

Revista de **FOLKLORÉ**

N.º 289



Arsenio Dacosta ■ Ángel Hernández Fernández
Fernando Herrero ■ Charlotte Huet ■ Óscar Jerez García
Lorenzo Sánchez López

Editorial

La música es, además de la sucesión de sonidos y silencios ordenados según un criterio, una forma de expresión que sugiere o provoca en el ser humano diferentes estados de ánimo. Como tal forma de expresión necesita un lenguaje, y ese lenguaje, como tantos otros sistemas de comunicación, ha de ser compartido por emisor y receptor, que en este caso serían quien crea la música, quien la interpreta y quien la escucha. El mensaje que se quiere transmitir suele tener elementos reconocibles –altura de las notas y su conjunción, timbre, armonía, etc.– e indeterminados, que constituyen un conjunto de factores insinuados para que el receptor imagine y sea capaz de interiorizar algunas claves de ese mensaje o pueda servirse de ellas para crear con su fantasía estados estéticos. Pero la música, además de todo eso, es un lenguaje universal, entendiendo la palabra en su sentido etimológico. Así, la música sería una forma de expresión capaz de contar todas las cosas, de verter el pasado y el presente de los individuos o de los grupos en fórmulas válidas. Algunas religiones antiguas aceptaban que el mundo fue creado por una voz o un grito divinos, otros atribuían a los dioses de la palabra la invención del arte musical y otras, en fin, tenían sacerdotes especialmente dotados para el canto cuya facultad artística les suponía un privilegio. Cualquier situación anímica, relación social o manifestación ritual se expresaban o acompañaban con música en prácticamente todos los grupos étnicos y culturas del planeta. Otra cosa es el grado de comprensión que esas formas de expresión podían tener entre unas y otras culturas: una persona, fuera de su país o de su entorno cultural, podía cantar y no ser comprendida; en lo que respecta a la figuración gráfica, si bien es cierto que ha venido a representarse del mismo modo en todo el mundo occidental, todavía hay muchas culturas musicales que presumen –y pueden hacerlo– de ser ágrafas. En cualquier caso, hay técnicas que ayudan a enriquecer los modos de expresión, si bien, como puede comprenderse, precisan de un aprendizaje y un perfeccionamiento. Es normal que necesitemos un apoyo para entonar o interpretar lo que nuestra mente ha creado o imaginado. Y ese apoyo va desde la simple voz hasta los instrumentos más sofisticados que se pueden combinar para dar forma a progresiones y armonías asombrosas.



S U M A R I O	
	Pág.
Arquitectura: Didáctica Magna Lorenzo Sánchez López y Óscar Jerez García	3
Cuentos populares en la Pedanía Murciana de Javalí Nuevo..... Ángel Hernández Fernández	8
El teatro popular navideño leonés en la actualidad Charlotte Huet	21
Ausencias y transformaciones de Dulcinea Fernando Herrero	25
Paisajes imaginados, paisajes razonados: la re- presentación del paisaje desde una perspec- tiva etnológica..... Arsenio Dacosta	28

ARQUITECTURA: DIDÁCTICA MAGNA

Lorenzo Sánchez López y Óscar Jerez García

INTRODUCCIÓN

Es fundamentalmente el valor didáctico de la arquitectura popular, del arte de la proximidad y su presencia en el ámbito educativo, lo que puede evitar la acelerada y siempre injustificada destrucción de nuestro patrimonio.

Las construcciones que comporta el espacio de nuestras vidas, el edificio de nuestro entorno vivido y percibido, forma parte de lo efectivo y emocional de los sujetos que aprenden: “*Sólo se razona sobre lo que emociona, pues la emoción es anterior a la razón*”. Si quitamos al arte o a la educación, los valores afectivos y emotivos, sólo podemos generar conocimientos inertes, pero nunca racionales y universales. Estos son los dos principios fundamentales de la construcción del conocimiento y del arte de la arquitectura, y por los cuales, la construcción popular y la educación interaccionan en un mismo contexto, donde se conjugan vivencia, experiencia, acción y emoción.

ACCIÓN CONSTRUCTIVA. ACCIÓN EDUCATIVA

La interrelación del hombre con la naturaleza, le lleva a la necesidad de construir un volumen en el espacio, esta construcción, es la *acción* universal, técnica y formal, que llamamos “*arquitectura*” y genera intereses cognitivos, cuya adecuada trasposición didáctica es “*educación*”.



“Es la **acción** lo que une lo **universal** y lo **particular**. Llevando lo universal al **lugar**, crea una **particularidad**. (...) el lugar no es un fragmento, es la propia totalidad en movimiento. (...) el lugar se pro-

duce en la articulación contradictoria entre lo mundial que se anuncia y la especificidad histórica de lo particular” (Santos, M. 2000).

La acción universal de construir se produce con técnicas que pertenecen a tiempos distintos y se particulariza en un espacio técnico concreto que le opone resistencias y brinda opciones. Acción, técnica, tiempo, espacio, son universales y repercuten en todas las construcciones, están contenidos en cada una de ellas. La acción constructiva genera una obra particular, pero en ella están contenidas las universalidades. Todo lugar, es universal y particular. Al intentar explicar las diferencias entre lugares, contexto y obras construidas, puede observarse que cualquier particularidad, está a su vez condicionado por distintas dinámicas universales:

A.- **Emplazamiento:** Los materiales y obstáculos que le oferta y opone cada espacio.

B.- **Situación:** Posicionamiento en relación a los flujos de las técnicas de cada tiempo.

C.- **Dinámica tecnoestructural:** Consecuencia de la sucesión y superposición de técnicas temporales y generadora de las morfoestructuras locales.

D.- **Dinámica socioestructural:** Grupos sociales que deciden sobresalir a través de la obra arquitectónica o integrarse en el conjunto, el resultado de sus acciones es una: “Arquitectura del poder o Arquitectura del obedecer”.

E.- **La escala de la acción:** Los poderes financieros, políticos, etc., tienen una escala de acción y en ella las formas del poder se hacen normas y en cada lugar la norma se particulariza, hoy la escala de acción tiende a ser global y la del compromiso local.

Podemos decir que en el origen de las formas constructivas hay tantos sistemas técnicos como lugares. La acción humana, tiende a unificar técnicas, a veces superiores, a veces simplemente dominantes. En la dialéctica con el lugar (“identidad o resistencia” frente a “cambio, sustitución, anulación”) se generan nuevos modelos que se superponen a modelos anteriores, se introducen nuevas técnicas y nuevas funciones.

La multiplicidad de técnicas y formas constructivas presentes actualmente en el espacio, la gran riqueza de culturas locales y formales, el gran interés que despiertan los múltiples y variados resulta-

dos culturales, son manifestaciones de la acción humana, universal, temporal y espacial, de la técnica, función, ética y estética del hecho constructivo, forman una totalidad, un rico patrimonio de técnicas y modelos, de centros de interés y estudio para todo aquel interesado en los avatares temporales, espaciales y formales de esta acción universal humana y sus resultados.

Por otra parte, la búsqueda de técnicas y formas constructivas perdidas, (Arqueología) en espacios y tiempos alejados, no son sino una manifestación más de los intereses cognitivos del hombre. Por eso, el estudio de los resultados de la acción humana en los lugares, son de interés didáctico, son una **Didáctica Magna**.

CONFLICTO CONSTRUCTIVO: CONFLICTO COGNITIVO

Pero el hombre construye y también destruye, paralelamente a supuestos avances técnicos, aparece la zozobra, suenan las alarmas. El patrimonio arquitectónico desaparece ante una nueva forma de uso del espacio, y con él, todas las manifestaciones de ese saber acumulado durante siglos en los lugares y toda esa cultura universal y local de acciones y conocimientos, de éticas y estéticas, de usos espaciales, de técnicas temporales, de formas, órdenes y normas, empiezan a sentirse amenazados.

Convertido cada vez más el espacio en recurso financiero, bajo el discurso de la “*sociedad del conocimiento*”, destruimos la obra, la construcción portadora de múltiples significados y conocimientos, del resultado tangible de las acciones universales del hombre en su medio, destrucción de una obra técnica y también didáctica.

Paralelamente, estamos en la búsqueda de aquellas culturas y conocimientos del tiempo, **desenterrando el pasado** y destruimos aceleradamente el legado que llegó a la actualidad, **enterrando el presente**.

¿Estamos en la fábula del rey Midas, o como el Hidalgo Manchego, se nos ha secado el cerebro a causa del pensamiento único y el ficticio bien financiero?

“Él, se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro” (Don Quijote: Capítulo 1).

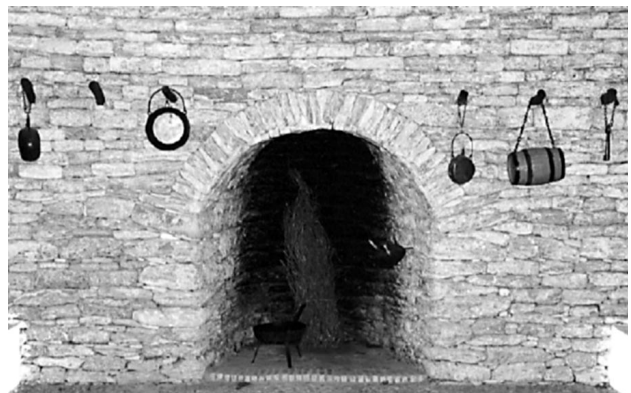
¿Qué lectura nos lleva a destrozarnos, de claro en claro, un patrimonio presente y cercano y a buscar otro turbio, costoso y lejano? ¿Qué didáctica de la sociedad del conocimiento lleva a la admiración de **turbio en turbio** de espacios alejados en el tiempo

o en el espacio y mientras tanto en el **de claro en claro** de las noches, permitimos la destrucción del patrimonio que nos rodea? Cuestión de finanzas. Cuestión de avances. Conflicto Cognitivo Cuestión didáctica.

EL PATRIMONIO LOCAL: CUESTIÓN DIDÁCTICA

La defensa del patrimonio, de la arquitectura popular, está cada vez más avalada por su reconocimiento científico y también por su presencia en las leyes educativas. Evidentemente no ha sido suficiente y se hace necesario su divulgación y su presencia en la acción educativa, ambas pueden permitir su conocimiento y conservación.

Durante mucho tiempo, pedagogos y educadores, apostaron por el valor didáctico de lo cercano y con ello del patrimonio arquitectónico, defendieron una enseñanza a partir por lo próximo: “*Estudiar las cosas en presencia de la cosa misma*” (Comenio. Didáctica Magna, 1632). El método de cosas como instrumento básico que permitirá desarrollar las capacidades intelectuales del hombre, desde distintas perspectivas didácticas y desde las distintas disciplinas, estuvo siempre presente en el pensamiento educativo, Comenio, Rousseau, Pestalozzi, etc. son buenos ejemplos.



En 1878 Lavasseur explicaba desde la Sorbona a los maestros que asistieron a la Exposición Universal: “*El maestro (...), debe proponerse desenvolver la inteligencia (...) para ello el método más adecuado consiste en la explicación de una cosa en presencia de la cosa misma (...) siempre que en lugar de definir sea mostrar, debemos de estar persuadidos de que hay ventaja en hacerlo (...). Pongamos a nuestros alumnos en presencia de la realidad y encontraremos en la realidad visible, en las cosas y fenómenos que están ante nuestros ojos, todas las definiciones de que tengamos necesidad más tarde....*” (Cit. por Sánchez López, 1982; 191).

En la actualidad, el cognitivismo de Piaget, manifiesta cómo el primer aprendizaje se realiza en el “**espacio topológico**” y desde él se puede pasar al proyectivo, euclídeo, etc. Luego el punto de partida es lo cercano. Vigostky sitúa prioritariamente el “**escenario de nuestra vida**” como base de la educación, encuentra en el entorno cercano la base del aprendizaje. Ausubel hace descender de lo global a lo local como centro de acción en una metáfora del zoom fotográfico. Si Decroly enunció los “**centros de interés**” como punto de partida educativo, su teoría, se ve reforzada actualmente por Goleman, su obra: “**Inteligencia emocional**”, está muy en relación con la experiencia vivida, pone la emoción en relación a lo próximo.

Podemos decir que los académicos de la enseñanza defienden sin exclusión el valor de lo próximo, de la misma forma que el evangelio de San Juan, porque: “*Quien no ama lo que ve difícilmente puede emocionarse con lo que no ve*”.

Desde una ciencia tan abstracta como las matemáticas se hace el siguiente pronunciamiento: “*La aventura de enseñar y aprender tiene lugar en un marco geográfico-social-temporal muy preciso, (...) Debemos aprovechar la ciudad o el pueblo, sus calles, sus campos, sus tradiciones, su talante local...*” (Alsina, 1996; 53).

Pero también desde la ciencia social los llamamientos al conocimiento desde la proximidad están siendo constantemente argumentados:

“*Los estudiantes viven en (...) un mundo global (...), pero siguen desarrollando su vida en un medio local. (...) raras veces se les aporta la posibilidad de conocer aspectos que explicarían las relaciones que se establecen entre todos los territorios y darían sentido a su propio medio local*” (Grupo Iber, 2002).

Pero si el proceso educativo se genera desde el medio próximo, desde el conocimiento de la acción universal de la obra del hombre en ese medio y en presencia del resultado de la acción universal (la construcción de espacio en el tiempo) que conforma el patrimonio. Éste es un recurso didáctico, una Didáctica Magna, pues le otorgamos también, una función social nada despreciable:

“*La formación (...) en el tratamiento del entorno más inmediato, es urgente (...). El desconocimiento que acompaña a la falta de “distanciamiento” o interés “científico” tiene, además, unas consecuencias muy importantes para su formación integral y en valores (...). La Primera es una total incapacidad crítica con respecto a los lugares y a la sociedad que les rodea, y la segunda que se deriva de ésta, es la impasibilidad en el ejercicio de iniciativas de carácter cívico, base de una sociedad democrática auténtica. Es lógico pues, aunque noto-*

rio asimismo, el desinterés y desconocimiento de las posibilidades y cauces de participación en la configuración del escenario de sus vidas”. (Luna Rodrigo, G., 2002; 398).

El interés por lo cercano, por la comprensión de la arquitectura popular, rural o urbana, estará en razón de la función que queremos dar al patrimonio y también a la información que genera. Pero, observamos un determinado argumento fundamental, tratamos “la arquitectura” como creación de saber, **función científica**, tenemos también un compromiso en su conservación y difusión, **función didáctica**, pero sobre todo, para el hombre democrático que debe participar en la construcción y conservación de su patrimonio, cumple una **función educativa**.

Para realizar esta función educativa, es necesario generar un vínculo entre el saber científico y el saber para ser enseñado (saber didáctico), entre técnica y acción universal y realidad local, estos vínculos, son tan escasos, que parece que no existen. Asistimos, a una disfunción constructiva y paralelamente, cognitiva, educativa y social.

ARTE Y DIDÁCTICA POR METAMORFOSIS

Un elemento arquitectónico es en principio un bien de uso, puede en su origen tener una función de culto, de vivienda, de almacén, defensiva, etc. Un puente romano tiene una función en su tiempo, pero la sociedad lo transforma en arte por metamorfosis cuando lo admira y protege. También puede convertirlo en recurso didáctico para enseñar distintas cuestiones a través de él, es recurso didáctico por metamorfosis.

Tomemos el ejemplo local más sencillo, un chozo de pastor, una casa rural, etc. es factible convertirla en arte y didáctica por metamorfosis, pues es la sociedad la que da esa lectura a la obra del hombre, por eso la estética, es también espacial y temporal.

Si tomamos por ejemplo los “bombos manchegos”, observamos que no se pueden explicar sin las



condiciones espaciales y temporales. Por la misma razón, éstos son un recurso para explicar el espacio y el tiempo del lugar donde se encuentran y también la transposición didáctica de su técnica a escalas universales.



Bombo

Evidentemente, el “bombo tomellosero”, responde a la presencia del caliche en el terreno y sus materiales, a la fuerza del viento en sus compactas cúpulas, a la luz y dirección y calidad del viento en la orientación de su puerta, siempre al sur, etc. Pero también responde al tiempo, (la técnica es prehistórica), a la tradición, evoluciona con el uso del territorio, a un modo de vida, a distintas funciones, a una cultura, a un arte, etc.

Pero además, a través de él, podemos analizar la geología, hacer cálculos matemáticos, medir la geometría, dar nombre a las formas y los elementos, desarrollar el lenguaje y la literatura sobre él mismo, estudiar el arte en sus constructores y pintores, etc. En general conocer la vida cotidiana del hombre y



Bombo de dos senos con puerta de arco de medio punto

su evolución, pues en la obra popular están las acciones y conocimientos de los hombres de todos los tiempos que las ejecutaron. Son pues una realidad multidisciplinar que a la vez que estudiamos, conocemos, conservamos, e integramos sin nostalgias del pasado en nuestra cultura, en nuestro espacio vivido desde el que construimos el futuro.

Realizamos una obra de didáctica magna, es decir el estudio de las cosas en presencia de la cosa misma, porque la cosa que menospreciamos por nuestro escaso, vulgar y rutinario conocimiento, contiene valores, técnicas, acciones, pensamientos, creatividad, medidas, sueños, acciones, vida, historia. Por eso es patrimonio y es arte.



Cúpula por aproximación de biladas

El arte popular, el espacio construido no es inferior en modo alguno al santificado por los dioses de la academia o el poder, es una forma de actuar que precisamente por no estar sujeta a los cánones del mercado, contiene todas las garantías de autenticidad, responde al sentido común, es arte geográfico.

Cercano en el espacio y en el tiempo, su estudio en la escuela y en presencia del mismo, tiene garantía didáctica y esa garantía permite, que aquello que tenemos ante la vista, no tengamos que buscarlo algún día como recurso arqueológico. Tiene también la garantía de su autenticidad, no está sometido a los avatares del mercado del arte de galería. Su estudio, se ejercita con la acción que Comenio llamó **Didáctica Magna**.

“Si no qué les han de traer, ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar, como cuando dicen: Si de dos partes iguales quitamos partes iguales, las que quedan también son iguales”, y cuando estos no entienden de palabra, como en efecto no lo entienden, háseles demostrar con las manos, y ponérselo delante de los ojos, y, aún con todo esto, no basta nadie

con ellos a persuadirles las verdades de mi sacra religión. (Cervantes. El Quijote. Capítulo XXXIII).

