Revista de FOLKLORE

N.º 12

Editorial

Se han cumplido, en este año que acaba, cuatro efemérides importantes que no debemos pasar por alto: El ciento veinticinco aniversario del nacimiento de Marcelino Menéndez y Pelayo, a cuya erudita pluma debemos estudios profundos y esclarecedores sobre los romances españoles en su «Antología de Poetas líricos Castellanos». El centenario de la publicación por Antonio Machado y Alvarez, verdadero «padre» del Folklore español, de su obra «Colección de Cantes flamencos». El centenario de la muerte de José María de Iparraguirre, bardo vasco creador de un tipo de canto popular que atravesó las barreras del tiempo para hacerse tradicional. Y finalmente, el centenario de la muerte de Marcial del Adalid, músico romántico coruñés que incorporó a su producción con notable acierto temas del folklore gallego.

Cuatro destacadas personalidades que, aun desarrollando su actividad en diferentes planos, supieron descubrir en la tradición valores intrínsecos con los que enriquecer su obra. Por último, y a título de simple recordatorio, mencionaremos que el pasado año se cumplió el veinticinco aniversario de la muerte, en un Hospital de la Beneficencia de Inglaterra, de uno de los más importantes folkloristas españoles: Eduardo Martínez Torner, quien además de soportar la terrible carga del exilio interno, el aislamiento, el desamparo de todos los investigadores, debió cumplir un penoso exilio externo al acabar la guerra civil, que terminaría con su entusiasmo y su salud. Las obras teóricas, artículos y conferencias realizados por él, sirven y servirán de eficacísima ayuda a quienes se quieran dedicar seriamente al estudio del folklore español.

SUMARIO

	Pág.
El paso del fuego ..... Luis Díaz Viana	3
Canciones y cuentos	10
Santa María La Antigua ..... M.ª A. Virgili Blanquet	14
La casa gótica de los tres hornos ..... J. Delfín Val	23
La tonadilla escénica y lo popular ..... J. B. Varela	26
Religiosidad popular y superstición ..... A. Lorenzo Vélez	32

Dibujos: Mariano Gallegos y Paco Aliseda.

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1981
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1981.

El Paso del Fuego en San Pedro Manrique (El Rito y su Interpretación)

Luis Díaz Viana

I. La fiesta de San Juan.

1.1. Los ritos sobreviven a las religiones, el gesto mágico al contenido doctrinario y, así, encontramos frecuentemente en las costumbres tradicionales de las colectividades humanas celebraciones que proceden de un pasado remoto. Puede cambiar el pretexto religioso, la vestidura externa, pero fecha y rito se mantienen. En un trabajo sobre el romance —o conjuro— de "Las doce palabras", recordé, ya, las coincidencias de la Navidad cristiana con fiestas paganas anteriores; coincidencias de época y de significado (1).

La celebración de la natividad de Cristo se corresponde con el solsticio de invierno y, curiosamente, se hace coincidir el nacimiento de San Juan Bautista con el solsticio de verano. Desde un punto de vista rigurosamente histórico ni una ni otra fecha son justificables pero sí en el plano de la "simetría mágica". La fiesta de San Juan, verdadero ciclo tradicional en el que se suceden ancestrales ritos (2), ha sido celebrada durante siglos, por las gentes de los más diversos lugares (3). Comunmente se encienden hogueras, se colocan ramos ante las casas de las mozas casaderas, se compite por ellas, se ronda y se danza (4).

En Soria, las fiestas de San Juan tienen, dentro de ese panorama general, singular importancia. Desde siempre parece que las fechas de las mismas se prestaron al estallido de alegría y goce, al "desahogo" más primario. En varias ocasiones intentaron las "autoridades" reglamentarlas, alarmadas por las libertades que en tales días se producían. El dicho popular referido a la moza que se "descuida" demasiado en esta época

"Quien Sanjuanea/marcea"

refleja muy a las claras el carácter paganizante de los "Sanjuanes". La moza que no se sepa preservar por San Juan, puede aparecer en marzo —a los nueve meses cumplidos— con una hermosa criatura. La fiesta de San Juan, conec-

tada con el amor, tal como se transparenta en refranes y en romances (5), rinde culto, también, en la provincia soriana a dos símbolos solares: El fuego y el toro.

1.2. En el pueblo serrano de San Pedro Manrique el rito del fuego conserva especiales características. Aquí no se salta sobre la hoguera como en otros lugares; se pasa, con los pies desnudos sobre las brasas de ella. El hecho ha despertado, desde antiguo, el interés de curiosos y científicos. Hay quienes han acudido por comprobar si existía "truco" o no en el paso del fuego; sé, incluso de algún especialista en dermatología que se planteó el estudiar seriamente el caso. La TVE, la BBC y la RAI han filmado el arcaico rito. Por supuesto, que toda esta expectación en torno al paso del fuego ha traído consigo la variación del ámbito de su desenvolvimiento; pero, lo sustancial, desde el punto de vista del folklorista, pervive como luego podremos comprobar.

Contamos con varias descripciones —más o menos rigurosas— de esta costumbre tradicional, realizadas en distintas épocas, y no faltan, tampoco, los estudios interpretativos acerca del significado y posible origen del rito. Citemos, entre los varios autores que se han ocupado del tema, a B. Taracena, M. Iñiguez Ortiz, L. Cortés y J. Caro Baroja. De sus opiniones y teorías respecto al paso del fuego trataremos en la última parte de este trabajo.

II. El 23 de junio de 1981, en San Pedro Manrique. Pervivencia de un rito ancestral.

2.1. El viaje de Soria capital a la villa de San Pedro hay que llevarlo a cabo por una carretera mal asfaltada y pródiga en curvas que atraviesa el puerto de Oncala. Durante el trayecto bien se puede comprobar que el acceso al pueblo no es fácil y cómo ese mismo aislamiento —forzoso— de San Pedro, quizá ha ayudado a una mejor conservación de ciertas tradiciones. Se avista, a la derecha, según estamos llegando, un torreón del ruinoso castillo que, en otros tiempos, fue vigilante y protector de estas tierras.

Ya en la villa —y cuando todavía no son las diez de la noche— me encamino con mis "compañeros de expedición" a casa de una de las "móndidas". Nos guía en esta primera embajada como en todos los demás sucesos de nuestra andanza por San Pedro Manrique, Miguel Moreno, gran amante y conocedor de la tradición soriana; hombre que desde hace treinta años comenzó a venir la víspera de San Juan al pueblo serrano para presenciar el "paso del fuego". Gracias a Miguel, que es, además, cronista de esta villa, los 48 kilómetros del viaje se han hecho cortos por gracia de su amena charla, y casi sin darnos cuenta hemos pasado altas montañas avanzando, luego, por el valle de Oncala, tan hermosamente verde en esta época del año.

Las dichas "móndidas" son tres jóvenes sampedresas que resultan elegidas, por sorteo, entre las mozas casaderas, o, como antes se decía, en "edad de merecer" —muchachas de 18 a 30 años, aproximadamente—; la casa de la "móndida" se halla señalada por un árbol de buen tamaño que, en gigantesca maceta, ha sido colocado delante de ella. Serán las móndidas quienes, al día siguiente, presidirán los diversos y extraños ritos que, tradicionalmente, tienen aquí lugar la mañana de San Juan.

Miguel Moreno, haciendo tradición por su cuenta, obsequia, todos los años que acude a San Pedro en estas fechas, a cada una de las "móndidas" con unas flores para que, con ellas, adornen el curiosísimo "cesteño" que portarán sobre su cabeza. Con este motivo entramos en la casa de una de estas muchachas, siendo invitados a tomar pastas, enormes rosquillas, y a beber el sabrosísimo "zurracapote". Nuestra "móndida" ha salido, en el sorteo, "principal" y debería ser, por tal causa, la que en todas las ceremonias que se han de celebrar los días 23 y 24, figurara en el centro, siempre en medio de las otras dos; pero, por razones de "estética de grupo" y, dado que otra de las móndigas es muy alta, será la moza más esbelta quien ocupe ese puesto.

2.2. En las calles, la gente venida de fuera va y viene llenando todo el pueblo. Se canta, se bebe y se baila. Sobre eso de las diez y media nos dirigimos al punto en el que se desarrollará el ancestral rito. Subiendo una pequeña cuesta, llegamos a un graderío que en forma de pequeño estadio con aire de anfiteatro ha sido construído delante de la iglesia de la Virgen de la Peña.

Este peregrino "coso" tiene en su entrada principal, sobre la puerta, una especie de campanario. Moreno nos cuenta que las tres campanas que allí hay en vertical pertenecían a la torre de la iglesia, hoy derruída. Para penetrar en el singular coliseo es preciso haber comprado con anterioridad un billete de ambiguo contenido:

SAN PEDRO MANRIQUE
Paso del fuego
DIA 23 DE JUNIO - DOCE DE LA NOCHE
INVITACION
Donativo: 200 pesetas

El "donativo" es obligatorio y ello provoca el enfado de algunas personas que quieren asistir al acto. También, según he sabido, ha motivado que algunos estudiosos de la etnología y el folklore desestimaran la validez tradicional del "paso del fuego". Para mí, la transformación que el entorno ha sufrido en los últimos años no afecta la sustancia folklórica del hecho y constituye, de otra parte, motivo de interés. La curiosidad por el "paso del fuego" entre gente no sampedresa, era ya una constante en los "Sanjuanes" de hace veinte y treinta años. Moreno nos refiere cómo algunas personas de Soria en unos vehículos llamados "rubias" que tenían el "chasis" de madera subían alegremente, por la tarde, a San Pedro. Año tras año, la expectación fue creciendo y, a veces, la gente que había venido de muy lejos se quedaba sin ver nada, pues la multitud en torno a la hoguera se lo impedía. Desde hace unos cinco años se empezaron a construir las gradas a fin de evitar las aglomeraciones e, incluso, los altercados que los espectadores provocaban alrededor del fuego; desde hace dos, éste es el tercer año, se cobra una entrada que ayuda a sufragar los gastos del Ayuntamiento.

Este "pagar para ver" es, sin duda, asunto polémico. Lo que sí acarrea, desde mi punto de vista, es una desorientación, en ocasiones lamentable, entre los asistentes, respecto al "espectáculo" que esperan presenciar. Porque no hay tal "espectáculo", sino un rito de estremecedora sencillez.

2.3. Desde unas horas antes dos personas encargadas de ello preparan la hoguera. La tierra ha de estar bien limpia, ya que según nos cuenta la gente del lugar las piedras o cualquier objeto metálico podrían ocasionar heridas en los que luego pasen el fuego. Parece ser que, a mala idea, hubo quien, algunas veces, arrojó monedas en la hoguera produciéndose, después, quemaduras en quienes la atravesaron. Por lo que puedo comprobar la preparación del fuego se ha hecho conforme a la tradición y tal como es descrita por Caro Baroja y otros folkloristas (6). Los trozos de madera son de roble, ni muy gruesos ni muy delgados, y la fidelidad tradicional en el aderezo de la pira por parte de sus cuidadores resulta absoluta. Tan convencidos deben estar los sampedreses de que todo ha de ser conforme a la tradición para que nada falle, más tarde, a la hora de pasar la hoguera, que, cuando en 1956 realizaron una demostración en la Feria del Campo de Madrid, exigieran que la leña que se quemara fuera la de su pueblo.

Unos 1.000 kilos de roble de mediano grosor se encuentran ya hechos brasa, alfombra encendida, tras una lenta ceremonia de consumación que se inicia sobre las nueve de la noche. Los celadores del fuego manejan un largo palo con el que extenderán las brasas tras el paso de los pies desnudos. Ese palo se llama "horguinero" que como "hurgón", barra que sirve para atizar la lumbre, es término que probablemente proceda del FURICARE latino (7). A medida que vayan pasando los sampedreses por la hoguera, la alfombra de fuego, una y otra vez extendida, se hará más y más larga. Resulta, al parecer, importantísimo, que la superficie se encuentre, en el momento de pisar sobre ella, lisa y uniforme.

2.4. El recinto en donde está la hoguera se halla separado de las gradas por una empalizada con alambres. A este lugar sólo tienen acceso los que van a pasar el fuego, las "móndidas", músicos y autoridades. A nosotros se nos per-

mite entrar— anteriormente lo han hecho profesionales de la R.T.V.E.— y ocupamos uno de los bancos posteriores que hay frente a la alfombra de brasas. Entre la muchedumbre reunida en el moderno anfiteatro crece la inquietud. Casi 2.000 personas llenan el graderío. Gente que grita y se mece en estático vaivén al son de una música inexistente —o ambiguamente tarareada—; gente que insulta al vecino porque le quita la visión del esperado espectáculo; turistas extranjeros y peninsulares; vendedores de "Coca-Cola" haciéndose oír por encima del cada vez más insoportable griterío. Por fin, suenan las campanas y acompañadas por un pasodoble, con aire más jaranero que solemne, entran las "móndidas" y, tras ellas, una heterogénea comitiva de músicos y autoridades.

