los dos autores eran grandes conocedores de antiguas y nuevas culturas.

Cabe pensarse si la suplantación de la comida cruda por la cocinada es en realidad un rasgo de menor salvajismo o simplemente una posibilidad, o tal vez un simple gusto estético.

Los dos autores estudiados usan el miedo a lo desconocido, a lo primitivo, a lo ominoso para causar horror en sus lectores. Es muy probable que un lector iniciado en estos asuntos sepa leer mejor los textos estudiados y extraiga otras conclusiones. Unas conclusiones que le llevarían al miedo a sí mismo, al miedo a saber qué se

es, al origen de uno mismo. Esta idea es la raíz del “Horror Psicológico” y que se encuentra recogida en el ensayo de H. P. Lovecraft “The Horror in the Literature” (30).

NOTAS

(1) Véase: LÉVI-STRAUSS, C.: *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*, Trad. de Juan Almela, México, F.C.E., M, 1968.

En síntesis se podría afirmar que: la serie de los cuatro tomos de *Mitológicas* –*Lo crudo y lo cocido* (1964), *De la miel a las cenizas* (1966), *El origen de las maneras de mesa* (1968) y *El hombre desnudo* (1971)– son el resultado de veinte años de investigación en el pensamiento de los pueblos primitivos tal como está expresado en sus mitos. Analiza para ello 813 mitos. La intención del primer libro de la serie es probar la existencia de una lógica de las cualidades sensibles, dotada de leyes y mecanismos tan válidos como los que rigen el funcionamiento de la razón.

(2) Para más información véanse las “Introducciones” de:

LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen I*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1996 (6ª ed.) y LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen II*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1981 (2ª ed.).

(3) LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen I*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1996 (6ª ed.), p. 5.

(4) Para más información véase la “Introducción” de todos los libros de R. E. Howard de la colección *Fantasy* editada por Ediciones Martínez Roca S. A.

(5) Para más información véase: MARTÍN LALANDA, Javier: *La canción de las espadas*, Madrid, Ed. Tiempo de ediciones, 1983.

(6) LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen II*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1981 (2ª ed.), pp. 245-340.

(7) Se debe agregar que en Europa la excepción era el “Formalismo Ruso”.

(8) Para más información véase: HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994.

(9) El lector de este artículo debe conocer muy bien la obra de H. P. Lovecraft, y por ello saber que dicho autor juega constantemente con lo supuesto, con lo ominoso. Es por eso que, aunque los fragmentos detallados en el artículo no son muy explícitos al respecto, son el centro del que parten las argumentaciones. Para una total comprensión de lo explicado, se recomienda leer de forma completa los cuentos mencionados a lo largo del presente trabajo.

(10) Cualquiera iniciado en arte pictórico reconoce automáticamente el cuadro: “Cronos alimentándose”. Éste es un constante juego en el autor.

(11) LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen I*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1996 (6ª ed.), p. 18.

(12) Se podrían señalar innumerables ejemplos en las literaturas tradicionales de todo el mundo en los que un ser mágico, bueno o malo, cambia a su hijo por otro humano: xanas, arpiás, gremlins, elfos,...

(13) LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen I*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1996 (6ª ed.), p. 54.

(14) LOVECRAFT, H. P., *Obras escogidas. Volumen I*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1996 (6ª ed.), p. 86.

(15) LOVECRAFT, H. P., *Obras escogidas. Volumen II*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1981 (2ª ed.), p. 28.

(16) LOVECRAFT, H. P., *Obras escogidas. Volumen II*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1981 (2ª ed.), p. 67.

(17) LOVECRAFT, H. P., *Obras escogidas. Volumen II*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1981 (2ª ed.), p. 72.

(18) LOVECRAFT, H. P.: *Obras escogidas. Volumen II*, Barcelona, Editorial Acervo, S. L., 1981 (2ª ed.), p. 109.

(19) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994.

(20) Howard, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 30-31.

(21) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, p. 54.

(22) En las culturas africanas se asocia este característico ruido de los tambores con la muerte y el mundo de los muertos.

(23) Contra el que se posicionó Claude Lévi-Strauss.

(24) Le Loup significa “el lobo”.

(25) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, p. 59.

(26) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, p. 98.

(27) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, p. 239.

(28) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, p. 251.

(29) HOWARD, R. E.: *Las aventuras de Solomon Kane*, Madrid, Anaya, 1994, p. 353.

(30) Véase: LOVECRAFT, H. P.: *Ómnibus 3. The haunter of the Dark*, London, HarperCollinsPublishers, 2000.

(31) El relato “*La casa encantada*” no se encuentra en esta edición, se deberá consultar ediciones originales. El título original es “*The Shunned House*”.

BIBLIOGRAFÍA

Para leer a H. P. Lovecraft (31) en inglés original léanse los siguientes libros:

- LOVECRAFT, H. P.: *Omnibus 1. At the Mountains of Madness*, London, HarperCollisPublishers, 2000. Incluye los siguientes relatos: "The Dreams in the Witch-House", "The case of Charles Dexter Ward" y "The Dream-Quest of Unknown Kadath"
- LOVECRAFT, H. P.: *Omnibus 1. At the Mountains of Madness*, London, HarperCollisPublishers, 2000. Incluye los siguientes relatos: "Pickman´s Model", "The Dunwich Horror", "The Rats in the Walls", "The shadow over Innsmouth" y "The Picture in the House".

Para leer a R. E. Howard en inglés original léanse los siguientes relatos:

"Skulls in the Stars", en *Weird Tales*, enero 1929

"Red Shadows", en *Weird Tales*, agosto 1928

"Rattle of Bones", en *Weird Tales*, junio 1929

"Hills of the Dead", en *Weird Tales*, agosto 1930

"Wings in the Night", en *Weird Tales*, julio 1932



Hay cosas más importantes que el dinero



Tu confianza
hace posible
estas acciones



www.cajaespana.es

Caja España

OBRA SOCIAL



Alta rentabilidad social