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA Y OTROS (1996): *Didáctica de las matemáticas*, Ed. Graó, Barcelona.
- BESÓ ROS, A. (1993): "Planteamientos Metodológicos para la catalogación y estudio de la Arquitectura Rural", *Revista Folklore*, Ed. Caja España, Valladolid, Tomo XIII (I), n.º 146, p. 149.
- CAMÓN AZNAR, (1954): *Las artes y los pueblos de la España primitiva*, Espasa, Madrid.
- DIEZ DE VIANA (1989): "La Cultura popular como contracultura", *Revista Folklore*, Ed. Caja España, Valladolid, Tomo IX.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, O. (1991): "El Autor de la Arquitectura Popular", *Revista Folklore*, Tomo XI (I), n.º 128, pp. 47 y 55 Ed. Caja España, Valladolid.
- FLORES LÓPEZ, C. (1978): *Arquitectura Popular Española*, Ed. Aguilar, Madrid.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (2003): "Bibliografía sobre chozos, cucos, bombos y realidades afines", *Congreso Nacional de Arquitectura Rural en Piedra Seca*, Ed. Zahora. S.P. de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, Albacete, pp. 985 y ss.
- GRUPO IBER (2002): "Editorial", en *Didáctica de las Ciencias Sociales*, N.º 32, Ed. Graó, Barcelona.
- HERRERO FABREGAT, C. (1995): *Geografía y Educación: Sugerencias Didácticas*, Ed. Huerga y Fierro, Madrid.
- JEREZ GARCÍA, O. y SÁNCHEZ LÓPEZ, L. (2003): "Arquitectura Geográfica en el paisaje de la Mancha", en *I Congreso Internacional de Desarrollo y Desenvolvimiento Socio-Cultural*, Ed. Agir. Povoá de Varzin, Congreso de Cabeceiras do Basto, Portugal.
- JEREZ GARCÍA, O. y SÁNCHEZ LÓPEZ, L. (2004): "La Piedra en seco: Técnicas Universales y Culturas Locales". *II Congreso Nacional de Arquitectura Rural de Piedra en Seco*, Sierra Magina, Jaén.
- JEREZ GARCÍA, O. (2004): *Arquitectura Popular Manchega*, Ed. Biblioteca de autores Manchegos, Diputación Provincial Ciudad Real.
- LUNA RODRIGO, G. (2002): "El entomo como estrategia didáctica" en *Nuevos horizontes en la formación del profesorado de didáctica de las Ciencias Sociales*, Ed. A.U. P.D.C.S. Palencia.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1983): "Aproximación a la Arquitectura Popular", *Revista Folklore*, Ed. Caja España, Valladolid, Tomo III (II), n.º 35, pp. 160 y ss.
- SÁNCHEZ LOPEZ, L. (1982): "Apuntes para la enseñanza aprendizaje de los entornos locales" en *Plantel*, Ed. Escuela Universitaria de Ciudad Real.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, L. (1998): *El bombo tomellosero: Espacio y Tiempo en el paisaje*, Ed. Posada de los Portales, Diputación provincial de Ciudad Real, Ciudad Real.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, L. (2000): *Los cambios de paisaje en Tomelloso*, Ed. Universidad Castilla La Mancha, Cuenca.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, L. (2001): "Las construcciones Circulares de Falsa Cúpula. Los Bombos Manchegos". *I Congreso Nacional de Arquitectura Rural en Piedra Seca*, Ed. Zahora, S.P. de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, Albacete, 2003, pp. 349-369 y ss.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, L. y JEREZ GARCÍA, O. (2004): "El Paisaje un contexto educativo: La arquitectura un recurso didáctico". *II Congreso Nacional de Arquitectura Rural de Piedra en Seco*, Sierra Magina, Jaén.
- SANTOS, MILTÓN, (2000): *La Naturaleza del Espacio: Técnica y Ciencia, Razón y Emoción*, Ariel, Barcelona, I ed. Huitec, Sao Paulo, 1997.



CUENTOS POPULARES EN LA PEDANÍA MURCIANA DE JAVALÍ NUEVO

Ángel Hernández Fernández

La colección de cuentos que aquí se presenta fue recogida por Francisca del Cerro y yo en la pedanía de Javalí Nuevo, situada a ocho kilómetros de Murcia capital, en la vega media del río Segura.

Los cuentos fueron grabados en el primer semestre del año 1993 y después transcritos literalmente, de acuerdo a lo que es norma en los trabajos folklóricos actuales. Los narradores son oriundos y residen en su totalidad en Javalí Nuevo, lugar donde aprendieron los cuentos de sus mayores. Sólo un narrador posee estudios universitarios.

En notas a los cuentos se realiza su catalogación, realizada de acuerdo a Antti Aarne y Stith Thompson, “Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación” (trad. de Fernando Peñalosa): *FF Communications*, 258 (Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995). También se mencionan, si procede, los nuevos números-tipo creados por J. Camarena y M. Chevalier en el tomo correspondiente de su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* (Madrid y Alcalá de Henares, Gredos y Centro de Estudios Cervantinos, 1995–2003), del que hasta la fecha se han publicado cuatro volúmenes.

El material que ahora se ofrece forma parte de un conjunto más amplio de literatura folklórica que con el título de *Cuentos y romances de tradición oral de la huerta de Murcia* presenté como trabajo para el curso de doctorado *Folklore y literatura*, dirigido por D. José Fra-dejas Lebrero en la Facultad de Filología de la UNED. Este trabajo ha permanecido inédito hasta la fecha, pero el amable comentario que de él realizaron los señores Julio Camarena y Máxime Chevalier en la “Nota previa” al tomo de cuentos religiosos de su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, me anima a publicarlo.

Aunque, como he dicho, estos cuentos no han sido editados, los referidos señores Camarena y Chevalier los mencionan en la bibliografía del tipo folklórico correspondiente y, en algún caso, como ocurre con los tipos 774N, [800B], 805 y 884B*, reproducen textualmente las versiones, que considero inútil repetir aquí por estar ya editadas.

TEXTOS

LA ZORRA, LA PALOMA Y EL CUERVO

Había una paloma que tenía tres hijos y vivía en lo alto de un pino. Y pasaba una zorra por la parte baja y, cuando pasaba, le decía:

– Palomica, tírame un hijo; si no, con mi rabo rabino corto el pino y te mato a ti y a tus hijos.

Conque entonces la paloma va y le tira un hijo, llorando.

Y al siguiente día pasa otra vez la zorra y le dice:

– Palomica, tírame un hijo; si no, con mi rabo rabino corto el pino y te mato a ti y a tus hijos.

Y va y le tira otro, llorando.

Conque cuando ya sólo le quedaba uno, pasó el cuervo y le dice:

– Palomica, ¿por qué lloras?

– Porque pasa tós los días una zorra y me dice que le tire un hijo porque si no, con su rabo rabino corta el pino y me mata a mí y a mis hijos.

– Pues dile que con su rabo rabino no corta el pino, que son las hachas de acero fino.

Conque cuando al día siguiente pasa la zorra otra vez, dice:

– Palomica, tírame un hijo que si no, con mi rabo rabino corto el pino y te mato a ti y a tus hijos.

Dice:

– Con tu rabo rabino no cortas el pino, que son las hachas de acero fino.

Conque le dice la zorra:

– ¿A que sé quién te lo ha dicho?

– ¿Quién?

– El cuervo.

– Ése mismo.

Conque entonces la zorra va buscando al cuervo y se lo encuentra en unas oliveras, y le echa mano y le dice:

– Ahora me las vas a pagar todas juntas.

Y cuando ya lo tenía en la boca, dice el cuervo:

– Zorra, déjame que vamos a celebrar un convite que hay muchas gallinas y te vas a comer todas las que quieras.

Conque entonces lo deja y, una vez que estaba suelto, se para en la copa de una olivera y le dice:

– ¡Zorra comí!
¡A otro será,
pero no a mí!

*¡Zorra comí!
¡A otro será,
pero no a mí!* (1)

Narrador: Antonio Cascales Alarcón
(67 años, jubilado)

LA ZORRA Y EL CUERVO SE INVITAN A COMER

Una zorra invita a un cuervo a comer y le dice:

– Te invito a comer dátiles a una palmera.

Dice el cuervo:

– ¡A qué hora?

– Vamos a ir a las tres de la mañana.

Pero luego fue el cuervo a las dos y, cuando llegó, la zorra ya se había comido los dátiles.

Entonces la zorra tomó la delantera y le dijo al cuervo:

– Yo te invito a ti a comer migas.

– ¡Dónde?

– En una sartén.

– ¡A qué hora?

– A tal hora.

A la hora que quedaron fue el cuervo a comer. Pero como era una sartén pequeña, la zorra con la trompa pillaba toa la sartén y el cuervo no pudo pillar ná, y la zorra se comió toas las migas.

Bueno, entonces otra represalia del cuervo. Le dice a la zorra:

– Vamos a comer, que te invito a comer.

– ¡A qué hora?

– Pues a tal hora.

Van a la hora conveniente, pero el cuervo había invitado a comer a la zorra en una alcuza. Claro, el cuervo metía el pico y comía lo que quería pero la zorra no podía meter la trompa. Y la zorra no cató la comida.

Entonces le dijo el cuervo a la zorra:

– Vamos, que te convidó a ver una fiesta que hay en el cielo.

Y dice la zorra:

– ¡Cómo va a ser eso?

– Te subes encima de mis alas y yo iré volando.

Y se empezó a elevar el cuervo y, cuando ya iba muy alto, le dice a la zorra:

– ¡Cómo ves el suelo?

– Lo veo como una era.

Sube más arriba el cuervo.

– ¡Cómo ves el suelo?

– Lo veo como un baleo.

Sube más parriba,

– ¡Cómo ves el suelo?

– Lo veo como un margual.

Sube más arriba.

– ¡Cómo ves el suelo?

– El suelo ya lo veo como un dedo gordo de la mano.

Sube un poco más.

– ¡Cómo ves el suelo?

– Ya no lo veo.

Se sacude el cuervo las alas y la zorra dice:

*– ¡Poner sábanas y cobertores,
que cae la Virgen de los Dolores!* (2)

Narrador: Antonio del Cerro Rosell
(76 años, ciego de nacimiento)

EL RATÓN EN EL TONEL DE VINO

Era una vez un ratón que iba huyendo de un gato y se cayó en un tonel de vino. Y entonces, cuando salió del tonel empezó a andar por el bordo tambaleándose, porque estaba borracho. Y el gato estaba abajo al acecho y le decía sonriendo:

– Ten cuidao no te caigas, perlica.

(Eso se le dice a alguien cuando no vas a hacer lo que te pide o cuando fantasea demasiado) (3).

Narradora: Francisca del Cerro Beltrán
(30 años, Licenciada)

UN MAL DÍA PARA EL ZORRO

La zorra le dijo al zorro:

– Mira que aquí hay hambre. Veste a buscar a ver si pillas algo.

Se fue el zorro por ahí a buscar alguna gallina o algo que comer para la zorra y los zorrillos chicos.

Estando en un gallinero, salió el jefe del corral al oír las gallinas, que cacareaban y se removían, y le pegó un tiro al zorro. Y cuando llegó el zorro a su casa, que iba herido (que fue a los tres días), dijo la zorra:

– ¡Qué huevos traes?

– ¡Si los trajera! Lo que pasa es que me los han quitado de un tiro.

Y entonces se fue el zorro otra vez a buscar comida:

«¡A ver si tengo más suerte!».

Y se encontró una marrana que tenía siete marranillos y estaba a la orilla de un río a ver si pillaba algo pa comer. Y entonces el zorro le dijo:

– ¿Cuántos marranillos tienes?

– Siete.

– Pos me los voy a comer porque tengo hambre.

Dice la marranilla:

– Pero mira lo que te digo: ¿es que te los vas a comer sin bautizar? Yo te los voy dando y tú los vas bautizando y, cuando los bautices, pues te los comes, pero por lo menos no te los vayas a comer moros.

– ¿Y cómo los bautizo?

– Pues aquí en el río los remojas, me los das, y ya están bautizaos.

Va uno: se lo da; va otro: se lo da; y cuando queda el último que remojar, le pega la marrana una trompá al zorro y lo tira al río.

Y el zorro dice:

«Bueno!, yo pa Orihuela iba: lo mismo me da ir por el agua que por la carretera».

Y se fue por tó el río abajo y, cuando la corriente ya no se lo llevaba, salió y empezó a buscar comida por allí. Se encuentra una olla de manteca y la huele y dice:

«No me gusta la olor; no la quiero».

Y se encuentra otra olla de garbanzos, que habían tiraos, y la huele y no la quiere. Sigue más adelante y se encuentra a un hombre que estaba escardando y le quitó el almuerzo. Se lo comió, pero el hombre, al ver la bolsa vacía, se tiró pal zorro y le cortó el cuello.

La zorra, viendo que el zorro no venía, se fue a buscar comida. Llegó a una higuera grande y se quedó allí debajo esperando que cayeran higos para comérselos. Pero había allí una marrana grande en el tronco de la higuera y una gata en la cruz de la higuera, que se había subido allí para acostarse. Pero había una pájara en la copa del árbol y le dijo la zorra:

– Vecina, ¿no sabes lo que está pasando?

– ¿Qué me está pasando?

– Pos que la vecina ésta de abajo con la trompa cada día hace el hondo más hondo y que va a tirar la higuera y nos va a matar a tós.

– Bueno, pos como a mí no me va a pillar porque si yo veo que cae el árbol me voy volando... Tú allá te la vayas.

Y a la gata que estaba allí le dice:

– ¿Tú crees que hay derecho lo que dice la pájara? Que si tira el árbol la marrana ésta que está escarbando, ¿qué vamos a hacer nosotros? Tanto tú como yo nos caemos, pero la pájara se va volando.

La gata dice:

– No te preocupes, que cuando vea el árbol caerse me tiro un brinco desde aquí y me voy abajo. Y como yo siempre, aunque me tire de cabeza, cayo de pie, pues no pasa ná. Tú eres la única que te vas a perjudicar.

Entonces la pájara se fue volando, pero la zorra se la tenía guardá.

Una vez la pájara voló por al lao de la cueva de la zorra y la zorra la cogió; y le dijo:

– Amiga, ¿ves cómo tós los tiempos llegan?: ahora es cuando tú me las vas a pagar.

Y dice la pájara a la zorra:

– Pues déjame, que tengo siete pajarillos allí en el nío y me los traigo, y ya, como me comes a mí, pues te comes también a mis hijos porque si no, se van a morir de hambre. Así que más vale que te los comas a tós.

– Bueno, si me aseguras que me los vas a traer...

– Claro, una vez que se van a morir de hambre, pues por lo menos que se mueran de una vez. Voy por ellos.

Entonces la pájara se fue para no volver.

La zorra se fue desesperá y, cuando llegó, los hijos ya se habían muerto de hambre. Y la zorra, como tampoco había comío, también se murió de hambre (4).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

LAS TRES VERDADES DEL BARQUERO

– Un apargate malo, malo, malo, más vale en el pie que no en la mano.

«Un piazos e pan duro, duro, duro, más vale duro que no ninguno».

«Y si a tós pasas como a mí, barquero, ¿qué haces aquí?» (5).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

EL ZORRO, LA ZORRA Y EL ZAPATERO

Esto era un zapatero que era muy chiquitico, muy nano, y se las daba de valiente.

Dice:

«A mí no me va a dar miedo de ir al campo pa arreglar zapatos, que ahí en el campo, como no hay zapatero y solamente que voy a ser que voy a ir yo, ahí me voy a ganar la pasta. Lo que me han dicho es que hay una zorra y un zorro que son traviesos, pero yo voy a ir».

Conque se decide el hombre zapatero y va.

Y estaban la zorra y el zorro arriba en la montaña, en el cabezo, los dos bailando. Y empieza la zorra al zorro:

– Oye, amigo, ¿tú has visto al zapatero ese que pasa por aquí toas las tardes, que toavía no nos hemos metío con él?

Dice el zorro:

– Yo me da miedo, porque con toas las herramientas que lleva...

Dice la zorra:

– ¡Ummm...! Mira, ¿y tú eres hombre?, ¿tú eres hombre? Tú no vales pa ná. Ése me lo cargo yo.

– Muchacha, no te metas, que ya verás cómo vas a salir.

– Que sí. Tú espérate: cuando lo veamos venir...

Dice el zorro:

– Pues yo también te voy a acompañar.

Conque nada, ya más o menos salen a la hora que el tío pasaba, y están pendientes.

Y esa tarde el zapatero dice:

«Aquéllos ya están preparaos pa bajar pabajo –se saca su martillo–. Ya verás qué susto que van a llevar éstos».

Y a la hora de bajar, dice la zorra:

– Venga, vamos.

– Oye, ¿sabes lo que he pensao?: que bajes tú, que yo me quedo aquí; yo me quedo aquí viendo cómo tú te defiendes.

Pos nada, baja la zorra tan campante pabajo al zapatero.

– Buenas tardes. ¿Qué?, ¿dónde vas?

– Pos a ver si arreglo por ahí unos zapatos y me gano una perrilla.

Y diciéndoselo, se tira la zorra a él pa acometerle. Y coge el zapatero las tenazas que llevaba, coge a la zorra así del morro y con el martillo empieza: ¡pim–pam, pim–pam, pim–pam!, a darle de martillazos. Y el zorro mientras, arriba, bailando de alegría decía:

– ¡Toma! ¡Anda, anda! ¡Toma, valiente! ¿No decías tú que las mujeres tenéis más fuerza que los hombres? ¡Anda, anda...! ¡Ay, qué bien me estoy riendo de ella!

Y cuando ya se hartó de darle martillazos, la suelta, y con el martillo en tó el culo (tenía el rabo levantao), ¡pam!, le pega un martillazo que la zurra pal cabezo. ¡Hala!, y lo sube parriba que se las pelaba.

Y el otro, allí bailando. Y cuando llega, dice:

– ¿Qué?, ¿cómo lo has pasao?

– ¡Ay cállate, por Dios! ¡Vaya un tío más bruto, vaya un tío más bruto! ¡Vaya unos dátiles que tiene más fuertes, que me ha cogío del morro que me lo cortaba, que no podía removerme! Pero es que me ha pegao un datilazo

en toa la frente que mira cómo me la ha dejao. Pero es que luego, cuando ma ha soltao el morro y me he dao la vuelta pa venirme, me ha soltao un salivazo en tó el ojete que mira cómo me lo ha puesto de colorao. Mira, mira...

– ¡Ay, ay! – y venga a reírse.

Y colorín colorao, este cuento se ha acabaó (6).

Narradora: Camila Campuzano Abenza
(45 años, S. L.)

LOS TRES PERROS

Mira, esto era un matrimonio que tenía un hijo y una hija. Y eran gente de campo, caseros, y tenían borregas. Y la hija se casa y creía que era un buen hombre, pero luego era un tío malo, un tío sinvergüenza, que no quería ná más que el interés de las perras y... La cuestión es que se casa.