La banda interpreta las melodías que desde hace unos cuantos años se han hecho populares en las fiestas de San Juan de Soria; muy antiguamente eran la "gaita" —que es como por estas tierras llaman a la dulzaina— y el tamboril los que ponían fondo sonoro al rito del fuego. Por desgracia, la costumbre tradicional no se ha mantenido en este caso. Ya Caro Baroja al describir en 1950 el paso de la hoguera en San Pedro Manrique escribió: "El rito pierde majestad porque, mientras dura, una banda toca varios bailables modernos, que se hallan poco en consonancia con el misterio de la vieja fiesta solsticial" (8).

Se nos había dicho que pasarían ocho personas esta noche pero, luego, serán, por lo menos, seis más quienes lo hagan. Los que van a enfrentarse con el fuego se preparan: Descalzan su pies, lentamente; hablan entre ellos; se concentran en sí mismos. Alguien nos comenta el "alumbramiento interno" —un poco a base de fe y otro poco a base de "zurracapote", bebida muy popular aquí— que suelen traer en el cuerpo. Para mí, este detalle habla, bien a las claras, de la autenticidad del hecho que vamos a presenciar. Autenticidad que, creo, debe estar fuera de toda duda. Las brasas dan calor, las brasas queman y basta acercarse a ellas, sentir el potente soplo del fuego en el rostro, para comprobarlo. No hay truco, pues, si entendemos por truco el fraude fácil, la cómoda triquiñuela del falso brujo. Pero existe, pienso, un secreto: una forma tradicional y exacta de preparar la hoguera y una manera —que sólo los que ya han pasado otras veces practican con perfección —de pisar sobre las brasas sin sufrir ningún daño. El fuego es "de verdad", los pies irán desnudos a su encuentro, sin sustancia alguna que les proteja. Todo es auténtico y, por ello, hay que echarle valor al envite; hay que tener coraje en definitiva.

La indumentaria de los que van a pasar es variadísima. Algunos, con pañuelo y faja rojas sobre blanca vestimenta, parece que se hubieran extraviado de algún "San Fermín"; antiguamente, el pantalón oscuro y la camisa blanca de todos los días era el sobrio modo de vestir de quienes atravesaban el fuego. Suena un clarín de la banda, intemperante y lloroso —como si anunciara la salida del toro a la plaza— y comprendemos que el rito, en un contexto casi circense de ruidos, focos y gentío va a comenzar. Tras "ensayar" las pisadas antes de entrar en el dominio de las brasas, el joven alcalde del pueblo atraviesa la densa alfombra incandescente. Su pisar ha sido decidido, fuerte y acompasado; el rostro se le ha crispado al cruzar el último tramo volviéndose sonriente nada más salir de la hoguera. Pasan otros hombres del pueblo, solos o con un acompañante cargado sobre sus espaldas. Moreno nos asegura que él ha visto fotos de principio de siglo en que un sampedrés portaba hasta tres personas sobre sus hombros formando una verdadera torre deambulante. También nos dice cómo las personas que han superado juntos la prueba se abrazan desde una ocasión, presenciada por él, en que este gesto, inusual hasta entonces, fue realizado por un sampedrés y un forastero. El abrazo quedó, así, instituido como una tradición más dentro del rito.

Pasan algunos jóvenes por vez primera; nervios, gesto de dolor, al final. Pasa alguna chica y un par de niños que —quizá—, desde este momento, se considerarán más hombres. Pierden la confianza cuando ya casi están saliendo y en el último tramo brincan, con cara de contener el grito a duras penas, sobre las brasas rojizas. No parece que hayan sufrido quemaduras estimables pero frotan sus pies contra la arena buscando, de este modo, mitigar el daño.

2.5. Aprecio dos "técnicas" en la manera de pasar el fuego. Unos cruzan la hoguera pisando fuerte y rápido; otros —como un tal Santiago, verdadero virtuoso en este "oficio", que pasó por las brasas varias veces— pisan plano, sin hacer demasiada fuerza, con una rítmica solemnidad. Manuel Peña García recoge, con gran fidelidad, en su descripción del "paso del fuego" el modo en que pasaba un sampedreño legendario a quien apodaban el "Tío Ratón": "...ha pasado (la hoguera) más de cuarenta veces. Nunca le ha ocurrido nada. Además tiene una manera de pasarla diferente a los demás, ya que da unos pasitos cortos y numerosos. Por eso es muy aplaudido. Pone, por lo menos, ocho veces sus plantas en el fuego" (9).

A cerca de la posible "técnica" que precise el hecho de pasar por las brasas, se ha dicho que el "secreto" consiste en la pisada fuerte y rápida, con la planta plana. Se asegura que, así, la combustión se detiene por unos segundos; por eso, para que la pisada sea más fuerte, se suele atravesar el fuego con otra persona sobre los hombros. También se afirma que quienes pasan la hoguera contienen la respiración mientras lo hacen y que ello impide las quemaduras (10). En mi opinión, la explicación hay que buscarla en la preparación del fuego, pero sin desdeñar la fe —o concentración— necesaria en quienes lo pasan. Uno no debe dudar y ha de mantener el mismo ritmo a lo largo de toda la prueba. Hay una técnica, sí, que como todas, se va perfeccionando con la propia experiencia. Lo fundamental, como en el nadar, parece ser la adecuación rítmica, la exacta armonía de movimientos. De ahí que, antes de "zambullirse" en el fuego, los que van a pasar comiencen a pisar sobre tierra firme de la misma manera que lo harán, después, sobre las brasas; con ritmo potente y seguro como caballos que se preparan para una carrera.

¿Cualquiera puede pasar el fuego? Según los sampedranos, no. Ha escrito Caro Baroja "Creencia extendida es la de que sólo los naturales de San Pedro Manrique pueden pasar por el fuego sin quemarse. Los modernistas consideran que ello es debido a cierta técnica, con una perfecta explicación física; los tradicionalistas juzgan que es por gracia o virtud mística especial y privativa" (11).

Se cuentan, además, historias más o menos legendarias de forasteros que quisieron pasar el fuego y se abrasaron. En la convicción de que —aunque implica un riesgo— es posible atravesar la hoguera sin quemarse, mis compañeros y yo prometimos pasarla el año próximo si los sampedranos y su alcalde lo permiten.

III. Interpretación del rito

3.1. Si bien la devoción religiosa puede haber ayudado a mantener vivo el rito, no parece probable que ella se encuentre relacionada con los orígenes del mismo. Peña García escribe a este respecto: "Quiero destacar el detalle de que los actos religosos del día de San Juan se celebran, precisamente, en la ermita de arriba, en que ya no está la patrona. Pero es que tampoco hay ninguna imagen de San Juan. Y el paso del fuego tiene lugar también aquí, en la plazuela de acceso. ¿Serán suficientes tal vez estos indicios para llevarnos a considerar los ritos sampedranos, desvinculados de lo religioso-cristiano y anteriores a la institución en la Iglesia de la fiesta de San Juan?" (12).

En algunos casos, los que pasan el fuego lo hacen en cumplimiento de un voto, de una promesa, pero también hay quienes realizan este acto por mero alarde. Ese carácter de "prueba", de riesgo a superar constituye, para mí, una de las características fundamentales del rito. Se han dado muy diversas interpretaciones sobre el "paso del fuego" y la "fiesta de las móndidas" que se celebra al día siguiente. De ella, ya me ocuparé en próximos trabajos, para no alargar excesivamente la extensión de éste. Sólo diré que el origen de dicha fiesta tal como tradicionalmente el propio pueblo lo cuenta, tiene bien pocas posibilidades de ser cierto. Escribe Caro Baroja: "...según (la explicación popular) la fiesta de las "móndidas" conmemora concretamente el triunfo de las huestes cristianas de Ramiro I en la batalla del Clavijo. Las "móndidas" representarían a las vírgenes que fueron a dar gracias a los vencedores por haber éstos terminado con el tributo de las cien doncellas impuesto por el emir de Córdoba. Todo el norte de Soria y la montaña de Logroño están cubiertos de un rico folklore en torno a la derrota musulmana de Clavijo. Pero hay que reconocer que éste es uno de los hechos más problemáticos de la historia medieval, y que desde la época del abate Masdeau cada vez hay más eruditos que niegan su existencia. Por otro lado, si tomamos en cuenta esta "explicación" vemos que quedan sin motivo claro muchos de los elementos de la fiesta actual, y no de los menos importantes" (13). En efecto, esta interpretación popular no contempla para nada el significado del "paso del fuego". Los estudiosos tienden a buscar una explicación diferente para estos dos ritos, aunque también hay quien los relaciona; Luis Cortés afirma: "...la fiesta de San Pedro Manrique, tal como se presenta en su totalidad; desde la hoguera a la ofrenda de los arbujuelos, pasando por las carreras de caballos, presenta notabilísima semejanza con rituales del mundo clásico, ligados a la ganadería y agricultura" (14).

Blas Taracena buscó en las noticias que Estrabón daba sobre los celtíberos y en la costumbre de adorar los astros que aquéllos tenían el origen del rito del fuego: "...en el folklore actual de Celtiberia, en la tierra de San Pedro Manrique, se celebran ceremonias relacionadas con ellos (los celtíberos)" (15). También Iñiguez Ortiz defiende la procedencia celtíbera de esta tradición, y no resulta disparatado el hacerlo, pues el rito parece remoto y existen variados testimonios de la heliolatría de

nuestros antepasados. ¿Pudo ser San Pedro y sus proximidades centro de algún culto antiquísimo? ¿Podrían existir restos de aquel antiguo lugar sagrado que los arqueólogos aún no han descubierto? Indudablemente hay una conexión de simbolismo mágico entre el sol —solsticio de verano, fiestas relacionadas con ciclos agrícolas— y el fuego, su representante directo, una porción suya entregada a los hombres (16).

La hipótesis celtíbera en un terreno en el que por fuerza, todo son teorías, resulta altamente tentadora, pero como Caro Baroja advierte respecto a las supervivencias de antiguos ritos "hay que andar con tiento"; él mismo recuerda, a propósito del "paso del fuego" cómo un humanista podría aducir que "en el santuario de la diosa Feronia, del monte Soracte, en tierra de los faliscos de la Italia clásica, los miembros masculinos de ciertas familias pasaban todos los años una vez por las brasas ardientes de una gran hoguera de pino "sin quemarse", en presencia de muchos forasteros y gentes de lugares vecinos" (17). No han faltado, de hecho, quienes han buscado las raíces de los ritos de San Pedro Manrique en la antigüedad clásica y quienes, sin llegar a tanto, descubren cierto paralelismo entre aquellos y determinados ritos de Grecia y Roma (18).

La zona en que se encuentra San Pedro Manrique fue —por lo que sabemos— área escasamente romanizada, y resulta difícil de creer que un rito romano se impusiera y perviviera, luego, en ella. Lo que sí pudo ocurrir es que hubiera cierta coincidencia previa con rituales clásicos y se "superpusieran" ciertas costumbres de esa época de aparente dominación de Roma. En mi opinión existía un rito remotísimo —probablemente desde antes de la llegada de los romanos— que se ha ido revistiendo de influencias clásicas, medievales y decimonónicas. También, según he relatado, podemos apreciar en él innovaciones muy recientes. Las "interpretaciones tradicionales" son, creo, fruto de esas capas sucesivas que han ido arropando el núcleo mágico inicial (19).

3.2. Para mí el "paso del fuego" y la "fiesta de las móndidas" forman parte de un mismo ritual El sol es el gran Dios; no olvidemos que todavía hoy la ceremonia del "paso del fuego" se hace mirando hacia el sol poniente. Los ritos en la fecha solsticial persiguen, sin duda, la fecundidad de la tierra, la respuesta de ésta ante la potencia solar. Algunos investigadores han señalado la semejanza de la "fiesta de las móndidas" con los ritos eleusinos (20); las tesmoforias "vírgenes vestidas con blancas túnicas, transportaban sobre sus cabezas, desde Atenas a Eleusis, las sagradas canastillas que contenían un niño, una serpiente de oro, un carnero, algunos pasteles y otros símbolos" (21).

Pero es que la leyenda de Démeter —que tantos puntos en común tiene con la de Isis— nos cuenta, en versión recogida por Plutarco, lo siguiente: "Metamira, esposa de Keleos, confió a su hijo Demofón a Demeter. El niño creció "como un dios, sin alimentarse de pan ni de leche". Su divina nodriza, durante la noche, le ocultaba en el fuego, como una brasa. Llegó un día en que Metanira observó que Demeter ponía a su hijo entre las llamas; espantada quitó a su hija de manos de su nodriza y, sin quererlo, le privó del privilegio de la inmortalidad, porque la llama en que Demofón era depositado todas las noches, de acuerdo con la idea del mito de la hoguera de Herakles y de la leyenda de Isis, debía purificar al niño de sus elementos terrenales y hacerle inmortal" (22).