Y entonces se murieron los padres y el hermano se queda solo, y entonces se va a vivir con la hermana. Y el cuñado al hermano no lo quería, y quería matarlo pa quedarse con las perras del zagal, del muchacho. Y entonces le dice a la mujer:

– Mira, mujer, ¿sabes lo que vamos a hacer?: vamos a quitar a tu hermano de enmedio.

– ¡Ay, calla, mi hermano...! ¡Antes me mato yo!

La cuestión es que, como le tenía tanto miedo al marío, pues lo gobernó de que sí. Entoces dice:

– En la comida tienes que ponerle veneno.

Y la hermana hace eso: le pone en la comida pa matarlo, al hermano.

A tó esto, él salía tó los días al campo a pastorear a las borregas. Y un día de los que va, va un hombre, un ancianico con un gayao, ya mu viejo, mu viejo, y dice:

– Oye, ¿me cambiarías estos tres perros por tres corderas?

– ¡Ay, no! Mi cuñado me mata.

– No te pasa ná.

Total, que lo convence. Bueno, al muchacho le costaron los perros tanto.

– Anda, hazme ese favor: cambiámelos, que a mí me gustan mucho los corderos –y tó esto.

Se lo cambia. Dice:

– Mira, estos perros se llaman: uno, Rompeaceros; otro, Rompehierros; y otro, El Más Valiente.

Y ná, se va con sus tres perros a su casa.

Y entoces es la casualidá que ese día es cuando el cuñado le dice que haga eso con el hermano. Le pone su comida al hermano con el veneno y cuando va a sentarse él a comerse la comida, antes que se sentara, los perros

van y le tiran el plato de la comida y lo esturrean tó. Y ná, no se sale el cuñao con la suya.

Pues nada, a otro día al campo otra vez a pastorear a las borregas. Dice:

– Bueno, mira, vamos a hacer una cosa: lo vas a meter a tu hermano a esa habitación y cuando yo te diga que entres padentro, ahí habrá un gigante, un tío gigante –¿sabes lo que es un tío gigante?: de esos malos que tienen un ojo así en la frente–, y ya sabes que es la manera de matarlo.

– ¡Ay, esposo, por Dios! ¡Mi hermano! ¿Pos qué te ha hecho mi hermano?

Y hace eso. Y entonces le dice al hermano:

– Nene, corre a la habitación y tráete –no sé qué le dice que se traiga– eso que me hace falta.

Y va el hermano y se mete a la habitación. Como ve que estaba el tío gigante ese, pos ná, se tira pa matarlo. Y entoces, a tó esto, el gigante pide un vaso de agua. Entoces va la hermana y abre la puerta asín, a cuchillico, y le mete un vaso de agua. Y entoces los perros, como estaban alerta, se tiraron, entraron antes que la hermana, abrieron la puerta y mataron al gigante los perros. Y entonces dice el hermano:

– ¡Venga, tirarse por mi hermana y por mi cuñao!: ¡por los dos!

Y los mataron a los dos. Y entonces se queda solo, sin nadie: prefirió quedarse solo. Si veía que no tenía más que enemigos con él...

Entoces coge sus tres perros y empieza a andar camino, camino, palante, palante, palante, pasando por muchos caminos, huertas, e iba el pobretico esmayao, sin ná, y sin trabajo. Y entoces pasa por un camino y era huerta; y mira por la huerta y ve una muchacha, que era muy guapa, atá en un árbol. Y dice:

«¡Ay, pues si es una muchacha...! ¡Qué guapa que es!».

Y entoces se mete pa la huerta y ve a la mujer. Dice la muchacha:

– ¡Ay, váyase usted, no se acerque usted aquí! ¡Ay, váyase usted, no se acerque usted aquí!

– ¿Pero qué haces, qué haces ahí atá?

– ¡Ay!, porque he cometido un delito y el pueblo ha dicho que hay que matarme. A las doce en punto viene una serpiente de siete cabezas –o cascabeles– pa matarme, que es lo que el pueblo ha pedío. ¡Vete, vete!

– No, no me voy.

– ¡Que te vayas! ¡Prefiero morir...!

Entoces el muchacho hizo como que se va pero se que por ahí, escondío entre la huerta. Y a la chispa oye el ruido de la serpiente asín, arrastrándose y silbando. Y cuando ya estaba cerca, los embisten los perros. Y les dice:

– ¡Tirarse a por ella!

Y se tiraron, y matan a la serpiente. Entoces la muchacha la suelta él y se va. Pos ná, pos ella se va a su sitio y él se quea por ahí. Bueno, y la muchacha mu agradecía: pallá, pacá..., bueno, tó.

A tó esto llega la zagala, que resulta que era princesa, era hija del rey, llega a palacio y tós pos asombraos de ver que había llegao:

– ¡Ay, pues si ha llegao la princesa...! –y esto y lo otro.

Bueno, tós llenos de alegría: el padre, las criadas, muertos de contento de ver que había llegao. Dice el padre que cómo había sío eso. Entoces se lo dice:

– Pues un chico que... –esto y lo otro...: bueno, se lo explica.

– ¿Pero no le has dicho dónde reside?

– Es un mendigo, es un pobretico, pero el muchacho es muy guapo.

– Bueno, vamos a hacer una fiesta en honor tuyo –de la hija, de ver que se había salvao–. Vamos a invitar a tós los ciudadanos del pueblo, a ver si el muchacho se entera y viene, que queremos que sea del pueblo.

Entoces, pos nada, hacen la fiesta. Avisan a tó el pueblo pa que vaya y hay una ceremonia por tó lo alto, y el muchacho no se presenta. Y entonces, en la ceremonia, dice el padre:

– El ciudadano que ha salvao la vida de mi hija se queda aquí en palacio trabajando; pero me tiene que presentar los siete cascabeles para ver si es verdad que ha sido él.

Y la custión es que a otro día van varios pero, claro, no llevaban lo que era, y querían hacer como que... Hasta que ya llega el muchacho, que lleva eso, y entonces, claro, sí que era verdad. Y él ya llega y se presenta y dice:

– ¿Qué?

– Pos ná, que me he enterao de esto, y aquí las tengo yo.

– Esta es la persona que ha salvao a mi hija.

Pues nada, se queda allí a trabajar en palacio pero más que si fuera un criado: era ya uno de los más allegaos al rey por lo que había hecho a su hija. La custión es cosa que se enamoran los dos: la hija se enamora de él y él se enamora también de la princesa.

Y habían también de éstas que sirven, una criada, que también se había enamora de él, del muchacho, que lo quería. Pos entonces dice:

«Lo juro que no se tienen que casar» –o sea, decía que lo mataba al muchacho.

Pues ya tós los preparativos, tó prepara: el vestido de novia...; ya preparan tó pa casarse con la princesa. Y el padre le da su consentimiento: que sí, que como había

salvao la vida de su hija, que no le daba cuidao que fuera un pobre el que se casara con ella.

Y esa noche le lleva la cena y le pone en la cena alfileres. La custión es que se pone a cenar; y cenando, al tragar los alfileres, claro, se muere. Pues ná, pos tós:

– ¡Ay, que se ahogao el muchacho...! –pos esto y lo otro.

– Pos yo le he llevao la cena y él estaba allí bien: estaba bueno.

La princesa venga a llorar de ver que se le había muerto el novio.

Pos nada, le hacen su entierro. Su caja..., nada: el entierro.

¡Ah!, y los tres perricos se quedaron allí, en palacio, que el muchacho había dicho:

– Si me quedo yo aquí trabajando, los perros tienen que quedarse aquí, que son mis preferidos.

Y el rey dice que cómo no, si son los que habían matado la serpiente.

Cuando se murió, los perricos no se quitaron de allí, de al laico de él, igual que si fueran personas. Y cuando lo enterraron, no se movieron de al lao de la caja, con la cabecica agachá, haciendo su duelo al muchacho. Llegaron al cementerio y los perricos no se movían, y toa la gente estaba admirá de ver lo que hacían. Pos ná, el enterrao cierra su cementerio y los perros, nada, los tuvieron que echar pa que salieran. Se quedaron escondíos por la huerta esperando que la gente circulara.

Cuando ya se hizo de noche, cogen los tres perros, saltan la valla al cementerio y se van derechicos a onde estaba el muchacho allí enterrao. Empiezan a escarbar en el panteón, sacan la caja y el muchacho estaba vivo: resucita el muchacho; y estaba como sunámbulo, que no sabía lo que le había pasao. Y dice:

– ¿Pos qué hago yo aquí?, que comiendo me pasó esto.

– Nada, que has resucitao.

– ¿Y cómo puede ser eso?

– Has resucitao.

Se salen y se van a palacio hablando. Dicen los perros:

– ¿Tú crees en nosotros?

– Sí.

– Te voy a decir quién somos.

– Venga.

Salta un perro:

– Mira, yo soy Rompeaceros: y soy San Juan.

– Yo soy el otro: yo soy Rompehierros, que soy San Pedro.

– Y yo, que soy El Más Valiente, soy el Señor –dice–.

Tú vete a palacio y cástate con la reina y que seáis felices. Nosotros nos vamos al cielo. Ya hemos cumplío nuestra misión.

Colorín colorado, este cuento se ha acabado (7).

Narradora: Camila Campuzano Abenza

EL HOMBRE DEL SACO

Se fueron unas chiquillas y se subieron a un peral. Resulta que la más pequeña no pudo bajarse porque si se bajaba se caía. Los hermanos se vinieron a su casa y a la pequeña la dejaron allí.

Fue un hombre. Y le dijo:

– Buen hombre, ¿quiere usted esta cestilla de peras y me baja del peral?

La bajó del peral pero la metió en un saco, que le decían el zurrón. Como la tenía metía en el zurrón, no la veía nadie, y se quedó con la cesta de peras y con la cría en el saco. Pero la cría le dijo:

– ¿Cuándo me va usted a llevar a mi casa?

– No –dice el hombre–, primero me tienes que cantar unas coplas. Y cuando las cantes, ya te llevaré yo a tu casa o ya veremos a ver lo que hay que hacer.

Entonces le cantó, y decía la copla:

– *Malhaya mis hermanitas,
que en el peral me han dejao,
y ha venío un pobrecito
y en el zurrón me ha zampao.*

Y luego decía el hombre:

– Zurrón, canta, miá que te doy con la tranca.

Y así la hinchó de cantar. Y luego, cuando la hinchó de cantar, dijo:

– ¿Tú sabes dónde vives?

– Pues sí.

– Pos ahora ya me llevo las peras y tú, te saco del zurrón y te llevo a tu casa. La sacó del zurrón y se fue a su casa, pero llegó a los dos o tres días (8).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

LA ASADURA DEL MUERTO

Era una mujer que en su casa se hacía lo que ella mandaba. Y se fue su marido de viaje y le dijo que, cuando volviera del viaje, que le tuviera prepará una asaúra frita. Y le dijo el día que iba a venir, que iba a venir a los ocho días.

Pero en ese tiempo se murió una prima de esta mujer y, después de enterrarla, una noche fue con un cuchillo, la desenterró, le sacó la asaúra y se la frió al marío. Y

cuando vino el marío, se comió la asaúra de la prima de su mujer.

Y resulta que la prima, cuando echó de menos su saúra, a media noche salió y le dijo:

– Prima, dame la saúra
que me has quitao esta noche de la sepultura.

– Maridito mío, ¿qué será?

– Calla, calla, que ya se irá.

– No me voy:
por el primer escalón estoy.
Prima, dame la saúra
que me has quitao esta noche de la sepultura.

– Maridito mío, ¿qué será?

– Calla, calla, que ya se irá.

– No me voy:
por el segundo escalón estoy.
Prima, dame la saúra
que me has quitao esta noche de la sepultura.

– Maridito mío, ¿qué será?

– Calla, calla, que ya se irá.

Y cuando ya se hartó el marío, dijo:

– Muchacha, ¿qué pasa?

– Eso es mi prima, que se murió, y se ve que cuando le operaron le quitaron la saúra y ahora quiere que se la dé yo. Y cree que se la quité yo.

Y dice el marío:

– Pero la saúra, ¿sería una saúra que yo me comí anoche?

– ¡Cómo es capaz! Eso no soy yo capaz de hacerlo.

Y dice la prima:

– Tú has sío la que me has quitao la saúra.

Y allí se movió un gas... Y empezaron a palos la mujer y el marío. Y ahí se remata el cuento (9).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

LA REINA Y LA MORA

Era un rey y una reina y tenían un hijo. Y la reina acostumbraba a salirse fuera del palacio, que había una fuente, un árbol muy grande, y se sentaba allí a la sombra del árbol. Se ponía a leer.

Y en el agua de la fuente se arreflejaba la reina. Y llegaba una mora a coger agua; y llegaba y la veía allí y decía:

*–Tú tan blanca y yo tan negra...
¡Rómpete, cantareta!*

Se rompía el cántaro. Llegaba otro día, y lo mismo: decía:

*–Tú tan blanca y yo tan negra...
¡Rómpete, cantareta!*

Hasta que un día la reina le dio ganas de reírse de verla y se empezó a reír. Y entoces miró parriba y la vio. Dice:

–¡Ah!, que sois vos. –Dice– ¡Uy, qué pelo tan precioso tenéis! –dice–. Dejadme que os lo acaricie.

Y entoces se subió y se puso a pasarle la mano por el pelo y le clavó un arpetón en la cabeza, y la reina se volvió una paloma. Y entonces ella se puso el traje de la reina, cogió las ropas de la reina y se fue al palacio y se hizo pasar por la reina.

Y a aquella fuente el mulero del rey iba a darle agua a las mulas. Y la paloma llegaba y se paraba en la cabeza de las mulas, y le decía:

*– Mulerito del rey,
¿qué hace la reina mora?*

Dice:

*– Comer y dormir
y echarse a la alfombra.*

Dice:

*–¿Y el niño?
– A veces canta
y a veces llora.*

Dice:

*– Pobre de su madre,
que anda por esos campos sola.*

Y dice el mulero:

«¡Qué cosa más misteriosa –dice– lo que me ha dicho esta paloma! Pues se lo voy a contar al rey».

Y entoces se lo contó al rey. Dice el rey:

– Pues mira a ver si puedes cogerla –dice– y te la traes.

Y llegó, y lo mismo. Llega y dice:

*– Mulerito del rey,
¿qué hace la reina mora?*

Dice:

*– Comer y dormir
y echarse a la alfombra.*

Dice:

*–¿Y el niño?
– A veces canta
y a veces llora.*

Dice:

*– Pobre de su madre,
que anda por esos campos sola.*

Y entonces el mulero cogió la paloma y se puso a acariciarla, y al acariciarla se dio cuenta de que tenía como una verruga en la cabeza. Y entonces le tiró, le sacó el arpetón y entonces se volvió la reina otra vez.

Y entonces se fue a palacio y cuando llegó allí, pues entonces el rey le dijo que dijera el castigo que quería darle a la mora. Y entonces ella dijo que no quería darle castigo ninguno, que la dejara que se fuera. Y ella vivió en palacio con su hijo y el rey y vivieron felices (10).

Narradora: Josefa González Pérez
(63 años, S. L.)

EL NOVIO PEDORRO

Era un noviaje y estaba su madre guardándolos. Y entonces el novio se le escapó un pedacico de peo. Y dice la suegra:

– ¡Ay, qué vergüenza, que se ha tirao un peo en mi casa! ¡Veste a la calle, sinvergüenza!

Entonces el novio se sentó en la puerta llorando. Pasó una vieja y le dijo:

– Hijo, ¿qué te pasa que estás llorando?

– Que en la casa de mi suegra se me ha escapao un pedazo de peo y me han echao a la calle.

– Pues tú no tengas pena y anda a la farmacia y compra porvos pa los peos, y los echas por la puerta cuando salgan a barrer. Y entonces echas los porvos y dices:

– Buenos días.

Pues va y compra los porvos a la farmacia. Y entonces le dice a la suegra:

–Buenos días.

Y entonces le contesta:

– Buenos días, ¡prrrr...! ¡Ay, qué vergüenza, prrrr..., que no paro, prrrr..., de tirarme peos!

Y entonces sale la hija:

– Mamá, ¿qué te pasa?, ¡prrrr...!

Entran las dos y se lo dicen al marido, y los tres se tiran los peos. Y entonces dicen:

– Esta casa está embrujá. Vamos a decírselo al señor cura.

Van y se lo dicen al señor cura:

– Señor cura, nuestra casa tiene el demonio, ¡prrrr...! Vaya y la bendiga, ¡prrrr...

Y entonces va el cura a bendecirla y dice:

– En el nombre, ¡prrrr...!, del Padre, ¡prrrr...!, del Hijo, ¡prrrr...!, y del Espíritu Santo, ¡prrrr...!

Entonces, como todos se habían peído ya, perdonaron al novio, se casaron, comieron perdices y vivieron felices (11).

Narradora: Bárbara Beltrán Hernández
(52 años, S. L.)

GARBANCITO

Érase una vez que había un Garbancito que tenía su madre. Y tenía la madre que le faltaba zafrán. Y dice:

– Garbancito, corre a la tienda y tráeme una papeleta de azafrán.

Y le dice:

–Venga, ponme el dinero.

Entonces le da una peseta. Coge el dinero y se va a la tienda por la calle.

– *Pachín, pachín, pachón,
mucho cuidado con lo que hacéis;
pachín, pachín, pachón,
a Garbancito no piséis.*

Y llega a la tienda y dice:

–Tendero, dame una papeleta de zafrán.

Dice el tendero:

–¿Dónde estás?

Mira por aquí, por allá, y Garbancito sin aparecer. Y entonces mira otra vez el tendero y ve a Garbancito. Pone la papeleta de zafrán en el suelo, lo coge Garbancito y se va por la calle:

– *Pachín, pachín, pachón,
mucho cuidado con lo que hacéis;
pachín, pachín, pachón,
a Garbancito no piséis.*

Y entonces empieza una lluvia de agua, mucho agua, y Garbancito va y se esconde en una col. Y como estaba lloviendo mucho... Y viene una vaca corriendo y vio la col y se la comió de un bocao, y se tragó a Garbancín. Entonces su madre, como se hacía de noche y Garbancito no aparecía, dice:

– ¡Garbancito...!, ¿dónde estás?

Y le decía Garbancito:

– *En la barriga del buey que se mueve,
donde no nieva ni llueve.*

Y su madre:

– ¡Garbancito...!, ¿dónde estás?

– *En la barriga del buey que se mueve,
donde no nieva ni llueve.*

Y entonces su madre va y le echa mucha comida a la vaca, mucha comida. Explota la vaca y sale Garbancito cantando:

– *Pachín, pachín, pachón,
mucho cuidado con lo que hacéis;
pachín, pachín, pachón,
a Garbancito no piséis.*

*Y cuento terminado,
por el puente de Murcia
se va al mercado (12).*

Narradora: Bárbara Beltrán Hernández

MEDIO POLLITO

Pues era una vez un Medio Pollichio. Y estaba escarbando en el hoyo de la basura y se encontró dos reales. El Medio Pollichio se puso tan contento de haber encontrado dos reales. Y pasó por allí el hijo del rey; dice:

- ¿Qué te pasa que estás tan contento?
- Me he encontrao dos reales.
- ¿Me los quieres prestar?
- Bueno.
- Bueno, si yo te los devuelvo...
- Dentro de unos días me los tienes que devolver.
- Bueno.

Y se pasaron unos días, y otros días, y el hijo del rey no venía. Y entonces dice: «Bueno, pues voy a verlo a él».

Y entonces coge y echa a andar, a andar, a andar y se encuentra dos arrieros –este cuento tiene palabras así, muy raras, que tú a lo mejor no vas a entender–; iban dos arrieros y le dicen:

- Medio Pollichio, ¿dónde vas?
- Voy a la casa del rey.
- ¿Quieres que nos vayamos contigo?
- Bueno.

*Métete en mi culico
y cierra con el taruguico.*

Se metieron los arrieros en el culo.

Sigue más adelante, más adelante y se encuentra un río. Dice:

- Medio Pollichio, ¿dónde vas?
- A la casa del rey.
- ¿Quieres que me vaya contigo?

*Métete en mi culico
y cierra con el taruguico.*

Sigue andando y se encontró un panal de avispas.

- Medio Pollichio, ¿adónde vas?
- A la casa del rey.
- ¿Quieres que nos vayamos contigo?
- Pues bueno.

*Métete en mi culo
y cierra con el tarugo.*

Y se fueron. Conque llega a la casa del rey y sale el mayordomo. Y le dice que quería hablar con el hijo del rey. Y dice:

- ¿Qué le digo?
- Dile que está aquí el Medio Pollichio y le prestó dos reales... bueno, que se va y se lo dice.

Dice:

– Coge al Medio Pollichio ese y échalo al granero, que se dé allí una pasá de comer: se embucha de tanto comer y se muere.

Y como ya se pasó el tiempo, va y le dice:

– Mira a ver el Medio Pollichio ese cómo está.

¡Ah!, y cuando estaba allí, en el granero, le dice a los arrieros:

– Arrieros, salir que aquí hay tajo.

Salen los arrieros, sacan sus mulos bien cargaos de sacos de pienso y se van. Y entonces, cuando va el príncipe, dice:

– Mira a ver cómo está el pollo.

– ¡Si se ha comió tó el grano que había y el pollo está allí más listo que el hambre!

– ¿Cómo pué ser eso? Pues mira, ¿sabes qué vas a hacer?: cógelo y métele al gallinero, y allí, como es un pollo extraño, van a empezar toas las gallinas a picarle y lo van a matar.

Conque coge y echa al Medio Pollichio al granero. Y entonces dice:

– Zorra, sal que hay tajo.

Y empieza la zorra a matar gallinas y mata toas las gallinas.

Y luego, cuando se pasó el tiempo, dice el rey, dice:

– Medio Pollichio..., mira a ver si está el Medio Pollichio ya muerto. Y viene y dice:

– ¿El Medio Pollichio muerto? Lo que están muertas son toas las gallinas, y el Medio Pollichio allí, tan listo.

– Pues mira, de ésta sí que no se va a escapar: cógelo y métele al horno.

Entonces coge, lo mete al horno y cuando estaba en el horno, dice:

– Río, sal y apaga el horno que me abraso.

Entonces sale el río, apaga el horno y Medio Pollichio pues se queda tan campante.

Y cuando se pasa un tiempo, pues va también a verlo; y viene y dice:

– ¡Pues si está el horno apagao y el Medio Pollichio está allí más fresco... Nada, con éste no hay quien pueda.

– Pues mira, cógelo y échalo al váter.

Y cuando se pasó un tiempo, pues al rey pues le dio ganas de hacer y se fue al váter. Se sienta en el váter y dice:

– Avispas, salir que hay tajo.

Y entoces se le cogieron toas las avispas al culo. Dice:

– ¡Medio Pollichio, quítame esto, quítame esto!

– ¿Me das los dos reales?

– Sí.

Y entonces pues nada, le dijo a las avispas que se quitaran, le dio los dos reales y se fueron (13).

Narradora: Josefa González Pérez

EL ALMA DEL CURA

Una mujer le dijo a su hijo, que se iba al Servicio:

– Hijo, yo no te encargo más que una cosa: que no pierdas ni un domingo la misa.

Se fue el hijo al Servicio y todos los domingos, a la hora que se desocupaba, oía la misa.

Un día, buscando misa, llegó a un pueblo y le dijo al cura:

– Mire usted, que yo quiero oír misa; las once y media son y me queda media hora, porque a las doce ya es otro día.

Le dijo el cura:

– ¡Válgame Dios!, las misas aquí se han dicho ya. Pero solamente hay una misa a las doce de la noche, pero es que a esa misa no va nadie porque la dice un alma en pena del otro mundo. Como la dice él solo, porque a la gente le da miedo y no va, no le sirve de ná.

– ¿A tó el mundo le da miedo? Pues a mí no me da miedo. Deme usted la llave que voy pallá.

– ¡Muchacho!, ¿qué te vas tú a meter? ¡Si no ha querido meterse nadie porque es un alma en pena que viene y dice la misa a las doce y toca los tres toques a misa y no va nadie porque ya saben lo que es y que toca doblando a muerto, y aunque saben que es pa sacarle de penas, nadie se atreve a ir.

– Deme usted, que voy yo.

Fue pallá y cuando estaba esperando que saliera, se levantan cuatro o cinco losas y sale un esqueleto de debajo que le toca en el hombro y le dice:

– Valiente, me vas a sacar de penas esta noche. Estoy tantos años viniendo aquí a ver si alguien me ayuda a decir la misa –y era un cura que se había muerto– y siempre me voy sin decirla porque no hay nadie quien me ayude, y no me vale si no me ayudan. ¿Tú me vas a ayudar?

– Sí.

– Pues ahora, como tú has venío a ayudarme –y estaban en el altar mayor– y has sío valiente, yo te haré rico pa que tengas oro y de tó toa tu vida y nadie te falte y que no tengas nunca que pasar fatigas. Pero vamos a hacer una cosa: como no ha venío nadie más que tú, ahora vamos a cerrar la puerta de la iglesia.

Dice aquél:

– Voy a cerrar yo.

– No, no, si no hace falta.

Y alargó la pierna que desde el altar cerró la puerta. Cuando acabó la misa le dijo:

– Gracias por el favor que me has hecho a Dios y a mí. En tal sitio tienes tanto oro.

El muchacho compró dos mulos y se los llevó cargados de oro pa su pueblo, pero en el camino unos ladrones lo robaron. Al robarlo, andaban dos o tres pasos y caían muertos: tós los que iban a robarlo caían muertos y él se llevaba el mismo oro. Al último que iba a robarlo se le acercaron tres o cuatrocientas ánimas benditas y dijo:

– ¡Si esto parece un ejército!

Y se volvió y fue pa su casa. Llegó el muchacho a su casa y le contó a su madre lo que había pasado. Y le dijo su madre:

– ¿No te dije yo que no dejaras de oír misa?

Y ése es el cuento (14).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

EL ROLLO MILAGROSO

Se cuenta que iba el Señor con sus apóstoles e iban sirviéndose de algunas cosas de lo que la gente les daba para comer porque, como iban predicando y curando enfermos, no tenían comida ni dinero.

Y San Pedro iba un poco atrás. Y le dieron a San Pedro un rollo y, como era tanta el hambre que llevaba, pues San Pedro disimuló como que no le habían dado nada. Pero cada vez que iba a morderle al rollo, cuando tenía el bocao en la boca decía el Señor:

– ¡Pedro! – y Pedro, el bocao de la boca, fuera.

Y así siguió dándole bocaos al rollo y el Señor llamándolo. Y entonces no podía catar el rollo porque no quería que el Señor supiera que llevaba el bocaos en la boca, y tenía que tirarlo. Y cuando ya Pedro vio que el Señor lo observaba, le dijo:

– Señor, sí vas mirando para adelante, ¿cómo me ves lo que hago por detrás?

Dice:

– Es que lo que yo sé no hace falta verlo. Anda, ves y recoge todos los bocaos del rollo que has tirao.

Dice San Pedro:

– No he tirado el rollo.

Dice el Señor:

– No mientas. Coge los bocaos del rollo.

Y cuando San Pedro fue a recogerlos, el rollo estaba entero. Y entonces se lo llevó al Señor y le dijo:

– Mira: aquí está entero el rollo que me has dao (15).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

UN BORRACHO EN EL CIELO

Había una vez uno que le gustaba mucho el vino, pero era muy devoto. Y cuando murió pues se fue a que San Pedro le abriera las puertas del cielo. Y San Pedro le dijo:

– No vas manchado, pero voy a ver en el libro a ver si puedes entrar, porque te gusta mucho el vino.

– No tiene ná que ver. Yo entro, y una vez que esté en la Gloria...

Y entonces San Pedro le dejó entrar. Pero cuando estaba en la Gloria, pasó uno por la puerta de la Gloria diciendo:

– ¡Vendo vino a chavo el cuartillo!

Y entonces le dijo aquél a San Pedro:

– Déjame que salga, que ahora volveré.

Y San Pedro le dijo:

– ¿No te he dicho que no podías entrar aquí?

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

EL PASTOR Y LOS GUARDIAS CIVILES

Bueno, pues esto era un pastor que estaba con unas cabras moriscas a la espalda de un cabezo. Y pasa la guardia civil (que entonces la guardia civil iba con los fusiles al hombro) y le dice un guardia civil a otro:

– Vamos a ver al chico éste, que estos zagales son del campo y no saben..., no viven la vida de los pueblos, y nos vamos a reír un rato dél.

Pues nada, le dice al chaval aquel, dice:

– Oye, chaval, ¿dónde podríamos echar nosotros por aquí una liebre o un conejo?

Y el muchacho dijo, dice:

– Pues en una cazuela que tiene mi madre asín de grande la podéis echar.

Dice el otro guardia, dice:

– ¡Mira, mira, mira! ¡Anda, escucha, escucha...!

Dice:

– No te preocupes, ya verás.

Y le pregunta otra vez y le dice:

– Oye, ¿y este camino a dónde va?

Dice:

– Este camino ni va ni viene, porque yo tengo veinticinco o treinta años y el camino siempre está donde mismo.

Dice el guardia, dice:

– ¿No decías que lo ibas a embrollar? ¡Mira a ver!

Conque va y le pregunta otra vez. Dice:

– Oye, ¿y los hijos de puta en tu pueblo qué es lo que hacen?

Dice:

– Pues lo siento mucho, porque había un hijo de puta en mi pueblo, aquí en este pueblo, había un hijo de puta y se metió a la guardia civil (16).

Narrador: Francisco Nicolás Coello
(74 años, jubilado)

JUAN EL TIZNAO

Se contaba que iba uno diciendo siempre que era Juan el Tiznao, sin penas ni cuidaos. Y se enteró el rey y dijo:

«¡Hombre!, conque yo, que tanto poder tengo y que soy el amo de toda la nación, y que me diga a mí éste que no tiene penas ni cuidaos y yo tengo cuidaos por tós laos...».

Y lo llamó a palacio.

– Hombre, ¿es verdad que se llama usted Juan el Tiznao, sin penas ni cuidaos?

– Sí.

– De aquí palante le voy a poner yo a usted en penas y en cuidaos. A ver si usted sabe resolverme a mí lo que yo le voy a preguntar.

– Sí hombre, usted pregunte lo que quiera, que yo le resuelvo la cosa volá.

– Mire usted, tiene usted tres días pa decirme cuánto pesa la tierra, cuántas leguas hay de aquí al cielo y cuánto valgo yo.

El hombre se presentó a los dos días.

– Si le dije tres días...

– No, si lo he pensao ya.

– ¿Lo ha pensao usted bien?

– Sí.

– Bueno. ¿Cuánto pesa la tierra?

– Límpiemela usted de piedras.

– Bueno, ahí se me ha escapao. ¿Y cuántas leguas hay de aquí al cielo?

– Pues una jorná corta, porque en el camino no hay posá.

– Ya me ha ganao otra vez. Bueno, ¿y cuánto valgo yo?

– Mire usted, ¿usted es rey de esta nación?

– Sí.

– Jesucristo, que era rey del cielo y de la tierra, dieron por él treinta monedas. Pues bien está que valga usted veintinueve.

– Pos entonces ya te puedes ir cuando quieras (17).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

EL REY Y EL CRIMINAL

Dicen de un rey que fue a la cárcel. Claro, el hombre iba visitando los presos y les preguntaba:

– Vamos a ver, ¿usted por qué está aquí?

Dice:

– Mire usted: yo, por ná. Me metieron cosas que se empeñaron yo había hecho, na más que me lo achacaron: achacao tó.

Fue preguntando a otros y tós decían lo mismo: que ellos no habían hecho ná, que se lo habían achacao tó, que iban con el que lo había hecho, que eran amigos del que lo había hecho... Total, que tós se disculpaban.

Pero llegó a uno de tós los que habían y le dijo:

– ¿Y usted por qué está aquí?

– Su Majestad, yo estoy aquí por mi desgracia, porque fui ladrón y criminal: robé y maté.

Dice el rey:

– Que salga ese preso a la calle ahora mismo, porque no está bien que esté aquí un criminal en medio de tantos inocentes.

Y entonces aquél salió por ser sincero y los otros se quedaron allí (18).

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

EL TÍO MAÑAS

Fue un zagal por leña. Cargó tanta leña con la avaricia de traer bastante que no podía traérsela. Se dejó la leña allí y se vino sin ella a su casa. Y le dijo a su padre:

– Mire usted, yo he echao tanta leña que resulta que luego no me la he podío cargar, y me la he dejao allí porque he pensao que me la traía toa y no me traía ninguna.

Dice el padre:

– Bueno, tienes que volver allí a por leña y te tienes que traer toa la que has hecho. Y tú, cuando no puedas traerla, no puedes cargártela, tú llama a la necesidad: «¡Necesidad, Necesidad!».

Y la Necesidad, pos no vino.

Y entonces le dijo el padre antes de irse:

– Y si no te hiciera caso la Necesidad, llamas al tío Mañas.

Y claro, al ver que la Necesidad no venía, llamó al tío Mañas:

– ¡Tío Mañas, tío Mañas...!

Ná, y no venía el tío Mañas tampoco. Y empezó a tomar trazas, y vengán trazas, y pallá y pacá:

«A ver cómo me pongo: de esta manera, me pongo de la otra, por sí cojo la sogá así, por sí la cojo de otra manera...».

Total, que se cargó la leña. Y cuando llegó, dice su padre:

– ¿Ves? Te has traído la leña, ¿verdad?

– Sí.

– ¿Has llamao a la Necesidad?

– Sí, pero no ha venío. Pero es que he llamao al tío Mañas y tampoco ha venío. Y he tenío yo que cargármela como he podío.

– Claro, pos ése ha sío el tío Mañas: el que te ha hecho cargártela como has podío. Y ése es el cuento.

Narrador: Antonio del Cerro Rosell

LA ADIVINANZA DEL GAVILÁN Y LAS PALOMAS

Un gavilán se cruza con un bando de palomas y le pregunta a la maestra que cuántas palomas van. La maestra le responde así:

*Con éstas,
otras tantas como éstas,
la mitad de éstas,
la cuarta parte de éstas
y tú, gavilán,
ciento cabal (19).*

Narrador: Andrés Hernández Navajas
(70 años, maestro jubilado)

NOTAS

(1) Tipo 56A: *El zorro amenaza con tumbar un árbol*, seguido del 122D: *Déjame conseguirte mejor caza*, y 6, *El animal aprehensor inducido a platicar*, de acuerdo a Antti Aarne y Stith Thompson (en adelante, se sobreentiende que la clasificación del cuento corresponde a estos autores, que no volverán a ser citados).

(2) Tipo 60: *El zorro y la grulla se invitan*, seguido del 225: *La grulla enseña al zorro a volar*.

(3) Cf. tipo 111A*: *La promesa de un borracho*.

(4) Tipo 122A: *El lobo (zorro) busca desayuno*, con los siguientes episodios: una variante de Camarena–Chevalier [122T]: *La presa devota*; 67: *El zorro en el río creciente finge nadar a un pueblo lejano*; 122D: *Déjame conseguirte mejor caza*. A la primera secuencia, la del zorro castrado, cuentecillo del que dispone-

mos de varias versiones, al menos en la Región de Murcia, propongo que se le asigne el número–tipo [62C].

(5) Tipo 150: *El consejo del zorro*.

(6) Tipo 157: *Aprende a temer al hombre*.

(7) Tipo 300: *El matadragones*, combinado con el 315: *La hermana infiel*.

(8) Tipo 311B*: *La bolsa cantante*.

(9) Tipo 366: *El hombre de la borca*.

(10) Tipo 408 (II, IV, VI, VII): *Las tres naranjas*.

(11) Tipo 593: *Fiddevav*.

(12) Tipo 700: *Pulgarcito*.

(13) Tipo 715: *Medio Pollo*.

(14) Tipo [760D]: *[El monaguillo del ánima del cura]*, de acuerdo a J. Camarena y M. Chevalier.

(15) Tipo 774N: *La gula de San Pedro*.

(16) Tipo 921D*: *Las respuestas ingeniosas*.

(17) Tipo 922: *El rey y el abad*.

(18) Cuento sin catalogar. Sin embargo, encontramos una versión literaria de este relato en la *Disciplina clericalis*, IV.

(19) La solución de la adivinanza es 36.



El teatro popular navideño leonés en la actualidad

Charlotte Huet

La conmemoración religiosa de la Navidad siempre tuvo amplio eco popular en la Península Ibérica y dio lugar a numerosas representaciones teatrales. En este contexto, bien se sabe que la provincia de León destacó por la abundancia de sus obras dramáticas populares. La “pastorada”, también llamada “corderada”, “cordera” o simplemente “villancicos”, tiene, como su nombre indica, a los pastores como protagonistas principales. Escenifica el anuncio del ángel y la adoración del Niño Jesús. El Auto de Reyes Magos, comúnmente llamado “los Reyes”, representa la adoración de los Reyes Magos en el portal de Belén y la ira de Herodes, enfrentado al curioso personaje del contradictorio (también llamado en algunos pueblos “contradictor”), especie de personaje alegórico que se podría asociar tanto a la conciencia de Herodes como al ángel enviado de Dios o a la figura del Bien.