3.3. El fuego como elemento purificador; el fuego como medio para lograr la inmortalidad. Un instrumento de "iniciación" para los hombres corrientes, en suma. En el capítulo XI de "El Asno de Oro", Apuleyo relata así su experiencia de iniciado en los secretos del culto a la diosa Isis: "En mi mano derecha sostenía una antorcha encendida y mi cabeza estaba ceñida por una noble corona de palmas, cuyas brillantes hojas se proyectaban hacia delante como si fueran rayos. Así, semejante a la imagen del sol, se me expuso como una estatua... De esta forma celebraba yo el feliz día de mi nacimiento a la vida religiosa, mediante una comida de fiesta y un luminoso banquete. El tercer día se renovaron idénticas ceremonias y un desayuno sacramental terminó la iniciación" (23).

Los estudiosos del rito de San Pedro Manrique destacan dos momentos fundamentales: El paso del fuego y la ofrenda de los arbujuelos —hoy al sacerdote y autoridades— por parte de las móndidas (24). Creo que ambos actos son reliquia, actualmente algo desconectada a causa de las sucesivas transformaciones que el tiempo ha ocasionado, de un antiquísimo rito de iniciación —no se podía asegurar si celtíbero— sin duda existente ya en época prerromana. Pasar el fuego es la "prueba" que inmortaliza, recibir los arbujuelos, los panecillos ofrendados por las móndidas, constituye el premio, la "comida mística" presente en los más antiguos ceremoniales iniciáticos. Isis o Demeter, al fondo, propiciando la abundancia de los campos como en el himno de Apuleyo:

"Los dioses del cielo te rinden homenaje, los del infierno te respetan; mueves el mundo alrededor de su eje, enciendes el fuego del sol, gobiernas al universo y aplastas con tus pies el Tártaro. Los astros son dóciles a tu voz, las estaciones vuelven según tu voluntad... Haces un gesto y la brisa se anima, las nubes se desplazan, germinan las semillas, crecen los gérmenes" (25).

---

(1) Luis Díaz Viana, "Las doce palabras: Romance y leyenda", *Revista de Folklore,* n.º 0, pp. 2-7.

(2)) Recientemente, J. L. Alonso Ponga publicaba en la *Revista de Folklore* un interesante artículo en torno al tema: "Contribución al estudio de las fiestas de San Juan en la provincia de León", N.º 6, pp. 20-27.

(3) Julio Caro Baroja *,Mitos y ritos equívocos,* Ed. Istmo, Madrid, 1972, p. 111; escribe: "...los folkloristas han podido encontrar identidad en muchos aspectos entre lo que se hace durante la "sanjuanada" en España y Ucrania, en partes de Portugal y partes de Escandinavia. Fuera del marco europeo, los pueblos del norte de Africa la celebran con esplendor, y en los antiguos romances castellanos era tópico afirmar que lo mismo lo festejaban los cristianos que los moros".

(4) Muchas de estas costumbres se han conservado en algunos pueblos castellanos hasta hace bien poco tiempo y de ellas daremos amplia noticia en el Vol. V del *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid* de próxima aparición.

(5) Sobre "la mañana de San Juan en el romancero" véase el trabajo de Joaquín Díaz en *Revista de Folklore,* n.º 6, pp. 11-13.

(6) J. Caro Baroja, op. cit., p. 114; dice: "...ayudados por dos o tres chicos pequeños, limpiaban con escobillas la parte donde van a hacer la hoguera, de suerte que no queden en el suelo ni piedras ni guijarros, ni trozos de clavos, herraduras u otros objetos de metal que pudieran haber caído por azar".

(7) Habla Juan Corominas en su *Diccionario etimológico de la Lengua Castellana,* Ed. Gredos, Madrid, 1967, de "hurgón", barra para atizar la lumbre y del derivado "hurgonear"; "horguinero", en mi opinión "procedería de este derivado y tiene el mismo significado que "hurgón". Unos y otros vocablos parecen proceder en última instancia del término del latín vulgar "furicare" derivado de "fur", 'ladrón' que, según Corominas, "debió de tomar el sentido de 'hurón' de donde 'escudriñar como un hurón' y luego 'hurgar'.

(8) J. Caro Baroja, op. cit., p. 115.

(9) Manuel Peña García, "El paso del fuego y la fiesta de las Móndidas de San Pedro Manrique (Soria)". Separata de las actas del I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares, Zaragoza, 1969.

(10) Conforme a la explicación que yo mismo he oído de Miguel Moreno —que, por cierto, no creía mucho en la misma— y en boca de otras gentes del pueblo, escribe M. PeñaGarcía. op. cit., p. 433. "...haría falta tener la decisión, seguridad y aplomo de los sampedranos, y pisar las brasas clavando con firmeza los pies conteniendo la respiración".

(11) J. Caro Baroja, op. cit., p. 115.

(12) M. Peña García, op. cit., p. 433.

(13) J. Caro Baroja, op. cit., p. 121.

(14) Luis Cortés, "La fiesta de San Juan en San Pedro Manrique (Soria)", *Zephyrus XII,* Salamanca, 1961, p. 185.

(15) Blas Taracena, *Historia de España* (dirigida por R. Menéndez Pidal) Ed. Espasa-Calpe, T. I, Vol. 3.º, p. 282.

(16) M. Iñiguez Ortiz, *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología,* III, Madrid, 1924.

(17) J. Caro Baroja, op. cit., p. 122.

(18) Ejemplo de esta tendencia sería el trabajo de L. Cortés ya citado.

(19) J. Caro Baroja, op. cit., p. 123.

(20) M. Peña García, op. cit., p. 439.

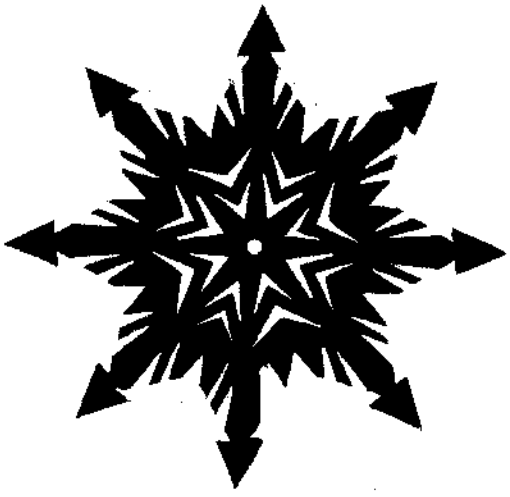
(21) J. Humbert, *Mitología griega y romana,* Trad. de B. O. O., p. 39.

(22) Plutarco, *De Iside (Los misterios de Isis y Osiris),* Trad. de Mario Meunier, E. Glosa, Barcelona, 1976, p. 15 y Wellman, *Hermes,* XXXI, 1906, pp. 250 y ss.

(23) Apuleyo, *El asno de oro,* XI, capítulos 21 a 25.

(24) M. Peña García, op. cit., p. 437.

(25) Apuleyo, op. cit., 21-25.



(Fichas sobre Brujería cántabra)

A

Venía por la mañana Manuel, que había ido a pescar y decía:

—Anoche fui a echar las cuerdas allí, más arriba de la casa de Muñoz, allá por la Valleja, y ya he ido a sacarlas hoy, pero te voy a contar lo que me pasó anoche. Te lo voy a contar.

—¿Qué te pasó, Manuel?

—Que cuando venía, antes de llegar a aquella casa, se me presentó una señorita, con una saya bordá, blanca, guapa, y se ponía...: «¡Ja, ja, jay! ¡Qué bonito eres!»

—Pero, ¿eso le decía, tío Manuel?

—Eso me decía. Y yo la decía: «¡Pare, que la voy a dar un beso...», y volvió otra vez, y me decía otra tontá, hasta que ya cuando veníamos por aquí, ya cerca de la casa, había un alisal, y el río iba por abajo y entonces yo me quedé mirando aquellos árboles y aquel agua que sonaba..., y en eso dije yo: «¡Virgen Santísima! ¡Defiéndeme de este enemigo», y entonces empezaron a moverse todas aquellas alisas, que parecía que se venían al suelo... y ¡un ruido!... ¡La bruja que se marchó!... ¡La bruja!... ¿Diz que no la hay? Sí la hay, sí, que yo la he visto.

B

Pues era un señor que iba por las tardes a buscar las vacas a un prau que las metía por ahí arriba, en Bituricha (1), que hay muchos praos, eso es, la llanal del monte. Así por la tardezuca, ya, y... va, y el hombre no era mentiroso, era un hombre que nunca decía mentiras, y... enseguida, ya era a cerrar de noche, verdad, por la tardezuca, ya dice que empezaban: venga a bailar, venga a bailar y venga a tocar panderetas y cosas, y:

«¡Eh, ya vienes, eh, ya vienes. Anda, anda, ahora, ahora. Ahora sí que formamos buen baile y a bailar todos!»

Y venga todas esas cosas así, pero..., pero qué, ¿no se lo cree...? Buenu, era un hombre, ya digo, un hombre que no decía mentiras nunca, en la vida. Y él les dijo:

—¡Ah, ah, demonios, condenás, ahí estáis, verdá!

Sí, él les decía cosas a ver si callaban, y no... y no le decían ná; porque les cogía miedu, claru, claru.

B-2

—¿De las brujas?, pues éso, ná más éso, que decían:

—¡Eh, ya vienes, anda, anda, que te estamos esperando, espabílate, que aquí estamos!

Y tocaban la pandereta en el monte de Biturícha (2). Los praos están ahí pa'lante y un tíu míu, Laureano, pues iba a buscar las vacas. Eso siempre se lo oí a mi tío yo, de que iba pa'yá y era anochecido..., y tocaban éso, panderetas, y decían:

—¡Eh, ya vienes, eh, anda, anda, que te estamos esperando, anda!

Y venga a tocar y claru, pues el hombre se apresionó bastante.

(1) Richuricha.

(2) Richuricha.

Relatos recogidos por Fernando Gomarín Guirado. El A, en Villasevil (ay. Santiurde de Toranzo, p. j. Santander número 3, *Santander*), a Severina Portilla García, de 95 años, el 17 de marzo de 1974. El B y B-2, proceden de Rioturbio (ay. Comillas, p. j. San Vicente de la Barquera, *Santander*), contados respectivamente por Angeles Fernández, 78 años, vecina y natural de Rioturbío y una informante que no quiere dar su nombre, el 18 de julio de 1974.

SUFRIR CALLANDO

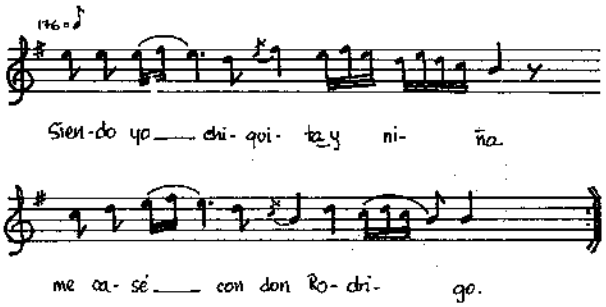
Siendo yo chiquita y niña
me casé con don Rodrigo;
las penas que con él paso
no las pasa un cautivo:

Por peso me daba el pan,
por medida me da el vino.

Me pusiera de ventera
en un estrecho camino;
por cuenta le dan los hombres
que cruzan estos caminos.

Si se lo digo a mi madre
se pondrá a llorar conmigo;
si se lo digo a mi padre
dirá que así lo he querido;
se lo digo a mis hermanos
matarán a don Rodrigo.

Mas me valdría callarlo,
callarlo y no decirlo
que no hay mujer que se case
que tenga cabal sentido
sino la que sufre y calla
las faltas de su marido.



Cantada por Joaquina Sampedro en Santiago de la Requejada, provincia de Zamora. Recogió Joaquín Díaz. Se utiliza cuando en las eras se da vuelta al centeno.

EL NOVIO MUERTO

Teresita tenía un novio
que Francisco se llamaba
que acostumbraba a ir a verla
tres veces a la semana.

—Madre, Francisco no viene,
madre, Francisco ya tarda.

Teresita, no contenta
se ha asomado a otra ventana
vio venir un caballero
con una mula lozana:

—Noticias traigo, Teresa;
noticias pero muy malas,
que tu querido Francisco

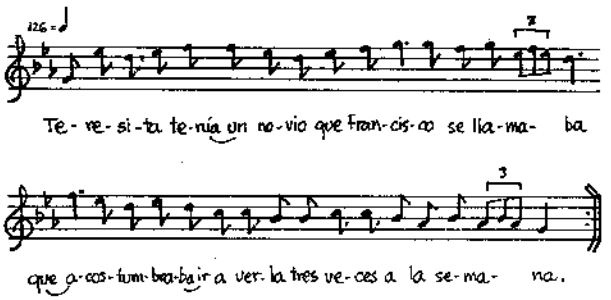
malito quedó en la cama
que ayer tarde en el paseo
un toro le dio una cornada;
le echó las tripas afuera
y él dice que no es nada.

Unos dicen que se muere
y otros dicen que no salva,
y yo digo que no llega
ni a las dos de la mañana.

—Madre prepare la ropa
la de luto y no de gala;
madre deme los zapatos
los de la cinta morada
que voy a ver a Francisco
que está muy malo en la cama.