El estudio de tales obras teatrales llevó, en la mayoría de los casos, a preguntarse de dónde venían y en qué fecha se podían situar: ¿en la Edad Media o en siglos más recientes? No es ésta, sin embargo, una pregunta que debamos hacernos ahora. En vez de remontar en el pasado, el propósito de este artículo es presentar brevemente en qué estado se encuentran estas tradiciones populares leonesas hoy. Ante todo, hace falta mencionar que las pastoradas y autos de Reyes leoneses, como muchas tradiciones de tipo popular, se vieron involucrados en un juego variable de desapariciones y pervivencias: si se pudo documentar su existencia en casi todos los pueblos de la antigua diócesis de León (incluyendo las actuales provincias de León, Zamora, Palencia y Valladolid), son pocos los pueblos que hoy mantienen vivas una o dos de estas representaciones navideñas.

Para dar cuenta de la realidad del teatro navideño leonés actual, sólo trataremos aquellas representaciones teatrales que se escenificaron a partir del año 2000. Al examinar el periódico *Diario de León*, se pueden encontrar varias referencias (1). En cuanto al primer año, aparecen cuatro: en San Justo, se recuperaron *las antiguas pastoradas que en la localidad se celebraban hace más de cien años*; también los colegios de León realizaron *pastoradas y representaciones teatrales*; el municipio de Villaquilambre organizó *pastoradas para mayores y para niños*; y el grupo de teatro *Arpegio* representó la *pastorada en la iglesia de Santa María de la Regla y en la Residencia Virgen del Camino*.

En el año 2001, se habló una vez más del grupo de teatro *Arpegio* y de su representación de la *pastorada en Valencia de Don Juan y León*; también se mencionan las *pastoradas de Villaquilambre*, interpretadas por los grupos de los centros de día La Hacendera y Agora; cita también el pueblo de Espinosa de la Ribera, con su auto de Reyes *que se celebró en el pueblo hasta 1958 y su pastorada*.

En 2002, Gordaliza del Pino representó su auto de los Reyes Magos *después de 60 años sin llevarse a cabo*; también se pudo disfrutar de *una magistral interpretación de la pastorada interpretada por los geniales representantes del histórico pueblo de Aviados*; el grupo *Tenada* cantó, en la iglesia leonesa de San Martín, *villancicos de la Cordera*; los niños del colegio San Andrés de Pobladura de Pelayo García celebraron *la tradicional pastorada*; y en Joarilla de las Matas, se representó la *Cordera, acto aletargado desde el año 1964*.

En 2003, el grupo *Arpegio* siguió representando la *pastorada y el pueblo de Joarilla de las Matas interpretó esta vez los Reyes, tras cuarenta años en el olvido*.

A primera vista, tenemos la impresión de que la *pastorada* se sigue representando con más frecuencia que los Reyes Magos, a no ser que las *pastoradas* referenciadas sean una adaptación teatral actual que ya no tenga mucho que ver con las tradicionales *pastoradas* rurales.

También podemos destacar tres tipos de teatro navideño popular existente hoy en día en la provincia de León:

a) un teatro interpretado por compañías de teatro o grupos folklóricos (*Arpegio*, *Tenada*) que supone una recuperación de la tradición desde la ciudad.

b) un teatro tradicional recuperado por los propios pueblos (Gordaliza del Pino, Espinosa de la Ribera, Aviados, Joarilla de las Matas).

c) un teatro adaptado a la actualidad, a sus actores o público que supone una recreación de la tradición (colegios y centros de día).

Con el fin de entenderlos mejor, estudiaremos cada uno de esos modelos gracias a tres ejemplos: el del teatro *Arpegio*, el del pueblo de Gordaliza del Pino y el de Villahibiera.

a) ARPEGIO

El grupo de teatro *Arpegio* es el único que actualmente sigue representando cada año la pastorada. Para ello, se basa en el texto elaborado y publicado por Maximino Marcos y Felipe Magdaleno en 1962 (2). Cuando en el año 1963 Felipe Magdaleno estrenó la pastorada en el teatro Emperador, *Arpegio* ya pertenecía al grupo de los actores y con toda naturalidad, en 1978, sus integrantes decidieron retomar la pastorada que, en León, nunca había vuelto a representarse. Gracias a los textos y a las partituras de Felipe Magdaleno, pudieron reestrenar la pastorada en la parroquia de la Catedral y desde entonces no dejaron de representarla cada año.

En un artículo reciente, Alonso Ponga exponía que

muchos han sido los valores del teatro religioso popular a lo largo de la historia. Como teatro, como representación, ha tenido la función de distraer; como religioso de catequizar; y como popular la de ser capaz de servir de piedra de toque, de espejo en el que se mira el pueblo, o al menos alguno de los grupos que lo integran (3).

Vemos que, al ser recuperada desde la ciudad, la pastorada de *Arpegio* pierde sus valores religiosos y populares para conservar solamente su papel de obra de teatro que no busca otra cosa que distraer. Desvinculada de la iglesia y del pueblo, procura sin embargo conservar una postura tradicionalista. Se realza una voluntad de **autenticidad** que encontramos, por ejemplo, en su estreno en la parroquia de San Juan de Regla. A pesar de haber perdido todo tipo de relación con la liturgia, se representó en el marco de una iglesia por ser éste el lugar donde se escenificaron las primeras pastoradas. Así mismo, esta voluntad de autenticidad se encuentra en el canto, los bailes y, por supuesto, en la vestimenta. El uso de trajes típicos, tanto por parte de los pastores como por parte de las zagalas (llevan el traje tradicional de León), se generalizó con gran aceptación en las últimas pastoradas a pesar de alejarse muchas veces del atuendo que realmente usaban los pastores y de la poca antigüedad que ilustra el traje femenino. Estas costumbres parecían encajar tan bien con la idea de tradicionalidad evocada por la pastorada, que acabaron formando parte de las características de este tipo de evento.

Con el propósito de ofrecer a su público los más fieles cantares posibles, *Arpegio* solicitó la ayuda de las personas mayores que habían representado esta misma obra en su pueblo. Y con el mismo afán de ofrecer un espectáculo rico en costumbres típicas y elementos tradicionales, se añadieron una serie de danzas que nunca estuvieron asociadas a

la pastorada. En efecto, los pastores cantaban pero no solían bailar. Los únicos movimientos que se podían asemejar a unos pasos de baile eran los que hacían con las cachas golpeando el suelo así como unos pocos pasos para adelante y para atrás que se hacían cuando iban a ofrecer sus dones en el portal de Belén. Sin embargo, en esta búsqueda de lo tradicional, se incluyeron unos bailes autóctonos enseñados por grupos de baile tradicional o por gente mayor o que habían sido vistos en distintos pueblos.

De esta forma, el elemento tradicional queda subrayado. Además, el propósito inicial de distraer a la gente está tomado en cuenta: esta obra dramática de origen popular y rural, normalmente volcada hacia una colectividad determinada (pastores o labradores del pueblo), se transforma radicalmente al dirigirse a un público ciudadano que hay que seducir. Se emplean entonces los elementos teatrales a los que este público está acostumbrado: la pastorada está dividida en dos actos, aparecen juegos de luces y de sonidos, se introducen bailes para que el público no se aburra al escuchar villancicos a menudo largos y monótonos.

Heredera de la pastorada reconstruida por Felipe Magdaleno, esta obra aspira también a ser un nuevo modelo de pastorada, reconocida y aceptada por todos. Es lo que podríamos calificar como una voluntad de **universalidad**. La función de *espejo* de la cual hablaba Alonso Ponga ha desaparecido: no se trata de que la colectividad de los pastores –o el mismo pueblo– se reconozca en la actuación. El sentimiento de pertenencia a una comunidad así como el de ser un momento único han desaparecido. La obra se representa varios días, en diferentes lugares y no se hace durante la noche de nochebuena. Se convierte en un espectáculo estándar, que se puede dedicar tanto al público de León, como al de Valencia de Don Juan, al de Astorga o al de Burgos, donde ni siquiera se representaba este tipo de teatro.

Otros pequeños cambios, debidos a la fluctuación en el número de actores, modifican notablemente la forma de la pastorada: son muchos más personajes (una treintena) y cuando faltan diálogos, se dividen entre varios protagonistas. Si no hay ofrendas suficientes, entonces se inventan unas nuevas en acorde con el carácter rústico de los regalos y la rima de la copla.

Esta nueva pastorada es, en definitiva, una obra abierta, adaptable a su público y a sus intérpretes.

b) GORDALIZA DEL PINO

En Gordaliza del Pino, se recuperaron primero los Reyes en 1992, y luego la cordera en 1994. Los

dos habían dejado de representarse desde hacía unos cincuenta años. En 2002, volvieron a escenificarse los Reyes y desde entonces no se han vuelto a poner en escena (4).

El impulso por recuperar esas tradiciones teatrales partió de la Asociación Cultural del Pino. La recuperación de estas tradiciones olvidadas representa ante todo una manera de potenciar un sentido de **identidad**. En un momento en que los pueblos tienden a despoblarse y a envejecer, el rescate de obras teatrales reconocidas como propias fomenta una unidad en el pueblo. La percepción de pertenencia a un grupo está reforzada y esto incluye tanto a la gente viviendo en el pueblo como a la que vive fuera. De esta manera, la comunidad vuelve a sentirse unida. La puesta en escena requiere la participación del pueblo entero, lo que fomenta un sentimiento de colectividad y da cohesión al grupo. Cada uno de los habitantes colabora a su manera en el acontecimiento, ya sea actuando, ensayando, cosiendo, transmitiendo sus recuerdos, o simplemente asistiendo al evento y opinando sobre la actuación de sus vecinos, preparándose quizás para ser uno de los futuros intérpretes. Al no tener un director que dirija la obra, cada uno debe sentirse responsable del buen funcionamiento del proyecto.

Además, este sentimiento de **propiedad** se ve incrementado por el hecho de que el proceso de recuperación se haga a partir del redescubrimiento del texto del pueblo, y no con la ayuda de algún texto estandarizado. El típico manuscrito conservado por uno de los actores y custodiado por su propia familia es finalmente sacado del olvido y transcrito de manera límpida para volver a representarse en un escenario. Este mismo texto tiende a estar sacralizado como algo único al subrayar sus diferencias con los otros autos de Reyes de los pueblos de los alrededores. En Gordaliza, todos insisten en que sus Reyes son muy distintos a los de Villamuñío o de Joarilla de las Matas, por ejemplo, y que no hay un rey Herodes similar al suyo.

La recuperación de su tradición teatral navideña sigue el proceso habitual de las tradiciones populares: el de una constante **recreación**. No sólo se mira hacia el pasado y se intenta copiar algo que ya existió sino que, con una voluntad de modernizar un poco la puesta en escena o de contextualizar el texto a la realidad del pueblo de hoy, se insertan pequeñas modificaciones capaces de agilizar la obra, de hacerla más amena: los disfraces están más cuidados, el decorado se enriquece de una taberna, se añaden pastoras, etc. Todo ello produce el descontento de algunos ancianos, que no reconocen estos “nuevos” Reyes y aseguran que *aquellos eran Reyes pero estos son otra cosa*.

En cuanto a su relación con la iglesia, la representación de los Reyes Magos no parece haber su-

frido grandes cambios. Se sigue asistiendo a misa el día 6 de enero –los actores van disfrazados– antes de ir todos al lugar de la actuación. El auto de Reyes nunca ha estado muy ligado a la iglesia, mucho menos que la pastorada. Es esencialmente una obra dramática cuyo epicentro se sitúa en el personaje de Herodes. El conflicto creado por Herodes y su ira siguen impactando al público con la misma intensidad de siempre.

Si los Reyes actuales han cambiado en algo, es en su relación con el exterior. En efecto, si en el pasado asistían a la representación las gentes del pueblo y otras de pueblos vecinos, ahora su red de influencia es mucho más grande. Gracias a los medios de comunicación, se puede acceder a un público mucho más amplio y diverso. Se goza de un reconocimiento ya no sólo comarcal sino también provincial; por ello, en la primera representación de los Reyes, en 1992, asistió el presidente de la diputación. Además, estos mismos medios de comunicación implican un cambio en el sistema de **transmisión** de la obra. Si antes se transmitía de generación en generación de manera escrita (con la circulación de cuadernillos manuscritos) o de manera oral (sobre todo para los cánticos), ahora los sistemas de grabación sonora y visual permiten una transmisión mucho más rápida y exacta.

c) VILLAHIBIERA

El caso del pueblo de Villahibiera (comarca de Rueda) es relativamente distinto a los demás. A pesar de seguir una misma línea tradicional de representación popular navideña, ya no se inspira en sus antecesores, la pastorada o los Reyes Magos. Es una nueva adaptación popular. Volviendo a la cita de Alonso Ponga, vemos que el ejemplo de Villahibiera permite reunir las tres funciones que el autor atribuye al teatro religioso popular. Si el teatro de Arpegio tenía la función de *distraer*, los Reyes de Gordaliza del Pino las de *distraer* y de ser *un espejo en el que se mira el pueblo*; la representación de Villahibiera tiene además la de *catequizar*. Es, en definitiva, la única representación teatral que se puede definir completamente como *teatro religioso popular*.

En Villahibiera, hace ya tres años consecutivos que, bajo la dirección de Carmelita, se representan obras teatrales navideñas. La primera, en el año 2001, escenificaba el evangelio. Eran estampas navideñas que narraban la Visitación, el anuncio a los pastores, etc. Escrita por la propia Carmelita, estaba interpretada por niños. La segunda, en 2002, se llamaba el *Mesonero pesetero*. Adaptada y traducida del inglés por Carmelita (quien la había dirigido en Estados Unidos), incluía actores de todas las edades. En la tercera y última obra, tam-

bién participó gente de diferentes edades. Fue una adaptación de *El día en que Jesús no quería nacer*, de Antonio García Barbeito, obra que también interpreta el grupo de teatro *Arpegio* (5).

En este caso, el elemento tradicional ya no importa, pues no se busca ninguna recuperación folclórica. El vínculo con el pasado está roto. Lo que cuenta es el presente; por otra parte, el valor al que se da más importancia es el **religioso**. El primer propósito de estas representaciones es el de catequizar. Se escenifica la palabra evangélica con su mensaje de paz, de justicia, de pobreza. A la obra *El día en que Jesús no quería nacer*, se le añadió una segunda parte, inventada por la directora, en la que se escenifica la Adoración. Además de las figuras tradicionales del Belén, unos chicos representan las distintas virtudes (pobreza, paz, justicia,...) con unas pancartas que ofrecen al Niño, al que piden un mundo más justo, más pacífico, donde la fe sea verdadera y vivida. En las dos obras anteriores, encontramos el mismo afán de escenificar el mensaje navideño. Esta relación con el catolicismo también se puede notar en el hecho de que fueron a representar *el Mesonero pesetero* para las monjas de clausura de Gradefes.

En cuanto al componente **popular**, ocupa una parte importante del proyecto. Preparar una actuación teatral permite no sólo unir a todos en el pueblo, con independencia de su edad, sino también a la gente de fuera y de dentro de la localidad. Además, se intenta **contextualizar** la obra, hacer de ella algo propio del pueblo a través de varios elementos. Las ofrendas al niño Jesús son, como se veía en la pastorada, productos de la tierra. Además, aquí se incluyó desde la primera representación una nana, escrita por Carmelita y cantada por la Virgen, que reconocen como *la nana de Villahibiera*.

La función de **distraer**, tercer valor del teatro religioso popular, es bastante evidente y salta a la vista con el esfuerzo llevado a cabo para moderni-

zar la obra, adaptarla a su público. Cada año se cambia de representación o, por lo menos, se modifica a través de nuevas aportaciones (personajes, bailes, villancicos...). Es la razón por la que no se recurre a la tradicional pastorada, que también se hacía en Villahibiera. Tal como dice Carmelita, *los jóvenes pueden hacer la pastorada pero ellos no se identifican mucho con aquella época, y con aquellas cosas. Se intenta utilizar otras obras preparadas más actuales, más modernas*.

Concluiremos recordando que el teatro popular navideño se mantiene vivo hoy en día en la provincia de León bajo tres aspectos: un teatro recuperado desde la ciudad, un teatro recuperado desde los pueblos y un teatro creado en los pueblos. Si los dos primeros modelos siguen el paso de las tradicionales pastoradas y autos de Reyes Magos, el tercero es el único en respetar los elementos fundamentales del teatro popular religioso: distraer, unificar y catequizar.

NOTAS

(1) *Diario de León*, 22 y 26 de diciembre del 2000, 22 de diciembre del 2001, 5 y 7 de enero del 2002, 23 y 24 de diciembre del 2002, 19 de diciembre del 2003, 7 de enero del 2004.

(2) *Teatro leonés: la "Pastorada" y Reyes Magos*, libreto: Maximino Marcos, partitura: Felipe Magdaleno, León, 1962.

(3) ALONSO PONGA, José Luis: "El teatro religioso popular navideño en tierras leonesas y su valoración", en *Descubre tu patrimonio: Literatura de tradición oral*, Fundación Hullera Vasco-leonesa, León, 2003, pp. 91-101.

(4) CASADO, Concha: "Auto de Reyes en Gordaliza del Pino", *Tierras de León*, nºs 89-90, Año XXXI, Dic. 1992-Marzo 1993, pp. 165-190.

(5) GARCÍA BARBEITO, Antonio: *El día en que Jesús no quería nacer*, Edibesa, Madrid, 1996.



AUSENCIAS Y TRANSFORMACIONES DE DULCINEA

Fernando Herrero

En este año del centenario del Quijote proliferarán congresos, seminarios, publicaciones específicas, artículos varios sobre esta novela inmortal y mítica. Obra de ficción que ha dejado para la cultura dos arquetipos universales, Don Quijote de La Mancha y Sancho Panza, y un personaje imaginario, a partir del delirio del Caballero de la Triste Figura, Dulcinea del Toboso. Voy a ocuparme específicamente de Dulcinea, algunas de sus transformaciones, en las que el arte posterior ha incidido. Gaston Baty escribió una obra de teatro titulada “Dulcinea”, convirtiéndola en una especie de María Magdalena, hoy completamente olvidada, pero que dio lugar a más de un film. Fue un desgajamiento, no existente en la novela, en la que Dulcinea vive en la locura del caballero de La Mancha y desaparece cuando este vuelve a ser Alonso Quijano, y recobra la lucidez. Por cierto, y espero que mi afirmación no se considere una herejía, siempre me ha inquietado la corrección política y social de este final que puede romper algunas de las interpretaciones que se han hecho del “idealismo” del caballero. Si Don Quijote abjura de sus andanzas, no podemos decir que aquello por lo que lo admiramos permanezca del todo. La vuelta al redil del hidalgo mata algunos sueños, incluido el de ese amor infinito por Dulcinea. Aldonza Lorenzo es otra cosa, una realidad muy poco poética y que en ningún caso habría inspirado esos momentos musicales con voz o sin voz, en la ópera, en la sinfonía o en la revista musical, en los que Don Quijote canta al ideal.

La visión del Caballero de la Triste Figura en su estado de locura tiene también sus luces y sus sombras. En ocasiones es colérico e injusto, egoísta y con tendencia evidente a la exaltación de su personalidad, al egocentrismo. Le redime ese noble afán de ayudar a los débiles sin que los riesgos le detengan, continuando en sus trece a pesar de los descabros que se suceden y de las observaciones sensatas de Sancho. Esta pertinacia, la de su amor por la Dulcinea de sus sueños, fuerzan las simpatías del lector de todos los tiempos, y le han conferido el aura de mito eterno, que ahora restalla en una celebración en la que se multiplicarán los actos, a lo mejor innecesariamente y de la que esperamos por lo menos una visión más ética de nuestra sociedad para el futuro.

Abandono a Don Quijote, otros lo han estudiado y lo estudiarán con mayor hondura, para dedicar unas ligeras glosas a uno de los personajes fantásticos más apasionantes de la cultura occidental: Dulcinea. Don Quijote puede estar tocado de una locura a veces poco atractiva, como lo reflejó Fernando Rey en la versión de Manuel Gutiérrez Aragón, pero su amada llega a convertirse en el ideal para muchos que han puesto su pasión en una imagen sin tacha más que en una persona de carne y hueso. Dulcinea repre-

senta lo inalcanzable, la estrella que está en lo alto, lejana, y cito ahora la estupenda versión que dio Jacques Brel a la famosa romanza de “El hombre de La Mancha”. La inaccesible que llena los sueños pero no las realidades más conflictivas, llenas de aristas, contradicciones y tormentas, amar a Dulcinea es a la vez romántico y poco comprometido, en el fondo constituye una especie de renuncia a la vida real, a la vida cotidiana.

Dulcinea aparece reflejada en todas las obras musicales que se han dedicado a la inmortal novela, por ejemplo en la preciosa variación del espléndido poema sinfónico de Richard Strauss, aunque los instrumentos solistas sean el violoncelo y la viola, como Don Quijote y Sancho respectivamente. También Dulcinea es evocada en la música raveliana de “Las canciones de Don Quijote a Dulcinea”, tres melodías de carácter romántico, épico y báquico, con ritmos españoles, de guajira, zortzico y jota aragonesa respectivamente. Thomas Quasthoff, el gran barítono víctima de la poliomielitis nos emocionó con su recital hace tres años en el Teatro de la Zarzuela Madrileño. También Jacques Ibert compuso unas canciones a Dulcinea, y el gran bajo ruso Fedor Chaliapin intervino musicalmente en su incorporación fílmica del Don Quijote de Pabst. La música pues hizo honor a esta Dulcinea lejana.

Quizás el canto más bello dirigido a Dulcinea sea la breve y maravillosa aria de una de las obras maestras de la música española, “El retablo de maese Pedro” de Manuel de Falla, la que quizás haya reflejado mejor el mundo cervantino, tanto por el episodio elegido como por su factura musical y la orquestación austera e inimitable. El compositor gaditano recibió el encargo, por parte de la princesa de Polignac, de una pequeña obra musical para ser representada en su teatro de marionetas. Satie y Stravinsky también fueron comprometidos por la aristócrata, y compusieron respectivamente “Socrate” y “Renard”, que se estrenaron en versión de concierto y ballet, siendo la obra de Falla la única que acudió a este teatrillo privado. Los mecenas, antaño, fueron importantes para la cultura, sobre todo si dejaban libertad a los artistas para crear sus obras. “El retablo de maese Pedro” fue definido por Falla, autor también del libreto, como “Episodio del ingenioso caballero Don Quixote de La Mancha de Miguel de Cervantes”. Requiere un barítono, un tenor y un niño soprano, aparte de varios mimos, y naturalmente las figuras del retablo.

La orquesta se compone de nueve instrumentos de viento, percusión plural, clavecín, arpa, y ocho instrumentos de cuerda que podían ser aumentados de otros cinco si la sala era de grandes proporciones. Una orquestación aguda, agria incluso, poco propicia en principio a las efusiones románticas. En esta obra genial, al final del

episodio, marcado musicalmente por la declamación del Trujamán (el niño cantor), cuando Don Quijote ha destruido los muñecos del retablo creyendo defender a la “fermosa y alta señora Melisendra”, absorto y con la mirada en alto, canta a su Dulcinea:

*“Oh, Dulcinea, señora de mi alma,
Guía de mi noche, gloria de mis penas,
Norte de mis caminos,
Dulce prenda y estrella de mi ventura”.*

Acto máximo de locura, la obra finalizará con la proclamación de la caballería “viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra”, es en ese estado cuando surge la gran emoción que la pasión desbordada del pobre caballero encuentra su cenit. La música de Falla rompe el ritmo de la peripecia, y aísla este momento lírico como algo totalmente diferente al resto. La defensa de Melisendra y la destrucción de los muñecos del retablo viene inspirada por la imagen de Dulcinea, de ahí las indicaciones del propio compositor, en el sentido de que el barítono que encarna a Don Quijote “debe cantar con un estilo noble que participe a la vez de la bufonería y de lo sublime”. Este canto a Dulcinea puede asumir perfectamente este último adjetivo.

Así, desde la absoluta fidelidad a Cervantes, Manuel de Falla consigue enriquecer la escritura original a través de la música y el canto. En los aspectos teatrales, Sancho es sólo una presencia sin voz, y el conflicto constituye la reacción de Don Quijote ante los episodios que van surgiendo en el retablo y la configuración del títere Melisendra transformado en Dulcinea. Se consigue una nueva dimensión, ya que se une al personaje físico de Don Quijote el soñado e idealizado de Dulcinea, desde la esencialidad ejemplar del libreto y partitura.

Porque aquí nos encontramos con un aspecto esencial de la novela cervantina, como es la antinomia entre los personajes masculinos de carne y hueso, Don Quijote y Sancho, que sufren en su cuerpo toda clase de sevicias, y son de una total fisicidad, y el femenino, Dulcinea, que según muchos de los ilustres comentaristas de la novela constituye la esencial impulsión de la locura del caballero y de la mayoría de sus acciones. Dulcinea del Toboso, no Aldonza Lorenzo, es un personaje inexistente en lo real, excepcional en lo espiritual, y por ello es evocada por los compositores que se han ocupado del mito, e incluso Joaquín Rodrigo titula una de sus mejores obras “Ausencias de Dulcinea”. Resulta curioso también que en el ballet más famoso basado en Don Quijote, que lleva este título, las figuras cervantinas sólo tengan presencia, mientras el baile corresponde a dos personajes que se llaman Kitri y Basile. El famoso paso a dos que tantas ocasiones de lucimiento ha dado y sigue dando a los mejores bailarines del mundo es interpretado por estos. Dulcinea sigue ausente, ya que lo ideal tiene difícil maridaje con la concreción artística. Tengo noticias, no obstante, de una coreografía de Sergio Lifar sobre música de Jacques Ibert titulada “El caballero errante”, en la que el personaje Dulcinea se encarna en cuatro formas de amor

diferentes, y que tiene que ser representado por cuatro bailarinas. Sería interesante que este ballet del año 1950 se programara en este año del centenario.

Sin ánimo de agotar una materia inabarcable, literatura, cine, ballet, música, ópera, quiero hacer referencia a una de las más curiosas derivaciones o desviaciones del mito Dulcinea, que se plasma en la ópera de Jules Massenet, “Don Quichotte”, con libreto de Henri Cain, basado no en la obra original sino en una de un tal Jacques Lorraine que se toma muchísimas libertades con ésta. La ópera se concreta como “Comedia heroica en cinco actos”. Fue estrenada en la Ópera de Montecarlo, el 19 de febrero de 1910, encarnando a Don Quijote el gran bajo ruso Fedor Chaliapin. Ha pasado al repertorio y se pone en escena en bastantes ocasiones. Su composición es de buena calidad, aunque no abunde el melodismo propio del compositor. Propicia sobre todo el lucimiento de los tres papeles principales, un bajo barítono, un barítono y una contralto, sustituida por una mezzosoprano dada la carencia de esta voz femenina en el repertorio operístico. He tenido ocasión de verla hace un par de años en el Teatro de la Bastilla de París en una producción de Gilbert Deflo, coherente aunque sin especiales genialidades, y muy bien cantada.

Me llamó poderosamente la atención la incorporación física de Dulcinea. No se trata de Aldonza Lorenzo, sino de la Dulcinea concreta, de la que Don Quijote está totalmente enamorado. Algo totalmente diferente de las adaptaciones realizadas de la novela cervantina. El atrevimiento es excesivo, al romper la historia, o al menos una parte importante de la misma. Dulcinea no es la mujer soñada, ni tampoco Aldonza Lorenzo. Se trata de una muchacha frívola que necesita la admiración y el amor de todos. Amor físico que es un término importante en el tantas veces idealizado personaje. Dulcinea es pues transformada desde la novela original y adorada por el Caballero de la Triste Figura, que incluso le pide matrimonio. Dulcinea es ambivalente, admira la nobleza y la caballerosidad de Don Quijote, que canta emocionado:

*“Los males que sufre la humanidad
Tienen necesidad de la mujer y de su caridad
Vamos entonces hacia el ideal
Volemos con grandes golpes de alas
Seas mi esposa fiel”.*

Responde Dulcinea riendo ante esta proposición:

*“Amo demasiado la locura y la risa
Y el amor mi imperio encantador
Os aprecio grandemente, sois un ser galante
Fantástico, glorioso, infinitamente extraño
Pero dejadme libre en mi ciudad natal”.*

Ante la desesperación del caballero, continúa:

*“Sí, sufro vuestra tristeza
Y tengo pena de veros desamparado
Pero debo haceros desistir
No aceptando vuestra proposición
Os pruebo así mi sincera ternura*

*Amigo, amigo, tendría gran pena en engañaros
Mi destino es dar el amor a quienes lo deseen
Y de tener a su disposición mi alma y mi boca
Ya sé que sufrís, soy impura
Indigna, lanzad sobre mi la maldición
Vengaros, pero quedaros con nosotros”.*

Don Quijote, con infinita bondad, le contesta:

*“Déjame hablarte
Con mi voz más dulce antes de dejarte
Como respuesta a mi pregunta y a mi plegaria
Por haberme dicho la verdad
Mujer, yo te bendigo
Sé siempre sincera”.*

Don Quijote la bendice, aunque tiene el corazón destrozado. Finalizado este dúo, una de las páginas más hermosas de la ópera, Dulcinea despide al caballero diciendo: “Es un loco, un loco sublime”.

En el magnífico quinto acto, en soledad Don Quijote y Sancho, el caballero muere, pero el ideal sigue luciendo en lo alto:

*“La estrella
Se ha confundido Dulcinea con el astro brillante
Es ella, la luz, el amor, la juventud
Ella, hacia donde voy me lo señala
Me espera”.*

Última ensoñación del Caballero de la Triste Figura. El ideal persiste más allá de lo físico. El amor que se acercó a lo real tiene que ser reconducido al sueño. Última escena en la que, como tantas veces en las leyendas y mitos, eros y thanatos se integran de forma indisoluble. Con todos los defectos y traiciones al original, esta nueva visión de Dulcinea y Don Quijote no puede ser desechada, sobre todo teniendo en cuenta que la partitura de Massenet, sin llegar a cumbres geniales, es la que menos concesiones ofrece a la sensibilidad del público de su época.

Don Quijote tiene el alcance del mito, que supera todos los tiempos, y que incluso recientemente ha dado lugar al estreno casi simultáneo de dos óperas españolas: “Don Quijote” de Cristóbal Halfter y “Don Quijote en Barcelona” de José Luis Turina, con textos de Andrés

Amorós y Justo Romero. Gozaron en el Real y en el Liceo de dos montajes extraordinarios de Herbert Wernicke, desgraciadamente fallecido poco después, y La Fura dels Baus. En la primera de las óperas Aldonza y Dulcinea se corporeizan como si fuesen almas gemelas, e incitan a Cervantes, que luego se convertirá en Don Quijote, a escapar del rebaño, idea central de la obra. Es Dulcinea quien le ayuda espiritualmente:

*“Malferida iba la garza
Enamorada
Sola va y gritos daba”.*

La poesía, desde las voces de las dos vertientes del amor, que es la que nos da la vida y nos hace conocer la realidad, dice el caballero. “Bendita locura”, son las últimas palabras de Dulcinea, que ha ayudado de nuevo a nacer el mito. Esta Dulcinea no tiene carnalidad, ni psicológica ni real, siendo en su doble con Aldonza una metáfora del ideal, una abstracción positiva en el camino del héroe cervantino.

Resulta curioso, por otra parte, que Justo Romero y José Luis Turina prescindan por completo de la Dulcinea del sueño. Su visión futurista hace caminar a caballero y escudero por parámetros muy diferentes. Dulcinea se ha resistido una vez más a tomar forma, como también ocurrirá en casi todas las óperas inspiradas en esta novela, principio de todas las novelas que hoy existen.

Este personaje ideal se hace pues más etéreo en contraposición a la dualidad del caballero y el escudero, que también han sufrido en las traslaciones posteriores de la gran novela, una especie de maldición. El programa de la Ópera de París, en ocasión de la representación de la obra de Massenet, estaba ilustrado por fotos del film de Orson Welles, del que queda sólo un insatisfactorio montaje, que sólo nos deja entrever lo que hubiera sido una obra maestra. Estrenado muy recientemente, un film documental titulado “Lost in La Mancha” nos cuenta el fracaso de ese otro Quijote que estaba dirigiendo Terry Gilliam con Jean Rochefort y Johny Depp en los propios lugares de la acción. Toda la mala suerte del mundo se había cebado en el rodaje. Tal vez pueda ver la luz algún día este interesantísimo proyecto, pero de momento lo sucedido muestra las dificultades de ir más allá de lo que Cervantes hizo inmortal.



Paisajes imaginados, paisajes razonados: la representación del paisaje desde una perspectiva etnológica

Arsenio Dacosta

“Entre todos los gozos que el deleitable e ingenioso arte de la pintura puede ofrecer, no hay otro que yo estime tanto como el de la representación de lugares”.

Anton Van den Wyngaerde, 1552 (1)

1.- OBJETO DEL ESTUDIO

El presente estudio nace de mi interés personal –compartido con José Manuel Báez Mezquita– por la representación del paisaje en la pintura renacentista, muy particularmente, en la italiana (2). Los descubrimientos técnicos y artísticos en el Trecento y el Quattrocento, en especial la adopción de la perspectiva, se extendieron por el resto de Europa con celeridad. Ello constituye un hito en la historia intelectual del continente, indudablemente relacionado con el espíritu artístico de la época, con la vocación pluridisciplinar del hombre renacentista y, en definitiva, con una visión humanista de la realidad. No obstante, la adopción de la perspectiva en la representación de la realidad tuvo un efecto en cadena al obligar en cierta medida a representar el espacio, la naturaleza y la arquitectura incluso cuando estos elementos no forman parte del programa iconográfico principal (el retrato, la representación religiosa, etc) (3). Estos argumentos, junto con la belleza objetiva que presentan los paisajes de fondo de la pintura renacentista (su carácter evocador y casi de ensoñación), es el remoto origen de este trabajo que, además, tiene otra motivación particular en mi preocupación por la dialéctica entre autor y obra en la estética popular.

No es, por tanto, mi objetivo realizar un estudio en profundidad sobre la representación del espacio y del paisaje en la pintura renacentista. El argumento que aquí trataré de desarrollar es, por naturaleza, etnológico, al plantear el estudio comparado de una documentación gráfica muy conocida (la pintura renacentista) y otra no tan difundida y de carácter popular (la representación del paisaje en la paleocartografía española) (4). Partiendo de la consideración de que esta documentación debe ser entendida en términos de fuente (5), trataré de confrontar dos ámbitos de representación con fines totalmente diferentes: el propiamente estético y el funcional. Aunque la obra de arte conlleva un indudable carácter pro-

saico (la existencia de un encargo, los honorarios del artista, etc.) nadie duda de la esencia de una experiencia estética dirigida tanto a la élite social como a las capas populares. Por el contrario, el otro objeto de análisis, la representación cartográfica primitiva, va íntimamente ligada a los abundantes litigios recogidos en los tribunales españoles del Antiguo Régimen y muy especialmente en las Reales Chancillerías (6). Se trata igualmente, de confrontar dos sistemas de representación de la realidad, *a priori* muy distintos, pero que comparten época, soporte –generalmente pintura al óleo sobre tabla–, ámbito geográfico e, incluso, ámbito sociológico.

Un tercer nivel de análisis es el que sitúa ambos sistemas de representación frente a las categorías –cada vez más débiles– entre el arte denominado culto y la estética popular. Si bien no cabe dudar de lo primero –la pintura renacentista pertenece al ámbito del Arte con mayúsculas–, la pintura cartográfica de la misma época sólo recientemente ha sido reclamada como objeto artístico, menor eso sí frente a otros valores que comporta (7). Frente a la indubitable naturaleza artística de la primera, la consideración de la segunda pasa por entenderla como una manifestación –al menos en lo técnico y en lo estético– del arte popular. De hecho la vindicación de estos objetos como artísticos viene de la mano de la sensibilidad contemporánea, tanto por el evidente aspecto naïf de este tipo de representaciones, como por el creciente interés por las manifestaciones estéticas de la cultura tradicional en Europa en general y en Castilla y León en particular.

Por otro lado, no deja de ser interesante la paradoja que se establece en ambos casos entre destinatador y destinatario. Entre los siglos XVI y XVII la pintura religiosa era encargada generalmente por nobles laicos o eclesiásticos y estaba orientada en buena medida a la educación moral del pueblo llano. Por el contrario, la paleocartografía de la misma época está ejecutada por artistas populares –no necesariamente iletrados– y destinada a su valoración por miembros de la élite judicial de la Corona de Castilla.

Dada la amplitud del tema, he limitado la prospección a un puñado de destacadas obras pictóricas del Renacimiento y a algunos ejemplares de planos de naturaleza topográfica, carácter po-

pular y origen judicial. Dicho de otra forma, cuando todavía no se ha configurado la paisajística como un género pictórico y cuando la topografía todavía no se había desarrollado como ciencia. La muestra se rige por la economía y por evitar redundancias, pero también por afinidad y gusto: lo pictórico se extrae del amplio catálogo de obras renacentistas existente en Castilla y León, y en cuanto a los planos, nos remitimos a la mejor colección de los mismos, la depositada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, de entre la que escogeré algunos del mismo ámbito geográfico. Pese a lo limitado de la selección propuesta, la considero lo suficientemente significativa por cuanto en ambos casos existe una enorme coincidencia formal y estética con el resto de los catálogos conocidos, tanto pictórico como de planos (8).