La cogiera a caballo
en su mulita lozana
y al otro lado del cerro
oyó doblar las campanas.

—Adiós, Francisco querido;
adiós Francisco del alma;
tres veces te he sido viuda
y ninguna vez casada;
me tengo meter monjita
en el convento Santa Clara,
la primer misa que oiga
la aplicaré por tu alma.



Cantó Joaquina Sampedro, de Santiago de la Requejada, Zamora. Recopiló Joaquín Díaz.

BLANCAFLOR Y FILOMENA

Por las orillas del Duero
paseaba Isabel bella
con sus hijas de la mano
Blancaflor y Filomena.

Pasó por allí Torquino
y una de ellas le pidiera.

—Casarás con Blancaflor
que es mi hija la primera.

—Casaré con Blancaflor
olvidando a Filomena.

De allí a unos nueve meses
Torquín por allí volviera.

—Buenas tardes tengáis yerno.

—Visitada seáis, suegra.

—Preguntarte quiero luego
la mi hija cómo queda.

—La su hija queda buena,
la su hija buena queda
con la barriga a la boca
que parece una ballena;
de mandado de ella vengo
que me des a Filomena
cuando vaiga a dar a luz
quié verla a su cabecera.

—¿Cómo te la doy mi hijo
no teniendo otra más que ella?

—Beberá del vino tinto
del mejor de mi bodega
y comerá del pan blanco
del mejor que haya en mi mesa.

—Por las palabras que has dicho
llevarás a Filomena.

Subiendo de un arroyuelo,
bajando de una alameda
bajó Torquín del caballo
y la derribó de la yegua.

—Estate quieto mi cuñado
que es el diablo que te tienta.

—Ni me tiente ni que no
de aquí no pasas doncella.

Cosas le hiciera, cosas,
hasta sacarle la lengua.

Pasó por allí un pastor,
de mano de Dios viniera.

—Pastor, si traes papel
escríbeme aquí unas letras.

—El papel aquí lo traigo,
la tinta en casa me queda.

—Si de tinta serviría
la sangre de la mi lengua
escribes a Blancaiflor
y a mi madre Isabel bella.

Blancaiflor de que lo supo
al momento "amuviera"
y el chiquillo que tenía
lo guisó en una cazuela
para darle de cenar
a Torquino cuando venga.

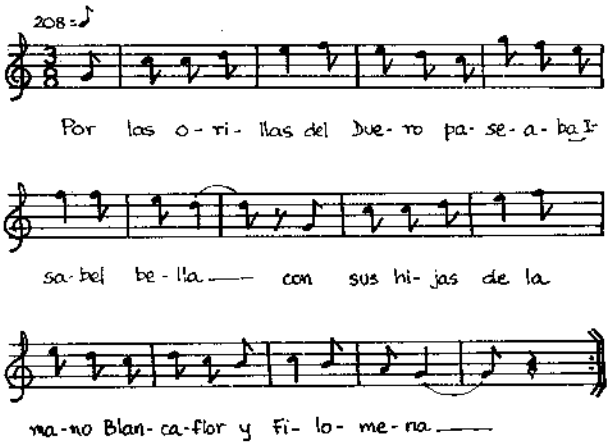
—¿Qué me has dado, Blancaiflor?

¿Qué me has dado en esta cena
que no hay cena en el mundo
que me gustara como ésta?

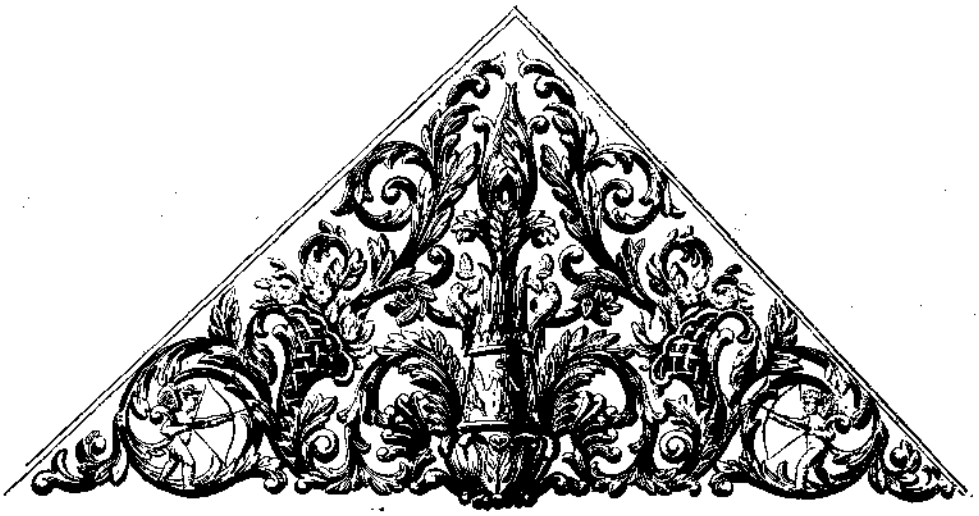
—Más te gustaban traidor
los besos de Filomena.

—Tú eres santa o eres bruja
o el diablo te lo dijera.

—Ni soy santa ni soy bruja,
que por letras ve viniera.

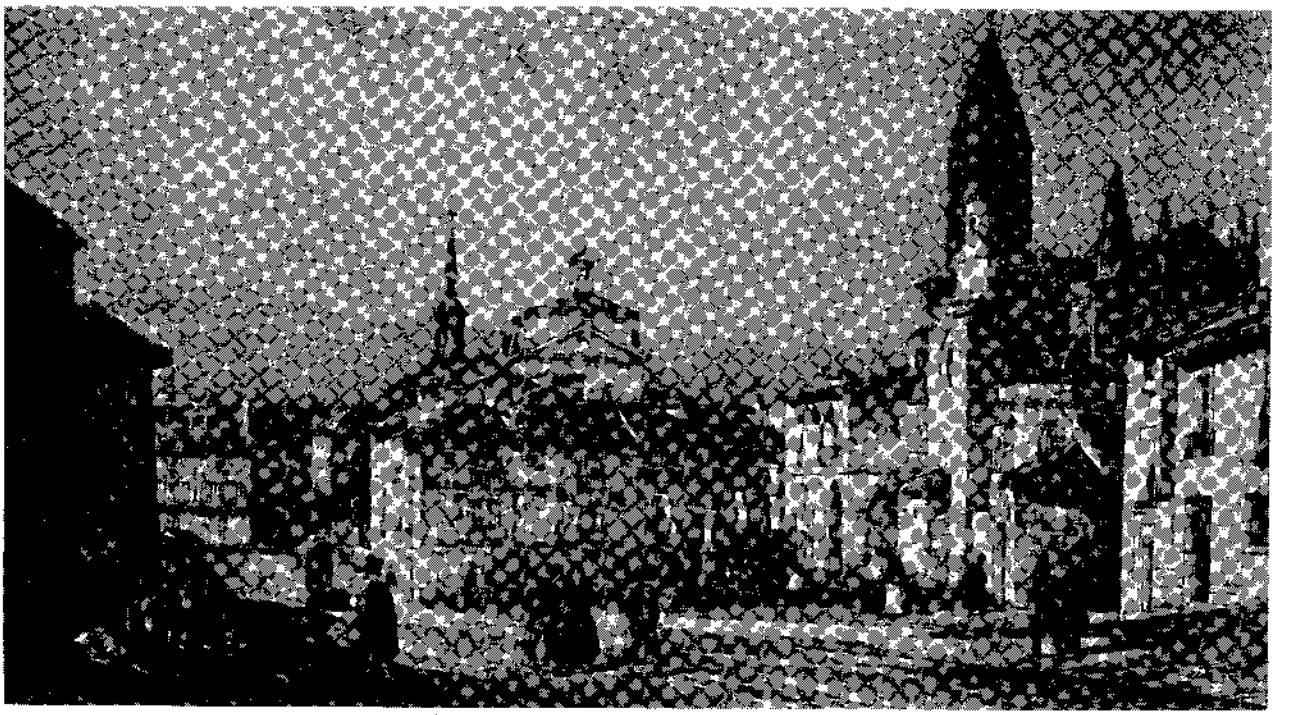


Cantó Joaquina Sampedro, en Santiago de la Requejada, Zamora. Recopiló Joaquín Díaz.



SANTA MARIA LA ANTIGUA:
Una estampa tradicional de la ciudad

M.ª Antonia Virgili Blanquet



Plaza de la Antigua. Litografía de Bachelier, figuras de Bayot, dibujo de Chapuy. Vistas de España. 1849? (Pub. en Reales Sitios, n.º 68, 1981)

Los orígenes de la iglesia de Santa María la Antigua se nos presentan problemáticos en cuanto a cronología se refiere. Parece incuestionable que, fundada por el Conde Pedro Ansúrez, existiese una edificación primitiva, de techumbre de madera, claustro y cementerio, de la que no nos queda ningún resto o dato que aporte más luz a sus características. Por su analogía con las torres de la Colegiata de Cervatos (1199), Santa Cecilia de Aguilar de Campoo (fines del XII), etc., la torre y el claustro Norte se datan sobre finales del siglo XII; el ábside y las naves serían reconstrucción de la primitiva iglesia, realizada en el siglo XIII, momento en el que el estilo gótico comenzaba a imponerse (1).

No nos detendremos en una descripción de los elementos que han caracterizado esta construcción, pues ello ha sido realizado ya en anteriores estudios (2). Queremos más bien centrar nuestra atención en los avatares que este monumento vallisoletano ha sufrido a lo largo de la historia y fundamentalmente en los siglos XIX y XX.

En el siglo XVI, quizá debido al terreno donde estaba asentada la construcción, terreno cercano al río Esgueva y por tanto carente de solidez, o también por lo mediocre de algunos de sus materiales, la iglesia se debía encontrar en condiciones nada favorables, lo que lleva a envolver la torre en un potente muro de 2,30 m. de espesor refrentado de sillería (fotog. 1) y a aumentar la sección de algunos contrafuertes, colocar otros nuevos y también arbotantes para contener los empujes. Según Fernández Casanova, también de este momento debió ser la construcción del coro alto y de algunas capi-

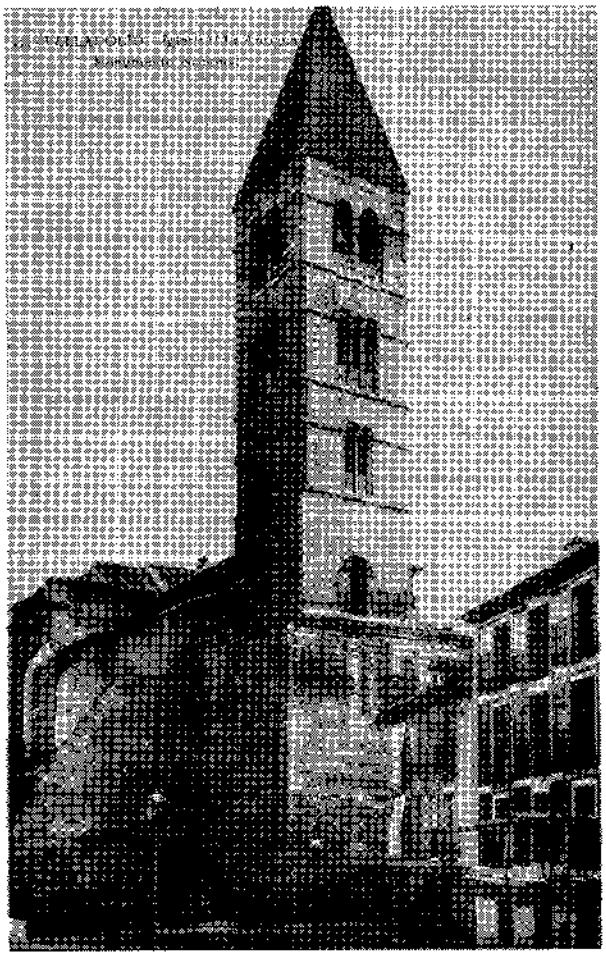


Foto 1

llas que agravaron los daños al debilitar las fábricas (3).

Además de estas transformaciones, la iglesia sufrió con el correr de los años diversos adosamientos externos que la enmarcaban, así las capillas y las casas del párroco que ocultaban la portada sur y hacían perder la visión de conjunto del monumento (fotog. 2).

En este estado se nos presenta la Antigua en el siglo XIX (fotog. 3), y será ahora cuando su valía, sobre todo la del claustro y la torre comience a llamar la atención (4). Quizá ello contribuya a que, en 1857 la Comisión de Monumentos aconseje la conveniencia de respetar «la galería o arcada del testero», poniendo de manifiesto también la necesidad de una restauración (5) y, por su parte, la Academia de San Fernando, unos años después, en 1870, llame también la atención sobre esta iglesia «ejemplar rarísimo del arte bizantino del siglo XI» y aconseje la reparación de la aguja y de la crestería general (6)

Todavía habrá que esperar unos años para que esta restauración se inicie, y ello vendrá posibilitado por la aprobación del expediente incoado con la finalidad de que fuera declarada Monumento Nacional.