2.- PAISAJES IMAGINADOS

La pintura renacentista tuvo en España diversos influjos, siendo los más intensos –formal y estilísticamente– el italiano y el del norte de Europa. En nuestra región encontramos al filo del 1500 un importante número de artistas que la crítica académica organiza en dos estilos diferentes: el hispano–flamenco y el propiamente renacentista. Escapa a mi intención discutir estas etiquetas formales, de forma que he optado por escoger de cada estilo un representante cualificado, de notoria calidad y, por descontado, oriundo de nuestra región (9). Del grupo de maestros hispano–flamencos, he tomado al salmantino Fernando Gallego (c. 1440–1507) y su entorno (10). Por parte del otro grupo, ninguno mejor que el palentino Pedro Berruguete (c. 1450–1503), recientemente vindicado como “*primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*” (11). A diferencia de Fernando Gallego, Berruguete escatimó en su obra la representación paisajística. A mi modesto entender ésta es la principal divergencia entre ambos pintores que, por otro lado, siempre subordinan el paisaje a la escena principal. Esta característica es común a toda la pintura renacentista y tiene, como principal objetivo, centrar la atención en la escena principal, dotándola de concentración y aislamiento (12). En suma, se trata de destacar la figura humana sobre el entorno o, mejor, crear un entorno –eso sí, con protagonismo secundario– para el Hombre.

Dentro de las técnicas que emplean estos dos pintores para representar los paisajes que forman parte de los fondos de sus obras, quiero destacar la perspectiva, la cual logran mediante diversos recursos. Uno habitual en Fernando Gallego es la inclusión de atardeceres sugeridos siempre en el cuadrante superior derecho, visible en obras como *La Piedad* del Museo del Prado o en el conjunto

de Arcenillas (13). Por su parte Pedro Berruguete utiliza recursos más técnicos como elevar la línea del horizonte en obras tan conocidas como la *Muerte de San Pedro Mártir* o la *Crucifixión del Díptico de la Pasión* (14). Otro procedimiento habitual en la época es la gradación de planos en busca de profundidad, como ocurre en *La Flagelación* de Fernando Gallego (15). El maestro salmantino presenta una serie de constantes en lo que se refiere a la descripción de paisajes neotestamentarios. Los expertos en la obra de Gallego destacan su “*herencia flamenca*” cuando no el carácter o “*notas flamenquizantes*” en los fondos de paisaje de su obra. Con ello se refieren tanto a los préstamos estilísticos como a la propia concepción de los paisajes representados que, en otras ocasiones, califican de “*castellanizados*” (16).

A pesar de las presuntas diferencias estilísticas entre el maestro salmantino y Berruguete “*el Viejo*”, la crítica especializada insiste en que este último utiliza modelos castellanos para la representación de las ciudades y paisajes en sus fondos. Sin ánimo de polemizar al respecto, sí encuentro sorprendente esta búsqueda de influjos o experiencias visuales en la representación de unos paisajes que, ante todo, son la representación de valores morales. La representación de ciudades en la lejanía del paisaje obedece, por otro lado, a lugares comunes en la representación pictórica de la época (17). Con el paisaje natural ocurre exactamente lo mismo si, con algunos estudiosos, consideramos estas representaciones como “*paisajes de receta*” (18). Es evidente que se trata de representaciones secundarias dentro del lienzo, a modo de adornos escénicos (19). Ahora bien, no parece posible que estos paisajes, formalmente definidos por el detallismo, sean ajenos a una construcción intelectual de mayor entidad. No debe obviarse el hecho de que, en su mayoría, se trata de geografías sagradas, algunas de primer orden (20). En consecuencia, creo que deben ser tratados básicamente como paisajes morales. La cuestión está en caracterizar físicamente las cualidades que pretenden expresar.

Una de las formas de lograrlo está, sin duda, en la adopción de la perspectiva que, en este contexto, se erige como nexo entre el ser divino y el humano. La escala de las cosas se hace accesible al Hombre que, a pesar de la distancia con lo Supremo, encuentra en el paisaje un marco de comprensión a su medida.

Otra herramienta que utilizan estos pintores es la racionalización de la naturaleza. Una de las características más destacadas en la representación del paisaje natural es su forzado geometrismo, especialmente llamativo en las especies arbustivas y arbóreas o en las piedras del camino (21). Si el geometrismo vegetal es sorprendente

no lo es menos la geología, en ocasiones imposible. En este sentido cabe mencionar al menos dos caracteres de los paisajes analizados. De un lado el descarnamiento de las rocas, recurso que por razón de su reiteración, está sin duda en relación con el contenido moral de este tipo de pinturas (22). Estrechamente ligado a lo anterior, nos encontramos en ocasiones que los montes se pliegan a modo de oleaje, recurso que cabe interpretar en clave semejante, esto es, como recurso de dramatización (23). Es indudable la existencia de modelos previos dadas las reiteraciones en esta descripción geológica. En varios de los cuadros de Gallego y de Berruguete existe un mismo monte descarnado situado en el cuadrante superior izquierdo, por encima de la escena principal (24). Sólo en la obra final de Gallego parece existir una cierta relajación en la configuración de la geología, característica que puede extenderse al conjunto de la obra de Berruguete, donde rocas y montes aparecen mucho más suavizados (25).

Independientemente de si Fernando Gallego recurría a convencionalismos y Pedro Berruguete a la observación natural, no cabe duda de que sus objetivos no incluían una representación realista del paisaje (26). En primer lugar, porque seguramente nadie les reclamó tal descripción por cuanto, no olvidemos, estos paisajes forman parte de fondos secundarios. Como tales, los paisajes contribuyen principalmente a construir la simulación de la perspectiva; sólo secundariamente, el paisaje sirve para completar el conjunto de la obra o la acción principal que representa.

En consecuencia, una de las conclusiones que puede extraerse de estos y otros pintores del siglo XVI, es el recurso a la representación verista del paisaje sea este natural, agrario o urbano. Lo paradójico es que, siendo veristas, esto es, pretendiendo hacerlos creíbles, estos paisajes se erijan como escenarios para una ficción (27). Dicho de otra forma, sus autores, mediante la racionalización de lugares comunes, experiencias o modelos, configuran un paisaje imaginado que, con el tiempo, se yergue como verosímil dentro del imaginario popular (28). ¿Es posible imaginar un monte Calvario diferente del representado en estas pinturas y otras inmediatamente posteriores? ¿Es posible imaginar una torre de Babel que no sea la de Athanasius Kircher o la de Pieter Bruegel “*el Viejo*”?

3.- PAISAJES RAZONADOS

De entre la colección de Planos y Dibujos del citado Archivo –estimada en más de 990 documentos fechados entre 1504 y 1878– destaca sin duda su colección de óleos que, en su mayoría se

corresponden con cartas topográficas, que son las que interesan aquí. La muestra seleccionada alcanza la treintena de óleos, todos referidos al territorio actual de Castilla y León y, aunque en su mayoría no disponen de fecha, se trata de obras que estilísticamente podemos datar en los siglos XVI y XVII (29). Conscientemente se han desechado todas las cartas topográficas del mismo ámbito geográfico pero de cronología más temprana, por lo general mejor ejecutadas y mejor conservadas, pero más alejadas de la sensibilidad estética que aquí nos ocupa.

El topógrafo popular de los siglos XVI y XVII, antes de la llegada de las Luces compartía con los proyectistas renacentistas el uso de diversas clases de perspectivas (30). La más habitual, al menos en la muestra analizada, es la vista “*a modo de pájaro*” que abarcan amplios paisajes. No obstante, este recurso fue utilizado –aunque no de forma tan forzada– por pintores como Antonio de las Viñas, el cual “*fue indudablemente en su época el mejor dibujante de vistas*” de Europa (31). El hecho de que un dibujante de su talento tuviera que manipular la perspectiva no deja de ser revelador y, de hecho, así se aprecia en las numerosas vistas que se conservan de distintas ciudades castellanas retratadas entre 1562 y 1570.

Este ejemplo debe servir, ante todo, para contextualizar los aspectos técnicos de la representación paleocartográfica. Dicho de otro modo, usar o forzar distintos tipos de perspectiva no obedece tanto a una limitación técnica como a los objetivos de este tipo de representación del espacio, incluidos los asociados al poder (32). La perspectiva más extendida en este tipo de material es, sin duda, la que comporta una fuerte carga cenital. De hecho, la documentación que acompaña a estos planos las define como “*vistas de ojos*” (33). Aún así, no puede afirmarse que la vista cenital, característica de la topografía moderna, caracterice ninguna de estas cartas. Sólo en algún caso donde el área representada es muy pequeña y la orografía no destaca especialmente apreciamos un efecto semejante (34).

En ocasiones más contadas, al menos en las cartas topográficas de los siglos XVI y XVII, se emplean otros recursos para obtener una perspectiva más convencional. En la de Castroaño, orientada al poniente, el autor anónimo ha dibujado un cielo vespertino iluminado por un rojizo atardecer que se sitúa justo encima de Villamiñar, núcleo situado en la esquina superior izquierda de la tabla (35). Por el contrario, en la del litigio entre Quintana Rubias de Arriba y de Abajo, orientada al norte, se utiliza un explícito amanecer soriano que se proyecta desde la esquina superior derecha (36).

Lo habitual es que estos planos combinen distintos tipos de perspectiva, como en el del litigio entre Lario, Liegos y Burón (León) donde color, luces y sombras configuran una perspectiva en las montañas del fondo, mientras el valle regado por el Esla prácticamente se presenta desde un punto de vista cenital (37).

Dentro de esta particular visión de la realidad, es de destacar el diferente tratamiento de la perspectiva en relación con los accidentes geográficos, su carácter o, incluso, su función. Así, es habitual la representación de los cursos de agua desde una perspectiva cenital. Por el contrario las montañas suelen estar representadas desde una posición más convencional –desde la percepción visual contemporánea– incluyendo efectos de luz y sombra (38). Es indudable que, en el contexto de la representación paleocartográfica y en atención a la naturaleza explicativa de la misma, la manera más racional de representar los accidentes antedichos es la más efectiva desde el punto de vista de la necesaria síntesis que la motiva. Por otro lado, parece lógico emplear estos recursos que podemos extender, en paralelo, a la red viaria y a la descripción gráfica de núcleos urbanos (39). Ríos y caminos son, desde el punto de vista visual, elementos bidimensionales, planos y longitudinales, por el contrario, montes y pueblos llaman a la volumetría diferencial y a la verticalidad.

Uno de los ejemplos más llamativos es el de la *Carta topográfica de un tramo del río Órbigo sobre el que aparece un presa que desvía el agua hacia un molino* (40). Claramente puede dividirse la tabla en tres franjas. La superior está ocupada por la línea del horizonte definida por el cielo rojizo y por la descripción de los arribes –*ar[r]ibas*– del río Órbigo. La franja opuesta o inferior crea un efecto de perspectiva similar gracias a la descripción gráfica de tres núcleos de población: Soto de la Vega, Requejo y La Bañeza. La más interesante, sin duda, es la franja central, la que describe el término en litigio que coincide básicamente con el curso fluvial y sus márgenes. A diferencia de las dos franjas anteriores, ésta se interpreta a vista de pájaro, la manera más eficaz para los fines del autor. Ahora bien, lo particular de este plano es la transición entre las franjas antedichas y, en consecuencia, entre dos formas de perspectiva. El autor, cumplido su objetivo descriptivo, intenta a toda costa que los distintos planos y perspectivas coexistan falseando ambas si es preciso, como ocurre, por ejemplo con el tejado del molino situado en primer plano, tejado que el pintor ha fugado para que pueda adaptarse a ambas (41). El efecto final, curiosamente, asemeja a una suerte de cascada o escalón visual, común a numerosos planos de la época (42).

A mi modo de ver, esto es debido a la necesidad de mostrar en la parte central de la tabla el aspecto más destacado de cada litigio. Dicho de otra forma, la parte noble de la tabla debía estar ocupada por el asunto principal, razón de ser de la misma. Así figura expresamente en muchas cartas, donde se incluyen leyendas del tipo “*sitio letixioso*” o “*término litigioso*” (43). Cierto es que en esta elección juegan, además, las limitaciones técnicas de la época y, sobre todo, en la percepción de la realidad. Igualmente influye la geografía a representar. En los casos de términos situados en zonas montañosas, el recurso a las “*vistas de pájaro*” está condicionado por la necesaria descripción gráfica de una orografía más dada a la volumetría. Es por ello que se recurre a otras técnicas como la gradación de planos o la elevación del punto de vista imaginario del pintor (44).

Indudablemente, la variedad de recursos tiene también que ver con la variedad de autores tal y como ha señalado José Luis Casado (45). La ausencia de escuelas o estilos como las que los expertos distinguen en la pintura renacentista, influyó también en las diferentes calidades observadas en el material paleocartográfico. Tampoco debemos olvidar que este tipo de paisajística –si podemos considerarla así– tiene unos objetivos distintos a los de la representación pictórica artística. Al igual que aquélla, se trata de una interpretación del paisaje, con elevado grado de detalle en la reproducción de la realidad, pero con un carácter netamente descriptivo y técnico. En este sentido no puede ser más apropiada la caracterización que hace Nicolás García Tapia de los ingenieros renacentistas como “*ingenieros-artistas*” (46).

En este sentido, cabe destacar la precisión de planos como el de Prado del Rey (León), al menos en lo que a contenidos se refiere (47). Algún otro, como el del litigio entre Fuentesauco y Villamor de los Escuderos, incluye detalles geográficos tan representativos como son los otros del suroeste zamorano (48). Un detallismo que puede llegar a ser preciosista como en el caso de la *Carta topográfica de un paraje situado en el término de Santa Marina, junto al río Carrión y próximo a Villaproviano (Palencia)* (49). En dicho plano, el pintor ha realizado un detallado dibujo de las tierras aradas y en barbecho, incluyendo los surcos cuando así procede. Más llamativo, si cabe, es el detalle a la hora de dibujar varios molinos situados en el curso del río Carrión, la torre de la iglesia de Laserna o, más aún, la fábrica de la ermita de Santa María de la Vega.

Sin embargo, también encontramos ejemplos de lo contrario. Cabe destacar el esquematismo de la *Carta topográfica de huertos y viñedos próximos a Dueñas* (50). En este caso nos encontra-

mos prácticamente ante una vista cenital, donde la perspectiva sólo se entrevé en la iluminación de la vegetación y en la apertura, en la esquina superior derecha, de una vista en perspectiva de Dueñas y su entorno. En ocasiones, este esquematismo alcanza niveles de abstracción topográfica, incluyendo junto a los accidentes geográficos numerosos signos convencionales referidos a límites, mojones y medidas espaciales, como en la carta topográfica de un término en litigio situado en las arroyadas del río Zapardiel, al sur de Medina del Campo (51). En otras ocasiones, el esquematismo es tal que los accidentes descritos en los planos parecen símbolos convencionales sin serlo realmente, como las alquerías, los lavajos y las encinas del plano de Campillo de Dueñas (52).

Ya adelantaba que el objetivo de estas cartas o planos topográficos es defender o apoyar determinados argumentos en un contexto judicial. Por otro lado, la síntesis está en la naturaleza de este tipo de material (53). De acuerdo con Erwin Panofsky puede afirmarse que cada sistema de representación basado en la perspectiva se efectúa a partir de una concepción del espacio y la visión particularizada por el contexto histórico (54). En nuestro caso, la concepción del espacio y su contexto son esencialmente problemáticos, como demuestra su origen judicial. La cuestión a dilucidar, entonces, es la del carácter final de este tipo de representación en relación con los argumentos antes expuestos sobre la pintura renacentista.

4.- SÍNTESIS

El hecho de comparar dos experiencias visuales y dos maneras de representar el espacio en un contexto concreto no deja de tener su parte de paradójica. En 1663 Adriaen Van Ostaende pintaba *El paisajista en su estudio*. En él puede verse un espacio de trabajo donde el pintor –en primer término y de espaldas al espectador– pinta un paisaje junto a una ventana cerrada (55). Posición análoga a la que presenta el cartógrafo reproducido en la lámina *Confeción de un mapa*, inserta en el *Methodus geometrica* (Nuremberg, 1598), de Paul Pfintzing. Aquí, el personaje se encuentra en actitud de concentración dibujado en una amplia mesa de trabajo significativamente de espaldas a un amplio ventanal cerrado al exterior (56). ¿Significan estos ejemplos que el topógrafo o el pintor renacentista estuviera de espaldas a la realidad? Evidentemente no, pero la anécdota resulta reveladora.

Tal y como señala Gombrich, los planos proporcionan una información selectiva sobre el mundo mientras que la pintura reproduce “*la apariencia de un aspecto de ese mundo*”. Dicho de

otra manera, cuando la cartografía reproduce el mundo real, la pintura nos está informando sobre “*las experiencias del mundo óptico*” (57). Efectivamente, mientras los autores de los planos estudiados nos aportan argumentos, los dos pintores analizados inciden en las sensaciones que provoca su percepción de la realidad. Es importante recalcar, en suma, que en ningún caso nos encontramos ante la realidad misma, sino ante una de sus representaciones posibles. La novedad radica, de un lado, en la necesidad de representar el paisaje. En el caso de la pintura, para situar al personaje sobre la escena, contextualizarlo a través de Plotino y su idea de que el Hombre es la medida de todas las cosas (58). Como hemos visto, una de las principales herramientas para lograrlo será la perspectiva. El uso de ventanas en la representación de la perspectiva es equiparable a la línea del horizonte rota por montañas de la pintura renacentista. Dicho en palabras de Leonardo: “*Hay perspectiva allí donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una ventana*”, esto es, en un punto de fuga. No es casual, recuerda Gombrich, que el inventor de la perspectiva científica –Brunelleschi– fuera un arquitecto (59). Empero, esto no significa que debamos entender la perspectiva como un recurso técnico tan perfecto que sea ajeno a los intereses de su ejecutor. No en vano, Boccaccio recriminaba a Giotto que fuera “*capaz de engañar el sentido de la vista*” (60). La perspectiva, desde una definición estricta, no es sino la técnica de representar las tres dimensiones usando sólo dos.

De la misma manera la paleocartografía se justifica por la necesidad de representar la realidad. Una representación que es selectiva debido a su naturaleza judicial, pero no sólo por ello. De entre todas las maneras de representación posible, los pintores de estas tablas cartográficas hicieron un uso selectivo de la observación del paisaje y de los recursos técnicos a su disposición, en especial, la perspectiva. El autor destaca los aspectos que resultan interesantes para sus objetivos –mojones, accidentes geográficos, lindes– siendo recurrente la esquematización. Por ello no debe extrañar tampoco el uso de diferentes “*vistas*” o perspectivas; desde nuestra percepción contemporánea resulta extraño, pero cumple a la perfección con los objetivos propuestos (clarificar al máximo una lectura interesada del paisaje). En suma, la paleocartografía supone una de las máximas formas de racionalización del paisaje, sólo superadas por las ilusiones inauguradas por Vittore Carpaccio y culminadas por Maruitts Cornelis Ercher (61).

Como hemos ido viendo, el paisaje se reproduce en términos de experiencia funcional, visual y de contexto. Por ello resulta factible interpretar

que la pintura se nos presenta a modo de hipótesis mientras que las cartas y planos lo hacen a modo de tesis. En el primer caso, el pintor propone y sugiere con argumentos estéticos y morales destinados al público. En el segundo, el autor plantea y determina cuál debe ser la realidad a los ojos de los jueces. Ambas experiencias, no obstante, comparten una misma manera de entender la estética incluso a la hora de aplicar técnicas propiamente renacentistas como la perspectiva. El pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564–1654) lo expresó de forma admirable: “La perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, i de lo natural a las ideas” (62).

NOTAS

(1) Reproducido por HAVERKAMP–BEGEMANN, Egbert: “Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde”, en *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid: El Viso, 1986, p. 55. Para el estudio de la obra de Antonio de las Viñas resulta imprescindible el estudio de GALERA i MONEGAL, Montserrat: *Anton van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona: Fundación Carlos de Amberes–ICC, 1999.

(2) El estudio del paisaje en la pintura no es en absoluto inédito y, para periodos anteriores al barroco –donde el paisaje comienza su andadura como temática autónoma– su análisis está siendo abordado. Destaca el caso italiano, donde en los últimos años se han editado numerosos catálogos aludiendo al tema: *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*. [Catálogo de la exposición], Vecchi, P. De; Vergani, G.A. (coord). Milán: Silvana Editoriale, 2002; *Il paesaggio nell'arte*. Castria, F.; Crepald, G. (coord). Milán: Electa, 2003; y *Perugino e il paesaggio*. [Catálogo de la exposición]. Baronti, G. y otros (coords). Milán: Silvana Editoriale, 2004.

(3) Para un acercamiento a la cuestión, véase KUBOVY, M.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid: Trotta, 1996.

(4) Algunas cuestiones metodológicas básicas desde la perspectiva etnológica en LACOSTE, Camille: “Mapas y fotografías aéreas verticales” en *Útiles de encuesta y de análisis antropológicos*, (R. Cresswell; M. Godelier, coords), Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 39–56; y CARO BAROJA, Julio: “Mundos circundantes y contornos histórico–culturales” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 29 (1973), pp. 23–47.

(5) Para la noción de la imagen como fuente histórica y por extensión etnográfica, véase BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

(6) El archivo vallisoletano cuenta con varios repertorios y catálogos totales y parciales de estos fondos: ARRIBAS GONZÁLEZ, M^a Soledad: *Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Selección*

de planos y dibujos, Valladolid, 1978; *Colección de planos y dibujos de la Real Chancillería de Valladolid*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999; LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a Teresa y SÁNCHEZ CARRASCO, M^a Jesús: *Catálogo de planos y dibujos del País Vasco*, Ministerio de Cultura, 1990; CASADO SOTO, José Luis (coord): *La imagen de Cantabria en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, Santander: Fundación Santillana, 1997. Para otros fondos paleocartográficos españoles, véanse: ARRIBAS LÁZARO, Ángeles: *Mapas, planos y dibujos de ciencia y técnica en el Archivo General de Simancas*, Valladolid. 1979; *Fondos cartográficos del Instituto Geográfico Nacional*, Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 2000.

(7) El interés por los fondos paleocartográficos es creciente en nuestro entorno, véase al respecto: GRAS i CASANOVAS, M. Mercè: *Cartografia local en fons notarial i processals a l'Època Moderna. La imatge del conflicte*, Barcelona: Col.legi de Notaris de Catalunya, Barcelona, 1999. Para Francia, sirva de referencia PELLETIER, Monique y OZANNE, Henriette: *Portraits de la France. Les cartes, témoins de l'histoire*, París: Bibliothèque Nationale–Hachette, 1995.

(8) Se han desechado por esquemáticos otros muchos planos, en forma de bocetos o dibujos topográficos, de importancia para la historia de la técnica pero de escaso valor estético, como es el caso de los reproducidos en NIETO OÑATE, M. y otros: *El Dibujo Técnico en la Historia. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.

(9) Considero justificada la reducción de la muestra tras la prospección en otros catálogos y autores, ya que ésta no hace sino confirmar la unidad estilística y un similar tratamiento del paisaje en ambos estilos, al menos para este periodo. Estudios clásicos de referencia: CAMÓN AZNAR, José: “La pintura española del siglo XVI” en *Summa Artis. Vol. XXIV*, Madrid: Espasa–Calpe, 1970; BERMEJO, Elisa: *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid: 1980–1982, 2 vols.; CHECA, Fernando: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450–1600*, Madrid: Cátedra, 1983; YARZA, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía*, Madrid: Nerea, 1993. Para el ámbito castellano–leonés, resulta fundamental: SILVA MAROTO, María Pilar: *Pintura hispano–flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990, 3 vols.

(10) Por razón de comodidad, recurrimos al más actualizado y completo catálogo de la obra de este pintor, coordinado por José Ramón NIETO con ocasión de una exposición celebrada recientemente en Salamanca: *Fernando Gallego (c. 1440–1507). Catálogo de la exposición*, Salamanca: Caja Duero, 2004. Conviene señalar como referencia el trabajo de QUINN, Robert M.: *Fernando Gallego and the retablo of Ciudad Rodrigo*, Tucson: University of Arizona Press, 1961 (existe versión española del mismo año y editorial).

(11) SILVA, M^a Pilar; LUCCO, Mauro; YARZA, Joaquín: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla. Catálogo de la exposición*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003. Este catálogo dispone de abundante bibliografía, aunque conviene destacar aquí la otra gran obra de referencia sobre el pintor de Paredes de Nava: SILVA MAROTO, María Pilar: *Pedro Berruguete*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

(12) NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 95.

(13) *Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 148 y 172–179, respectivamente.

(14) SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, pp. 142 y 202. La primera obra, ejecutada entre 1493 y 1499, pertenece al Museo Nacional del Prado. La segunda, ejecutada hacia 1490, pertenece al Museo Catedralicio de Palencia.

(15) *Fernando Gallego... Catálogo...*, p. 153.

(16) En la ficha catalográfica de la tabla conocida como el *Calvario de Arcenillas* (1488–1493: Arcenillas, Zamora) se destaca esta dependencia estilística al afirmar que “*por profundidad y detallismo es de herencia flamenca*” (*Fernando Gallego... Catálogo...*, p. 179). Por el contrario, en la descripción del *San Cristóbal del Tríptico de la Virgen de la Rosa* (c. 1480–1490: Museo Catedralicio, Salamanca), se destaca que el paisaje “*es muy flamenco*”, aunque se señala “*una serie de casas rurales que bien podían ser castellanas*” (*Fernando Gallego... Catálogo...*, p. 157). Referencias similares en las fichas catalográficas de: *La Piedad* (c. 1480) del Museo Nacional del Prado; *San Andrés del Retablo de la Virgen de la Rosa* (c. 1480–1490) del Museo Catedralicio de Salamanca; y *San Roque* (c. 1494–1496) de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro (*Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 179, 148, 157, 158 y 202, respectivamente). Estas cuestiones exceden mis conocimientos y objetivos, pero no creo equivocado afirmar que el argumento estilístico está mucho más justificado que el segundo, es decir, no creo que podamos otorgar demasiado valor geográfico a estos paisajes como tampoco creo que podamos realizar una caracterización regional de los mismos.

(17) Así se deduce de la ficha catalográfica de la *Crucifixión* de Pedro Berruguete, donde se relaciona abiertamente el Jerusalén de esta obra con la ciudad de Como que aparece en la *Muerte de san Pedro Mártir* (SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, p. 202).

(18) Ficha catalográfica de *San Roque* (c. 1494–1496) de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro (*Fernando Gallego... Catálogo...*, p. 202).

(19) En el *Bautismo de Jesús del Retablo de San Ildefonso* de la Catedral de Zamora nos dice el autor de su ficha catalográfica que Fernando Gallego “*ha concedido gran importancia y valor lírico al paisaje circundante como espacio escénico*” (*Fernando Gallego... Catálogo...*, p. 132).

(20) Jerusalén es una de las más representadas, seguida de Roma y otras ciudades relacionadas con las vidas de santos, caso de Como o Patmos. Véanse al respecto, las siguientes obras de Berruguete “*el Viejo*”: *Crucifixión del Díptico de la Pasión* (hacia 1490, Museo Catedralicio de Palencia), *San Sebastián* (hacia 1480–1483?, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), *Retrato del papa Sixto IV* (hacia 1480–1483?, The Cleveland Museum of Art), *Muerte de san Pedro Mártir* (hacia 1493–1499, Museo Nacional del Prado), y *San Juan Evangelista en Patmos* (hacia 1499, Capilla Real de Granada). Referencias en SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, pp. 142–202.

(21) Véanse, por ejemplo, el conjunto de tablas de la iglesia de Arcenillas (*Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 172–179). Muy

similar es el trabajo de Pedro Berruguete, aunque éste haga mayores concesiones al detallismo y al naturalismo, especialmente mediante la inclusión de efectos de luz en obras como el *Retrato del papa Sixto IV* o *San Juan Evangelista en Patmos* (SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, pp. 198 y ss).

(22) Véanse el *San Cristóbal* y el *San Mateo del Retablo de la Virgen de la Rosa* (c. 1480–1490, Museo Catedralicio de Salamanca) (*Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 157 y 158).

(23) Véanse el *Bautismo de Jesús* del retablo de San Ildefonso de la Catedral de Zamora (c. 1475–1480) y la Piedad del Museo del Prado (c. 1480) (*Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 132 y 148, respectivamente).

(24) Se repite en varias obras de Gallego pero es especialmente llamativo en los dos santos representados en el *Retablo de la Virgen de la Rosa* (*Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 157 y 158). En Berruguete se encuentra, al menos en la *Crucifixión del Díptico de la Pasión* y en el *San Juan Evangelista* ya mencionado (SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, p. 202).

(25) Véase el conjunto de tablas de San Lorenzo el Real de Toro (c. 1494–1496): *La Adoración de los magos, el Prendimiento del papa San Sixto* y el *San Roque* (*Fernando Gallego... Catálogo...*, pp. 187–202). En lo que se refiere a Berruguete “*el Viejo*”, véanse las fichas catalográficas de su obra elaboradas por SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, pp. 141 y ss.

(26) Véanse, respectivamente, *Fernando Gallego... Catálogo...*, p. 153, y *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, p. 74.

(27) En este sentido apuntan algunos de los principales trabajos de GOMBRICH, Ernst H.: *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el Arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1990; y *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 1998 [1959].

(28) Un tema paralelo al tratado aquí es el de la arquitectura: RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.

(29) Varios de estos planos han sido ya utilizados para diferentes estudios o catálogos referidos a Castilla y León. Por orden cronológico: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “*Caminos y monumentos de la Cartografía del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*” en *Los caminos y el arte. Caminos y viajeros en el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 1989; ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos y otros: *Soria entre dos siglos: catálogo de la exposición*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994; ALONSO GARCÍA, Fernando: *León en la Cartografía histórica*, La Robla: Fundación Hullera Vasco-Leonesa, 1997; ALCALDE JIMÉNEZ, José María: *El poder del señorío: señorío y poderes locales en Soria entre el Antiguo Régimen y el Liberalismo*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1997; ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos; CARRASCO GARCÍA, Montserrat: *Mapas, planos, dibujos y grabados de la provincia de Soria*, Soria: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, 1997; y VAL VALDIVIDIE-SO, María Isabel (coord.): *El agua en las ciudades castellanas durante la edad media: fuentes para su estudio*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.

(30) NIETO OÑATE: *El Dibujo Técnico...*, pp. 20–21.

(31) HAVERKAMP-BEGEMANN: “Las vistas de España...” en *Ciudades del Siglo de Oro...*, p. 55. Continúa este autor: “El objetivo de Van den Wyngaerde era hacer vistas generales de ciudades topográficamente exactos y con la mayor cantidad posible de detalles, y al mismo tiempo indicar su situación en el territorio circundante. Para lograr este propósito, Van den Wyngaerde prefería representar las ciudades desde un punto de vista elevado, sin escogerlo tan alto que podamos hablar de panoramas a vista de pájaro. [...] Cuando no existían tales puntos elevados tenía que construir las vistas como si estuviesen tomadas desde perspectivas imaginarias, como es el caso de las ciudades vistas desde el mar” (HAVERKAMP-BEGEMANN: *op. cit.*, p. 59).

(32) Un estado de la cuestión, con abundantes referencias bibliográficas en: ESCOLAR, Marcelo: “Exploración, cartografía y modernización del poder estatal” en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 151 (1997). Resumen disponible a fecha de 01/11/04 en <http://www.unesco.org/issj/rics151/escolar.htm>.

(33) A ello alude CASADO SOTO: *La imagen de Cantabria...*, p. XXI.

(34) *Carta topográfica de unos montes, prados y eras entre los términos de Hermedes de Cerrato y Cevico Navero (Palencia)* (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0068).

(35) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0022. Un efecto similar en la *Carta topográfica de un área de monte entre los términos de el Corral de Ayllón, Fresno de Cantespino, Pajares de Fresno, Martín Muñoz, Gomeznarro, Saldaña de Ayllón y Alquité en torno al río Riaza (Segovia)* (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0071).

(36) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0064.

(37) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0007.

(38) Ambos efectos en la *Carta topográfica de los términos colindantes a Tudela de Duero y Villabañez* (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0028).

(39) Véase la *Carta topográfica de un sector de tierras a ambas márgenes del río situado entre Peranzanes, Trascastro y Chano (León)* (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0040).

(40) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0042. *La Carta topográfica de un tramo del río Pisuerga en las cercanías de Mave (Palencia)* presenta un esquema muy similar (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0051).

(41) De hecho, como ha señalado algún autor, “no siempre fueron éstos pintores profesionales, antes bien, son más frecuentes las firmas de maestros canteros, arquitectos, agrimensores, peritos o incluso simples aficionados, empeñados en demostrar la justicia de su causa” (CASADO SOTO: *La imagen de Cantabria...*, p. XXI).

(42) Presente, por ejemplo, en las *Cartas topográficas de Trabadelo y Perece, y de Villacelama y Mansilla de las Mulas* (Archivo

de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0046 y 0056, respectivamente).

(43) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0076 (Ponferrada) y 0012 (Medina del Campo), respectivamente.

(44) *Carta topográfica de una zona de Pola de Gordón (León)* (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0029). No obstante, hay excepciones, como una carta que representa una parte de la Sierra de Francia, incluido el santuario de la Peña, donde la representación que prima es a “*vista de pájaro*”, reservando apenas una pequeña franja superior para la descripción en perspectiva del resto del macizo (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0036). Según José Luis CASADO SOTO que ha estudiado las cartas referidas a Cantabria, “*las montañas se representan mediante superposición ingenua o por abatimiento mientras que los núcleos poblados son meras agrupaciones de casas sin formar calles, en ocasiones rodeando la iglesia y otras con el templo algo apartado de los barrios*” (*La imagen de Cantabria...*, p. XXIII).

(45) “*De ello deriva la diferente calidad que se aprecia entre unos y otros; calidad que oscila entre elementales bosquejos y rigurosos planos geométricos, entre ingenuas perspectivas abatidas y logradas representaciones panorámicas con todo lujo de detalles y atinada visión del territorio*” (CASADO SOTO: *La imagen de Cantabria...*, p. XXI).

(46) GARCÍA TAPIA, Nicolás: “La ingeniería” en *Historia de la ciencia y de la técnica en Castilla y León. III. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002, p. 437.

(47) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0004. De similares características la *Carta topográfica del término de Hinojosa de la Sierra, Pedrajas, Oteruelos, Langosto, Vilviestre de los Nabos y el Realengo de Berrión (Soria)*, delimitado por varias líneas de mojones (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0008).

(48) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0087.

(49) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0025.

(50) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0002. Similares características en las cartas topográficas de Bobadilla del Campo, Villagonzalo y Bárceña de Campos (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0013, 0014 y 0043, respectivamente). El esquematismo vegetal tiene su mayor desarrollo en la carta de Gumiel de Hizán y otros pueblos de Burgos (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0090).

(51) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0012. Aunque no con tanta profusión son semejantes las leonesas de Manzaneda, Valdueza y Fresnedo (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0023, 0066 y 075, respectivamente). También en la carta del litigio entre varios pueblos del Valle de Vidriales en Zamora (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0080). Aunque no son habituales, es posible encontrar algunas rosas de los vientos en la paleocartografía de esta época como en la *Carta topográfica de un tramo del río Orbigo* (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0032).

(52) Véase el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0034.

(53) “La misión de los mapas es normalmente impartir información sobre los aspectos importantes de una zona, lo que significa que dejan a un lado las apariencias” (GOMBRICH, Ernst H.: “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica” en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Alianza, 1987[1974], p. 173).

(54) PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1995[1927].

(55) Reproducido en NAVARRO: *Mirando a través...*, p. 117.

(56) Reproducido en BRUSATIN, Manlio: *Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero Editor, 1992[1989], lámina 39.

(57) GOMBRICH: “El espejo y el mapa...” en *La imagen y el ojo*, p. 166.

(58) NAVARRO: *Mirando a través...*, p. 96.

(59) GOMBRICH, Ernst H.: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1982[1976], p. 201.

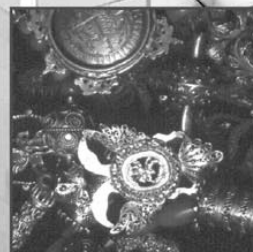
(60) *Decamerón*, jornada VI, novella 5; citado por GOMBRICH: *El legado de Apeles...*, p. 199.

(61) Del primero es especialmente interesante su *Joven caballero en un paisaje* (1510), analizado desde esta perspectiva por NAVARRO: *Mirando a través...*, pp. 49 y ss.

(62) Citado por MARTÍNEZ MORO, Juan: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea, 2004, p. 29.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

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

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