SANTA MARIA LA ANTIGUA DECLARADA MONUMENTO NACIONAL

El primer dato que sobre este punto tenemos, se remonta a 1887. Según consta en la documentación de la Comisión de Monumentos, el párroco de La Antigua solicitó al Ministerio de Fomento, ya en aquella fecha, que se declarase a la iglesia Monumento Nacional. La gestión, sin embargo, pensamos que no debió ser algo aislado sino que, aunque no nos conste documentalmente, también los organismos oficiales debieron intervenir. Lo que nos da pie a afirmar esto es una carta de junio de 1888, dirigida a don César Alba, por el Director General de Instrucción Pública, en la que le indica que el expediente para la declaración de La Antigua como Monumento Nacional estaba ya en la Academia de San Fernando, que debía informarlo (7).

Todas estas gestiones debieron, sin embargo, paralizarse a pesar de que la prensa alertó en algunas ocasiones de la necesidad de que se prestase atención a dicha iglesia. El Norte de Castilla concluía estas llamadas de atención, en enero de 1897, con un artículo en el que se contienen frases tan significativas como la calificación de Santa María La Antigua de «joya entre las joyas del Valladolid arquitectónico y clásico». Se resalta también en dicho artículo la apatía y el olvido de los toques de atención que en el Norte se dieron cuando pareció que se venía abajo: «La historia se ha repetido, las gestiones han vuelto a hacerse, pero la torre amenaza cada vez más caerse y si la torre de La Antigua se hunde entre nuestra indiferencia, vamos a parecer un pueblo bárbaro a toda España culta que la conoce y desearía poseerla» (8).

En esta ocasión las gestiones, aunque exigieron la intervención del Ayuntamiento, de la Comisión de Monumentos, y del Gobierno Civil, culminaron con éxito (9). En mayo de ese mismo año, 1897, se promulga la Real Orden del Ministerio de Fomento declarando Monumento Nacional el templo de Nuestra Señora de la

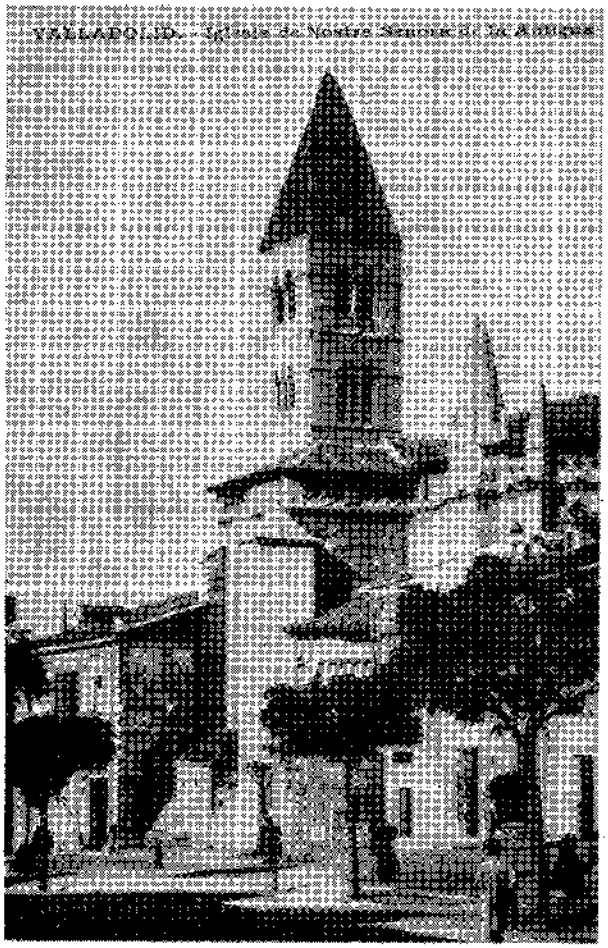


Foto 2

Antigua, quedando bajo la inmediata inspección de la Comisión de Monumentos de la provincia y tutela del Estado.

Los trámites que todo ello llevó consigo exigieron entre otros puntos, la elaboración de dos informes interesantes. El primero, a instancia de la Academia de San Fernando, se encarga al arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, para que aquilatase el mérito de la iglesia. La prensa recoge la presencia de dicho arquitecto en la ciudad y los elogios que hace de la torre de la Antigua (10). Efectivamente, Repullés informó positivamente a la Academia, según se observa en lo publicado por el Boletín de dicha institución y en la carta que el mismo arquitecto escribe al Norte de Castilla, en la que además se insiste en la idea de comenzar cuanto antes las obras de restauración (11).

El otro informe lo realiza Pedro de Madrazo, a petición de la Academia de la Historia. Debemos resaltar de él que ya da el nombre de románico a la parte más antigua y constituye, igual que el anterior, un estudio serio del edificio (12).

RESTAURACION DE LA IGLESIA

Hemos visto cómo, íntimamente unido a la petición de que la Antigua fuese declarada Monumento Nacional, ya había aparecido el encarecimiento de su pronta restauración ante el peligro de inminente ruina en que parecía estar la construcción.

La gestación de estas reparaciones se presenta llena de dificultades en todo momento. A pesar del interés y de las múltiples gestiones para obtener fondos, las obras sufrirán retrasos y complicaciones que abocarán en el hecho de que, cerrada definitivamente al culto en 1908, no vuelva a abrirse para tales fines hasta 1952.

Una primera fase de las obras es la restauración parcial que se proyecta del claustro y la torre como elementos más interesantes de la construcción. En octubre de 1898 la Comisión de Monumentos acude a la Academia para que se gestione el plan de las obras y su aprobación. Dos años más tarde todavía no se había obtenido nada efectivo y el Cardenal Arzobispo interviene solicitando que se activen los trámites del expediente, que se hallaban en aquel momento a informe de la Junta de Construcciones Civiles (13).

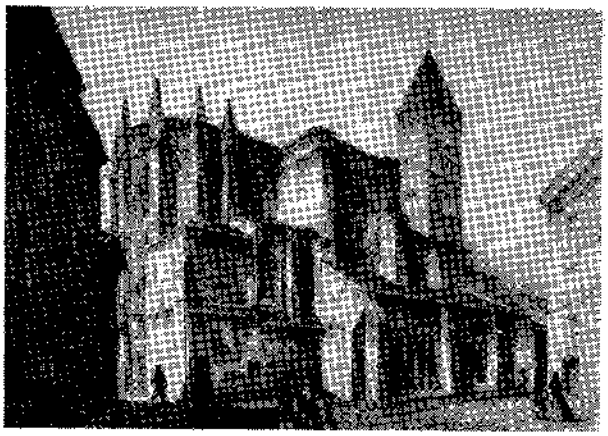


Foto 3

Foto 4

Como resultado de todo ello, se encarga al arquitecto Antonio Bermejo la restauración parcial del edificio, incluyendo en el proyecto sólo la torre y la arcada. Entre 1900 y 1901 efectuó el derribo y reconstrucción del hastial Oeste, que mira a la calle de la Solanilla, atirantó el muro Norte y efectuó algunas obras de reparación.

Al fallecer este arquitecto, fue nombrado director de las obras, por Real Orden de 7 de febrero de 1901, Vicente Lampérez, que efectuó la reforma del pórtico Norte y armó el andamio volado del chapitel de la torre (fotog. 4).

Vicente Lampérez renunció voluntariamente a su cargo en 1904; si nos limitásemos ahora a las referencias que sobre ello aporta la documentación de la Comisión de Monumentos, únicamente podríamos reseñar el hecho en sí y el dato de la escasez de fondos que hizo que la restauración del pórtico no se terminara. Sin embargo el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* nos da en esta ocasión nuevas e interesantes noticias, puesto que la razón de esta renuncia, según se recoge en carta del mismo Lampérez a Agapito y Revilla, fue mucho más importante que el simple hecho de que no hubiera fondos. Lampérez fue el primero que se dio cuenta con claridad del alarmante estado de ruina de la iglesia de la Antigua; tras ello aconsejó al Arzobispo cerrarla al público, y ante tal situación y la imposibilidad de recabar recursos para tamaña empresa dimite dejando el cargo «no queriendo cargar con la responsabilidad moral de proponer gastos que consideraba poco justos por el escaso mérito de la iglesia» (15)

La ruina afectaba sobre todo al cuerpo de la iglesia, pues la torre y la flecha habían sido examinadas en 1903 a instancias del Ayuntamiento, por el arquitecto municipal Juan Agapito y Revilla, y en el informe constaba cómo no ofrecía nada de particular que diera lugar a serios temores.

Como hemos visto anteriormente, Lampérez elude todo tipo de responsabiidad en el asunto y es el arquitecto inspector de la zona, Urioste, quien la asume. En 1908, tras un reconocimiento efectuado en la iglesia se alarmó e hizo oficial su alarma, lo que dio lugar al informe emitido por los dos arquitectos locales, Juan Agapito y Revilla y Santiago Guadilla. Algunos fragmentos del informe son especialmente clarividentes y pensamos que es de interés recogerlos textualmente: «El mal estado de las fábricas se acentúa de la cabecera a los pies. La Capilla Mayor y colaterales, aunque en ellas se observen ciertas deformaciones en los nervios y desplomes en muros, se conservan en buen estado. Lo demás puede calificarse de ruina inminente: arcos deformados, empujes mal contrarrestados, grietas, separación de sillarejos ,etc.». Recogen también la defectuosa conservación de la armadura de cubierta y algunos detalles más.

Este informe lleva a que se tomen medidas radicales y que no se dé culto en el templo mientras en él no se verifiquen las obras a que haya lugar, para colocarla fuera de peligro (16).

La Antigua se cierra al público y, aunque a propuesta de la Junta de Construcciones Civiles, se nombra arquitecto director de las obras a Ricardo García Guereta, por Real Orden de 6 de marzo de 1908, todavía tendrán que pasar bastantes años antes de que se tome una determinación sobre el camino a seguir.

García Guereta presentó a la subsecretaría de Bellas Artes los proyectos respectivos de restauración de la torre y de franqueo de las

Foto 5

fábricas y cimientos, a pesar de que ambos fueron aprobados por Real Orden de 4 de febrero de 1909, en diciembre de ese año todavía no se había realizado nada y el estado de la iglesia, como es fácil de suponer, se hacía cada vez más alarmante (17).

En el informe que este arquitecto había presentado, daba cuenta de la gravedad de la situación, más aún cuando era difícil calibrar el alcance de los daños hasta que no se librase a la piedra de todo el ropaje de yeso que tenía. La torre, según García Guereta, parecía salvable, pero se hacía necesario derribar el muro envolvente, recalzar el zócalo, rehacer parte del ángulo Nordeste, rejuntar los sillares, reponer algunas columnas y trozos de impostas, quitar los antepechos y el reloj, repasar la cubierta del chapitel, colocar un parabrisas y construir una escalera.

Las obras proyectadas comienzan el día 11 de diciembre de 1909, vaciando de tierra los entornos de la torre, con objeto de ver cómo estaba el cimiento y para substituir la tierra por hormigón hidráulico. En los meses sucesivos se llevó a cabo la demolición del muro (fotog. 5) y la construcción de un castillete circundante que, cargando sobre la coronación del resto del muro envolvente recibiese en firme el andamio volado del chapitel. Asimismo se reconocieron detenidamente las fundaciones y pilares del templo, que se hallaban cubiertas con gruesas capas de yeso.

Todo ello evidencia más intensamente el gravísimo estado de deterioro, hasta tal punto que García Guereta ya insinúa que sería más factible una «reconstrucción» que una reparación de los daños.

Será sin embargo Fernández Casanova el que abiertamente proponga en 1912 el derribo de todo, excepto ábsides, torre y claustro. Un año antes había realizado un minucioso y elaborado estudio de todo el edificio, publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. En él aporta una serie interesantísima de datos, acompañándolos de los correspondientes planos (18).

Tras este estudio, emite el informe, al que antes nos referíamos, dirigido al Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. Ante el estado de ruina del edificio, propone demoler el cuerpo de la iglesia tan pronto como hubiera servido de provisional apeo para efectuar la restauración de la torre. Su opinión sobre la nueva construcción fue que debía proyectarse de líneas sencillas y severas, con formas inspiradas en el arte ojival para que no produjeran un efecto disonante con lo que se conservaba; es decir, que no desdijera pero tampoco que pretendiera reproducir exactamente la antigua fábrica (19).

Las líneas directrices de este informe son las que se seguirán en las obras posteriores. La documentación relativa a ellas no ha podido ser consultada, pues, según datos obtenidos, obra actualmente en poder de la Real Academia de Bellas Artes de nuestra ciudad, la cual se encuentra en un momento de reestructuración y de obras que hacen impracticables sus archivos (20).

Existen sin embargo algunos datos que dan testimonio de que, en 1917, había dado comienzo el derribo de la iglesia (fotog. 6). Así en la prensa del momento aparecen quejas sobre las molestias que esto crea a los vecinos de la calle Cabañuelas (21).

La demolición continuó por estos años y, en 1921 se plantea la posibilidad de que el retablo de Juan de Juni, que permanecía en la cabecera de la iglesia de la Antigua, fuera trasladado a otro lado, para salvaguardarlo así de los posibles daños que pudiera sufrir con las obras. En el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de junio de ese año, se da noticia del informe acerca de este traslado, el cual se realizó, instalándose en el altar mayor de la Santa Iglesia Catedral, lugar donde permanece actualmente (22).

Como antes indicábamos, las líneas seguidas en el proyecto de reconstrucción de la iglesia fueron las dadas por Fernández Casanova. Así, una vez terminada, fue calificada como una construcción que «presenta una sencillez escueta, reducida únicamente a sus partes esenciales dentro de una regularidad que, si peca por no ser totalmente exacta en todos sus detalles, no deja de encajar en lo esencial en el sobrio estilo del monumento» (23) (Fotog. 7).

En 1931 las obras debían de estar muy adelantadas, pues existe proyecto de dotar al edificio de un adecuado entorno urbanístico. La iniciativa surge de la Academia de Bellas Artes, su presidente envía, en fecha doce de marzo, una comunicación a la Comisión de Monumentos para que gestionasen del Ministerio de Instrucción Pública y de las autoridades locales, el cumplimiento de determinadas disposiciones legales a fin de que se expropiasen los inmuebles inmediatos a la iglesia de la Antigua y su torre «procediéndose a la urbanización de la plaza donde está enclavado este admirable monumento nacional» (24).

Unos años más tarde, en 1935, se plantea el problema de instalación de la sacristía, pieza necesaria para abrir al culto la iglesia reconstruida. Emilio Moya presenta un proyecto de habilitación del pórtico que consistía en cerrar éste con puertas en sus dos entradas y cubrir con vidrieras los vanos restantes. La Comisión de Monumentos informó positivamente de este proyecto en comunicación a la Dirección General de Bellas Artes, exponiendo que era el único, lógico y viable, pues no enmascaraba con aditamentos extraños el cuerpo de la iglesia. Rechazan asimismo otro proyecto existente que debía consistir, por las referencias que a él se hacen, en habilitar uno de los ábsides para convertirlo en sacristía. Las razones de tal rechazo son que rompía la unidad interior y además restaba espacio a la iglesia (25).

Este tema de la construcción de la sacristía debió quedar arrinconado hasta que volvió a

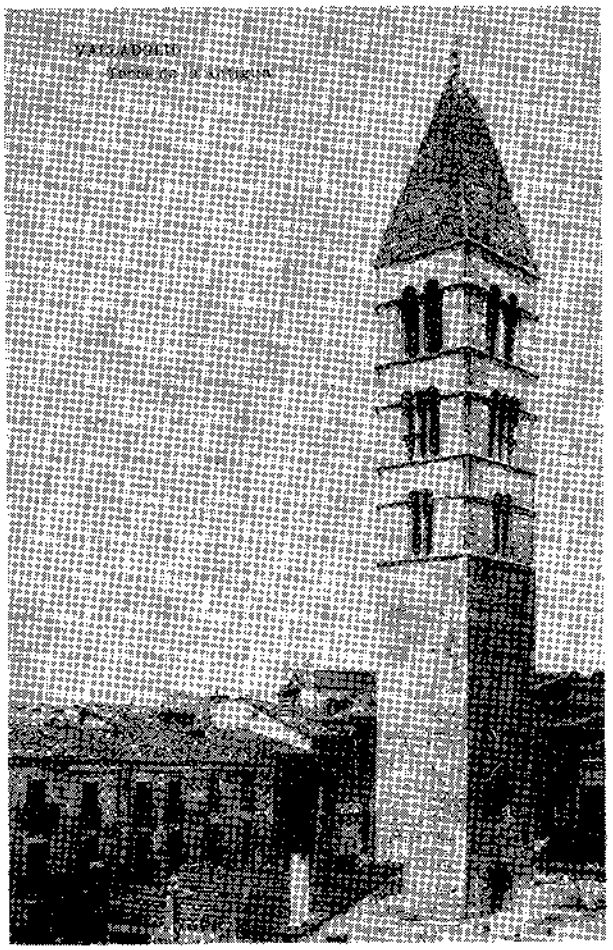


Foto 6

plantearse la necesidad de abrir al culto la iglesia años más tarde. En torno a 1946, se construyó la actual, adosada a la nave del crucero, junto al ábside de la epístola y que indudablemente rompe la continuidad de líneas del edificio reconstruido (fotog. 8).

Además de la sacristía se plantea también el problema del mal estado del claustro, ya que por estos años se produce un desplome en el contrafuerte de la izquierda que afectará a los otros cinco. Las obras se encargan en 1948 al arquitecto Anselmo Arenillas, el cual en un primer informe da como causas del derrumbamiento la erosión natural y los defectos ocasionados por la mala filtración de las aguas.

El orden propuesto para dichas obras fue, en primer lugar, el desmonte de la cubierta de lo que Arenillas denomina «atrio-porticado», la apertura de zanjas a todo lo largo de fachada, consolidación de la cimentación, haciendo un

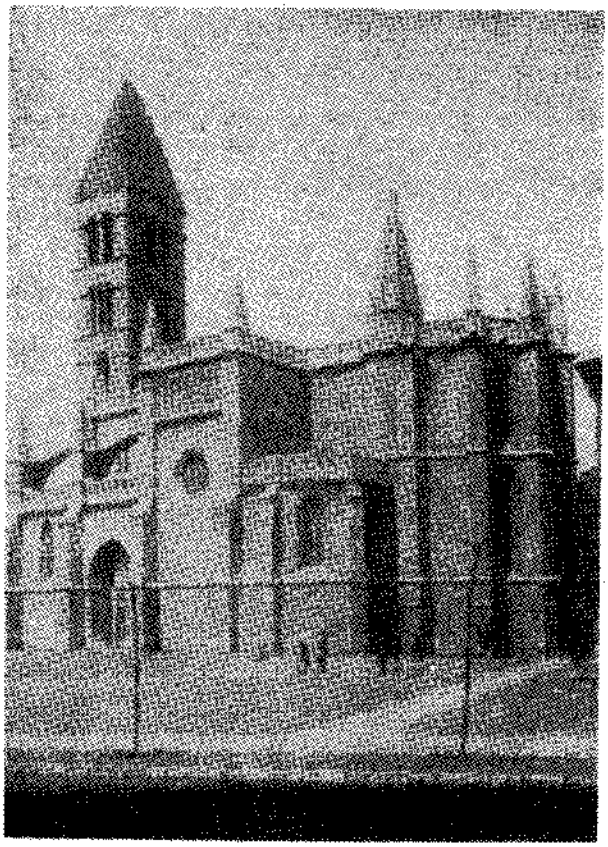


Foto 7

relleno de mampostería hidráulica, repaso general de toda la sillería, sobre todo en la zona del zócalo y finalmente proyecta armar la cubierta sobre formas o cuchillos para evitar el excesivo empuje en los muros, construyendo un techo raso con vigas vistas, separadas 40 cms. entre ejes. Junto a todo ello se presupuesta una pequeña partida para repaso general de la cubierta de la iglesia y ya proyecta también, aunque no se hará hasta más tarde, unos cierres para los huecos del pórtico que se ven necesarios «por la incivilización y falta de educación de una masa de público que utiliza el pórtico para menesteres poco bienolientes» (26).

Tras estas obras se considera que el edificio reúne condiciones para abrirlo al culto, hecho que se produce en 1952. En la alocución pastoral pronunciada con este motivo, se recoge la larga gestación de esta reapertura, acontecimiento que se produce el sábado 23 de febrero: «largos, pesados, fatigosos han sido los años gastados en su restauración: 44 años cerrada al culto, pero por fin llega el día venturoso» (27).

El domingo veinticuatro se reseñan en «El Norte de Castilla» los actos del día anterior: traslación del Santísimo desde la penitencial de las Angustias, Misa de Pontifical, Te Deum y la consagración del altar mayor, poniendo en el ara las reliquias de San Miguel de los Santos, San Inocencio, San Mansueto, Santa Benigna y Santa Vicenta. Por la tarde tuvo lugar una velada en el Aula Magna de la Universidad en la que intervinieron, entre otros, don Filemón Arribas y el Gobernador Civil, siendo amenizados los intermedios con la Schola Cantórum y los coros parroquiales (28).

Las últimas obras de las que tenemos noticia datan de 1953, no tienen gran importancia, pero se ven necesarias para el mejor acondicionamiento de la iglesia. Consistieron en cerrar los canales de los tubos de la calefacción, pues se habían ido perdiendo trozos de la reja que tenía; construcción de un cancel de madera con dobles puertas en la entrada; las verjas del claustro y la terminación del altar mayor con la colocación de las gradas (29).

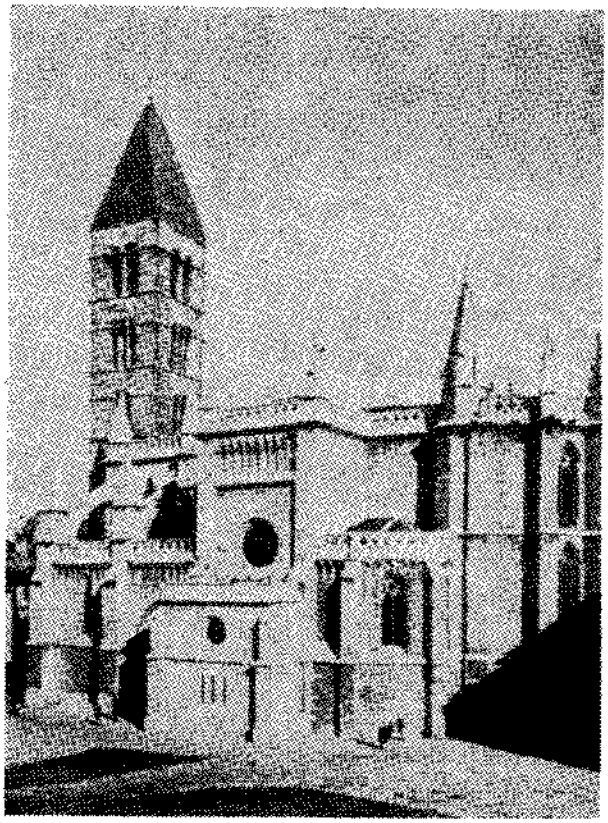


Foto 8

Iglesia de Santa María la Antigua. Se observa cómo únicamente se conservan los ábsides y la torre *

En la actualidad el tema de la Antigua ha cobrado una especial vigencia en lo que respecta fundamentalmente a su entorno urbanístico; las obras de demolición de viejos edificios y los jardines, que, tímidamente estamos viendo crecer, son el inicio de buenos augurios para este bello monumento.

---

(1) M. ANGEL GARCIA GUINEA y F. WATTENBERG: La Iglesia Románico-Gótica de Santa María La Antigua, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* T. XIII, p. 148 y siguientes.

(2) J. M.ª de AZCARATE: *Monumentos Españoles,* T. III, 2.ª edic. p. 315, Madrid 1954. La bibliografía citada en dicha obra es una de las más completas respecto al tema de la iglesia de Santa María de la Antigua.

(3) A. FERNANDEZ CASANOVA, ob. cit.

(4) M. ANGEL GUINEA y F. WATTENBERG, ob. cit., Recogen los juicios que sobre la iglesia de La Antigua emiten José Caveda en 1848, José María Cuadrado en 1861 y otros.

(5) Archivo Histórico Provincial, Documentación de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valladolid, leg. 2, fol. 10, 1857.

(6) Idem, leg. 5, fol. 4; 24 junio 1870.

(7) Idem., leg. 8, fol. 171; 12 de diciembre de 1887; fol. 172; 14 de junio de 1888.

(8) *Norte de Castilla,* 21 de enero de 1897, n.º 12.595, 1.ª pág.: La Torre de La Antigua.

(9) *Norte de Castilla,* 31 de enero de 1897. Da cuenta de las gestiones del Ayuntamiento.

A. H. P., leg. 8, fol. 173: la Comisión solicita al Gobernador que coopere para activar el expediente de La Antigua y para allegar fondos destinados a salvar de la ruina al edificio, especialmente a su torre y arcada.

Idem., leg. 8, fol. 174: también se solicita de la Academia de San Fernando la declaración de Monumento Nacional para la torre y la arcada.

(10) *Norte de Castilla,* 12 de marzo de 1897.

(11) *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 1897.

Norte de Castilla, 25 de marzo de 1897, n.º 12.655.

(12) PEDRO DE MADRAZO, ob. cit.

(13) A. H. P., Documentación de la Comisión..., leg. 8,

fols. 178, 179 y 180. La Academia de la Historia retransmite al Gobernación Civil la comunicación del Subsecretario de Instrucción Pública, de fecha 5 de julio de 1900, manifestando que, a instancia del Cardenal Arzobispo de Valladolid, se había activado el expediente de obras de reparación de la iglesia citada de La Antigua, que se hallaba a informe de la Junta de Construcciones Civiles. Fechado el 1 de octubre y firmado por el secretario C. Fernández Duro.

(14) Idem., leg. 8 y leg. 12.

(15) *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* n.º 114, junio de 1912, págs. 418 y sgts.: carta firmada por D. Vicente Lampérez el 20 de junio de 1912, donde hace un poco de historia de las circunstancias diversas por las que pasó la iglesia de Santa María de La Antigua.

(16) Informe de los arquitectos Agapito y Revilla y Santiago Guadilla, fecha 21 de febrero de 1908.

(17) *Norte de Castilla,* 11 de diciembre de 1909. Artículo sobre la restauración de la Antigua, firmado por Ramón Ansúrez.

(18) *BSEE,* 1911, septiembre, pág. 161. Este artículo ha sido calificado posteriormente como la "primera monografía científica" sobre La Antigua.

(19) *BSCE,* n.º 111, marzo de 1912, pág. 317.

(20) Agradecemos a Dña. Amalia Prieto, directora del A. H. P., los datos que nos ha facilitado sobre tal documentación y las facilidades para consultar lo existente sobre la Comisión de Monumentos.

(21) *Norte de Castilla,* n.º 23.175, Viernes 16 de marzo de 1917. Buzón del Norte "las molestias de un derribo". Carta dirigida al Sr. Cilleruelo por ser el concejal más popular del distrito.

Anteriormente a 1917, sabemos que se nombra un conservador del monumento con la gratificación anual de 500 ptas. Del 20 de julio de 1915 a 1 de mayo de 1916, desempeña este cargo D. Francisco Pazos y Cellier y al fallecer éste, se nombra en julio a Don José Luis Delibes Presa quien sigue desempeñando el trabajo hasta enero de 1917. Ello apoyaría también que en esta fecha aproximadamente se diese comienzo la demolición del cuerpo de la iglesia (A. H. P., fols. 187-191, leg. 8).

(22) *Boletín Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando,* n.º 58, 30 de junio de 1921.

RICARDO GARCIA GUERETA: El Retablo de Juan de Juni de Nuestra Señora La Antigua de Valladolid, Rev. *Arquitectura,* 1923, pág. 232.

(23) GARCIA GUINEA y F. WATTENBERG, ob. cit.

(24) A. H. P., leg. 12, fol. 45.

(25) Idem., leg. 12, fol. 21.

(26) Archivo del Ministerio de Educación, sección de Bellas Artes, leg. 14.036-23: Proyecto de consolidación y restauración del Atrio-Porticado de la Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Valladolid. El presupuesto general asciende a 114.269 ptas.

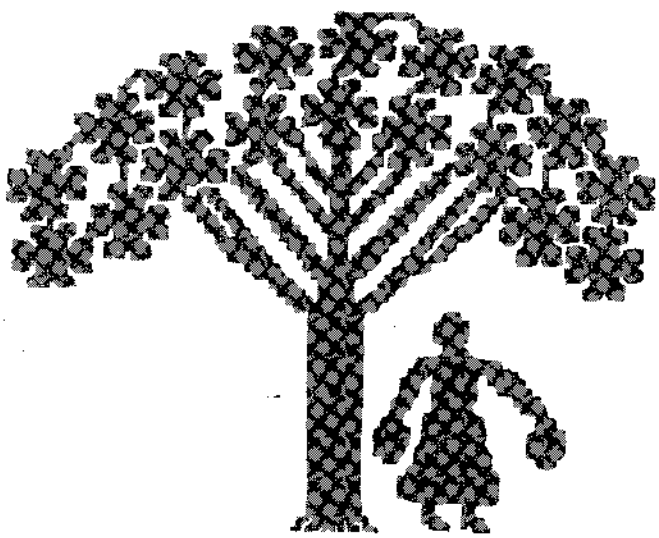
(27) *Norte de Castilla,* 22 de febrero de 1952.

Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Valladolid; época, 28 de marzo de 1952, pág. 72.

(28) *Norte de Castilla,* 24 de febrero de 1952.

(29) Archivo del Ministerio de Educación, leg. 14.036. El presupuesto total asciende a 90.000 ptas.

* Agradecemos al profesor J. Urrea que nos haya facilitado esta fotografía para su publicación.



La Casa gótica de los Tres Hornos

José Delfín Val

En una visita que hicimos, en compañía del Director del Archivo de Simancas, Don Amando Represa, al bello pueblo de Montealegre, encontramos, en una casa de estilo gótico, tres tipos distintos de horno de asar. Tres hornos, situados en tres habitaciones distintas, daban que sospechar. O al menos incitaban a una pequeña investigación. Más tarde supimos que el pueblo llamaba a esta casa «la casa del obispo», porque quizá fuera residencia temporal de algún apóstol de la Iglesia, quienes, como es sabido, en el siglo XVII comenzaron a ser celosos guardadores y mantenedores de ciertas costumbres domésticas: por ejemplo, el arte del buen yantar, para el que tan buena disposición mostraban antaño clérigos, abades, frailes y obispos. La expresión «vivir como un cura» ha llegado hasta nuestros días en diversas formas de expresión, sin duda desde siglos atrás, y haciendo alusión a una vida plena de sacrificios, eso sí, pero tambien de venerables satisfacciones, como las que proporcionan la buena mesa, el vaso de «bon vino» y la placentera siesta: Hay ciertos sinsabores y sacrificios que la vida trae, que se sobrellevan mejor con la ayuda de Lúculo y Baco, siempre que sus artes sean saboreadas con beatífica moderación.

Una casa con tres hornos y dos puertas es una importante casa. Y así es. Arquitectónicamente esta bella, magnífica casa de Montealegre, tiene una clara estructura gótica, aunque induzca a confusión un pequeño escudo en el que aparece una cartela con una fecha de mil setecientos y pico. Este escudo puede ser un añadido posterior a la fecha de construcción de la casa.

Esta se encuentra adosada a la iglesia de San Pedro, cuya fábrica data del siglo XVII, y ya queda dicho que tiene dos puertas. Dos puertas de diferentes características, lo que hace al conjunto aún más bello. Una de ellas, la más próxima al templo y situada frente por frente de un bonito crucero de piedra, es puramente gótica: tiene el dintel en forma de arco apuntado, elemento propio del estilo. Pero tiene algo más: su distribución interior es propia de las viviendas de aquellos siglos y las hiladas de sillería y el aparejo de ciertos muretes interiores nos conducen a hacer unas connotaciones de ese estilo.

La otra puerta, de arco con dovelaje muy largo, da acceso a un amplio zaguán desde el que se accede a las habitaciones del piso alto. La casa tiene una tercera puerta, mucho más pequeña y que posiblemente fuera abierta años después de la construcción de la casona.

Hoy se encuentra en restauración, porque su actual propietario, don Emilio Rodríguez Lobato, profesor de instituto, desea ponerla al día, con el mayor número de comodidades posibles, pero sin desvirtuar la belleza de sus estructuras. A él ha de debérsele por consiguiente la conservación de esta importante muestra de la arquitectura rural tierracampina. (¿O deberíamos decir también «de los Torozos», por ser Montealegre lugar fronterizo entre Tierra de Campos y los Montes Torozos?).

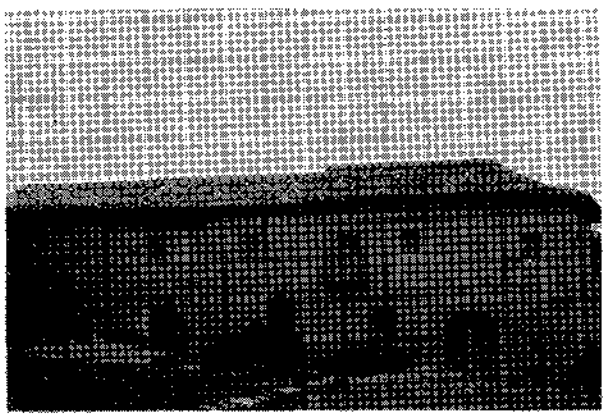
Nos sorprende don Emilio cuando nos dice una apreciación personal muy digna de tenerse en cuenta.

—Yo pienso que la casa fue construida en el siglo XVIII copiando los estilos que se llevaban en el XVI. Creo que a muchos estudiosos esta casa les va a maltraer.

En efecto, en el interior, hay entramados y estucados que son más propios de las modas de los siglos XVIII y XIX que del gótico.

En fin, si esta casa es una mezcla de estilos, una modificación constante de formas y un «tirar para añadir», según las modas de cada tiempo, algo similar, pensamos, le ocurre al castillo, al famoso castillo de Montealegre, en el que también aparecen mezclados varios estilos de diferentes épocas.

En la variedad está el gusto. Unos, como García Escobar, dicen que el castillo fue mandado construir por don Tello Pérez de Meneses en el siglo XIII; y



otros, como don Esteban García Chico, aseguran que la parte más primitiva de la fortaleza no pasa del XIV.

¡Pelillos a la mar!

Al mar de tierra que se divisa desde el alcor donde se yergue el tremendo castillo. Al mar de tierra, al mar de Campos, en donde, desde lo alto, se pueden contemplar un gran número de pueblos.

Asegura el alcalde de Montealegre —que es hombre de buena vista— que se ven Belmonte de Campos, Medina de Ríoseco, Villabaruz, Torremormojón, la torre de la Colegiata de Ampudia...

—Y en días claros se ven hasta treinta y cinco pueblos. Todos los que están en la paramera de Campos. Pero no para ahí la cosa, porque ¡fíjese usted que se ven los Picos de Europa!

Nosotros nos fijamos, y nada. Bien es cierto que el día es brumoso y que nosotros somos miopes. Conviene recordar que el castillo de Montealegre fue un castillo militar, que actuaba de enlace con los fuertes fronterizos del antiguo Reino de León, y que a la vista de sus moradores quedaban las fortalezas de Belmonte, Torremormojón y Villalba de los Alcores. Por otra, el castillo tenía fácil enlace con los de Paradillas y Ampudia por un lado, y con los de Medina de Ríoseco y Mucientes, que en paz descansen, por otro.

Junto a la puerta del castillo, el Ateneo de Valladolid mandó grabar en 1975 sobre una lápida marmórea, un poema de Jorge Guillén, originario del lugar, para perpetuar en piedra lo que ya había perpetuado en papel impreso. Este es el poema:

Castillo aún, castillo con murallas
En torno al interior desierto hueco:
Erguida tu altivez sin luchas, ¿hallas
Quizá de la grandeza muerta el eco?

Junto al castillo el pueblo se recoge,
Y allí resiste con modestia grave.
El trigal se reduce, busca troje.
Fuerza da el pan. A Dios la boca alabe.

Aquel buen feligrés del siglo XV,
Viejo y nuevo, ¿qué Dios tendría a mano?
¿Era limpio de sangre, rudo, lince?
Montealegre sin monte alegre, llano.

El castillo divisa la llanura,
Tierra de Campos infinitamente.
Todo en su desnudez así perdura:
Elemental planeta frente a frente.

Pero siempre el castillo es quien domina.
Bajo esa cruda luz historia aflora
Que sostiene un lenguaje con su mina.
Pasado cierto va un futuro ahora.

Pero volvamos a la casa, a la vieja, a la ignota vivienda de los tres hornos. Y a su dueño:

—Según he oído decir, resulta que he pagado una cifra desorbitada por ella, a juzgar por cómo están los precios por aquí.

—¿Cuánto?

—La casa me ha costado doscientas mil pesetas.

—¿Y cuánto piensa gastarse en la restauración?

—Calculo que me saldrá por unas quinientas mil. Pero merece la pena.

—¡Ya lo creo que merece la pena! Y muchos vallisoletanos se lo agradecemos.

—Cierto. El día menos pensado se vendría abajo: está muy descuidada.

¿Por qué tres hornos y distintos? Es evidente que esto ha de tener una explicación: Cada uno de los hornos cumplía una función distinta. El primero, instalado en una habitación solo, era para cocer el pan. El segundo horno, que había sido construido aprovechando una rinconada de un pasillo que da a las corralas, resolvía el condimento cotidiano. Y el tercero, un horno de Pereruela, era en el que se hacían los asados de carne.

El más interesante de los tres es este último, en razón de su elementalidad y antigüedad. Esta clase de hornos se siguen haciendo aún en el pueblo zamorano de Pereruela y no han cambiado nunca de conformación: son campaniformes, como una media naranja con un portillo abierto, de unos veinticinco centímetros de cada lado, y todo él con un diámetro de base no superior al metro. El espesor de sus paredes de barro no sobrepasa los tres centímetros.

Como en el caso que nos ocupa, estos hornos solían colocarse sobre una poyata de metro y medio de alto y se recubrían después de adobe. De esta forma se les protegía de posibles resquebrajaduras y, por ende, conservaban aún más la temperatura interior. Todo el horno, por tanto, era cubierto por un artificio de barro y paja cuya esbeltez quedaba al criterio del consumidor.

Nuestros conocimientos de los hornos zamoranos y de su frecuente utilización en las viviendas rurales de Valladolid, eran entonces muy elementales. Don Amando Represa, al día siguiente, nos facilitó la siguiente papeleta: En 1827, el Dr. D. Sebastián de Miñano, en su Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal, T. VI, pág. 512, dice de Pereruela: En este pueblo se halla la fábrica de loza basta, conocida con el nombre de Zamorana, cuyo barro es el que más resiste a la acción del fuego, por lo cual es preferida a la mejor que hay en su género, no sólo dentro, sino fuera de España. Miñano se lamenta de

que a pesar de su antigüedad, los alfareros de Pereruela, no han modificado la forma de las vasijas que fabrican, haciéndolas más manejables y cómodas, sin duda por ignorar «los principios del dibujo». Y termina con esta consideración derrotista y pre-noventayochocentista: «Triste condición de los establecimientos de nuestra España».

Por último, Madoz en su «Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar», tomo XII, 1849, pág. 814, dice hablando de la industria de Pereruela: «Alfarería, a que se dedican todos los vecinos; el barro para la fabricación es de tal calidad, que se endurece cuanto más se tiene al fuego; por ello, son sumamente apreciadas sus vasijas ,que transportan los naturales hasta los países extranjeros» —137 vecinos.

Curioso que en estos textos se hable de vasijas y no de hornos.

PERERUELA.—Datos para la historia de la alfarería:

La alfarería de Pereruela parece que en lo antiguo fue importante y rentable. En el Archivo de la Catedral de Zamora hay una sentencia, en pergamino, de 1410, sobre la distribución del «barro de Pereruela», y pocos años después, en 1429, otro documento por el que el Cabildo de la Catedral zamorana adquiere por compra parte del barro del lugar de Pereruela y del de Las Chanas. (Guía-Inventario de los Archivos de Zamora y su provincia. A. Matilla Tascón. 1964.)

En 1754, al prepararse la operación «Unica contribución» por el Marqués de la Ensenada, Pereruela responde al interrogatorio que se le formula, y en su respuesta 17, dice: «En este lugar y en su término hay un mineral de barro para la fabricación de cántaros, ollas y botijos, y por el uso de esta tierra para fabricar dichas obras se le paga en cada un año a Don Melchor de Guadalajara, vecino y regidor de Zamora, 612 reales de vellón, sin saber por qué motivo cobra dicha cantidad». Don Melchor, por tanto, era a mediados del XVIII el dueño de la materia prima de los alfareros. Y en la respuesta 32, relativa a oficios artesanos, se da una relación nominal de 27 alfareros y sus ingresos anuales, así como de otros 38 «labradores-alfareros», lo que hace un total de 69 vecinos dedicados a tal industria, que es casi más de la mitad del censo de población, evaluado en este momento en 129 vecinos». (Archivo de Simancas, Unica Contribución. Libro 667, n.ª 56.)

Sin ser todo, esto ya es bastante.

La tonadilla escénica española y lo popular

Juan Bautista Varela de Vega

Un género escénico-musical eminentemente español permaneció durante más de un siglo oculto a la historia y a la musicología universales: la tonadilla escénica. En efecto, dos mil piezas del género esperaban, en empolvado rincón, salir del injusto olvido guiadas por la mano experta de algún paciente y sabio investigador. Y el momento llegó: la extraordinaria paciencia, personalísima metodología y preparación de uno de nuestros más preclaros musicólogos, dio como fruto, tras muchos años de trabajo incansable, la publicación de tres volúmenes (1928-1930) —a los que siguió poco después un cuarto (1932)— sobre la tonadilla española. Su autor, José Subirá y Puig, al que cupo el alto honor —dada la trascendencia de la obra— de que la Academia de la Lengua le editara el brillante resultado de tanto esfuerzo y dedicación, se colocaba así —junto a Higinio Anglés— a la cabeza de la musicología española y de las preeminentes de Europa.

José Subirá escribe, en 1933, una reducción de la obra en un volumen, que será el que seguiremos fundamentalmente en nuestra exposición.

En el prólogo de dicho volumen nos indica el autor que aunque la tonadilla escénica hubiera sido un género insignificante por su valor artístico, no podía pasar inadvertida a los investigadores, ya que existen dos mil obras que durante medio siglo, aproximadamente de 1750 a 1800, constituyeron un ornato imprescindible de las funciones teatrales españolas y cuya vida total alcanzó el siglo, hasta 1850, y, además —señala Subirá—, existe otra razón que hace indispensable el conocimiento de la tonadilla escénica, «no tan sólo para el placer intelectualista del erudito, sino para el goce estético del filarmónico, especialmente», porque aquel número elevado de tonadillas contiene algunas de alto valor, olvidadas por la ignorancia, la apatía y la indiferencia, al faltar una selección previa que entresacara de aquellas dos mil las verdaderamente valiosas. Continúa diciendo Subirá que la tonadilla seguía siendo ignorada del gran público y muy mal conocida de musicólogos. Para el gran público, incluso, el género tenía un significado erróneo, por el cual supone que se trata de canciones (tonadillas) sueltas y no de breves comedias líricas.

Hasta Subirá no hay realmente investigación sobre el tema. En el prólogo mencionado hay un enjundioso párrafo en el que el insigne musicólogo muestra con acierto la casualidad con que se inician sus hallazgos: «Cuando resolví conocer algunos de sus fondos musicales, atraído por una curiosidad ajena a todo intento ulterior, el primer texto musical de aquella época, que por casualidad se puso ante mi vista, contenía una tirana con la siguiente copla: «Todos los que son maestros/sólo porque ellos lo dicen,/suelen hallar oficiales/que los dejan aprendices». Ni maestros ni oficiales, sino

José Subirá y Puig, musicólogo eminente, cuyos estudios sobre la tonadilla escénica le dieron renombre internacional, en una fotografía de la época de publicación de su obra tonadillesca

aprendices había tenido la investigación tonadillesca. Y con interés creciente ahondé —continúa diciendo Subirá— en esa labor investigadora durante un buen número de años —diez, nos confesó personalmente el autor—, hasta conocer el doble aspecto literario y musical de las dos mil obras que posee el lugar del hallazgo, la Biblioteca Municipal de Madrid, así como también los centenares de libretos manuscritos que posee la Biblioteca Nacional y las noticias acumuladas por Barbieri, que hoy guarda esta última en su sección de manuscritos».

Señalemos que a las dos mil tonadillas de la Biblioteca Municipal hay que añadir quinientas que se guardan en el Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid. Y aclaremos, además, que la designación de este género lírico con el epígrafe «tonadilla escénica» se debe al propio Subirá.

La tonadilla ocupaba gran parte de los intermedios de comedias, cuando no su totalidad, teniendo vida propia e independiente. Aclaremos también que la palabra «tonadilla», al igual que «tonada» —etimológicamente procedentes ambas de «tono»— es antigua en nuestro idioma y, antes de la aparición del género lírico que comentamos, tenía otra acepción, de canción suelta, abarcando desde la jácara más plebeya —como dice Subirá— al aria más aristocrática. Fue tonadilla la breve canción que poseía un estribillo a lo sumo y que remataba los sainetes y bailes durante la primera mitad del siglo XVIII. Y era «tonadilla» la denominación de varios números vocales heterogéneos, formando «villancicos», que se cantaban en los templos por Navidad.

Después va surgiendo tímidamente la tonadilla escénica, con un número variable de personajes que cantan «a solo» (tonadillas monológicas), a dos, tres, cuatro, cinco o seis individuos, o tonadillas «generales», con más de seis personajes.

Como nos dice Subirá, las tonadillas invadieron las escenas de los únicos coliseos madrileños existentes a la sazón, el de la Cruz y el del Príncipe, las de los coliseos reales y los de provincias posteriormente, constituyendo un exorno imprescindible entre los actos de las comedias. Entonces no había para el público madrileño teatros distinguidos y teatros populares, sino esos dos y nada más, descontando el de los Caños del Peral, cerrado durante larguísimos años y abierto después para representaciones de ópera italiana.

Se ha considerado erróneamente la tonadilla escénica como sucesora de la zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII, cuando la zarzuela fue desplazada por el «farinellismo» (imposición de la música italiana en la Corte), hecho protegido por el rey Fernando VI. La realidad fue muy otra: la zarzuela, que decayó durante el «reinado» del gran cantante italiano Farinelli, resurge en 1767 gracias al ilustre don Ramón de la Cruz, a los diez años en que la tonadilla se había consolidado como género lírico independiente por obra del gran músico Luis Misón y sucediendo, precisamente, aquel resurgir zarzuelístico, al ocaso del «farinellismo», acaecido a la muerte de sus protectores los reyes de España Fernando VI y Bárbara de Braganza.

La «tonadilla escénica» posee una estructura básica o general formada por tres partes: introducción o «entable», coplas o «cuento» y «seguidillas». Así nos lo indica otro de los grandes compositores de Tonadillas, Blas de Laserna, en su memorial escrito en 1792, en el que recuerda a la Junta de formación de teatros que a las tonadillas primitivas, formadas por «varios juguetillos músicos, sustituyeron las de crítica o sátira, compuestas de introducción, coplas y seguidillas». Es el plan o molde tripartito, en expresión de Subirá, el cual nos dice que el molde más frecuente en que aparece, vaciada la tonadilla, casi desde los primeros momentos de su aparición, es el tripartito. Así pudo decirse —añade— en la tonadilla titulada «El cuento del ratón», de Blas de Laserna y fechada en 1775: «Formaré tonada de las que se estilan/su entable, su cuento/y sus seguidillas».

A la primera parte, sección o introducción de la tonadilla se la denominaba también, como hemos visto, «entable», pues en ella se «entablaba» el asunto de la tonadilla; pero antes los intérpretes de la misma, en las tonadillas «a solo», hacían su propia presentación, añadiendo perfiles autobiográficos.

Con certera expresión, nos hace ver Subirá el curioso hecho de que, mientras en los sainetes era usual pedir perdón por las muchas faltas momentos antes de caer el telón, en las tonadillas, por el contrario, momentos después de alzarlo, escuchaba el auditorio las alabanzas más hiperbólicas.

Ya desde este inicio que es el «entable» aparecen claramente elementos de expresión totalmente populares, y así los más destacados músicos tonadilleros, especialmente Esteve y Laserna, al comenzar sus obras dedicaban a éstas toda clase de pintorescas alabanzas, como eran

LETRA
A LA TONADILLA
A DOCE,
INTITULADA:
LA
PLAZA DE PALACIO
de Barcelona.

Que se há de Cantar en el Teatro de la M. I. Ciudad de Barcelona el dia quatro de Noviembre del año 1774.

PUESTA EN MUSICA,
POR EL SEÑOR JACINTO VALLEDOR,
Maestro del Teatro.

CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

Barcelona: En la Oficina de Pablo Campins Impresor, calle de Amargós.

Libreto de una tonadilla de Valledor. Es uno de los dos o tres libretos impresos que se conservan

«de primor», «linda y buena», «de garabato», «muy salada», «de bulla y gracia», etc. Blas de Laserna, en su tonadilla «Atención tengan», llega a emplear varios epítetos laudatorios de su propia obra, que calificó «de rechupete» —locución familiar ésta que, situada en el siglo XVIII, llama poderosamente la atención—, además de «muy agraciada» y «atractiva y suspensiva del corazón». En cuanto a la solicitud de atención y silencio requerida por la tonadillera, adoptaba formas diversas, desde las más humildes y sumisas hasta las más osadas y resueltas, prodigando incluso el tono imperativo. Estas son algunas de las exclamaciones que aparecen en manuscritos: «¡Chi, chi, chi, chi!», «¡Puntito en boca!», «¡No hablen palabra!», «¡Chito, silencio, silencio!».

Por lo que refleja de las costumbres a la sazón reinantes entre el público, es interesante traer aquí el contenido del prólogo de la tonadilla de Esteve «El cuento de una moza que se casó», y que dice así: «Oigan, señores,/esta tonada./Todos atiendan./No haya algazara,/y nadie diga/mientras se canta:/«¡Fuera sombreros!»/«¡Callad, urracas!»/No muevan bulla/con los del agua,/ni otras cositas/que aquí se aguantan». Expresiones y vocablos todos ellos que demuestran la eminente calidad popular de todo el ambiente de las representaciones y, en especial ,el vocablo «urracas» por charlatanes.

Entre los libretistas tonadillescos cabe distinguir los libretistas-literatos y los músicos-libretistas, que eran los músicos que se ahorraban el pago de honorarios por libretos de literatos profesionales. Entre los primeros destacaban los nombres de Pedro Rodríguez, Sebastián Vázquez y Luciano Comella. Felipe Pedrell afirmaba que, además de estos libretistas para diversos géneros teatrales, acometieron análoga labor casi todos los poetas menores y poetastros de la segunda mitad del siglo XVIII, como Moncín, Del Pozo, Bazo, Zabala, Rodríguez de Arellano, Márquez, Orozco, Laviano, San Pedro, Palomino, Landera y otros, así como el insigne sainetero Ramón de la Cruz. El otro grupo de libretistas, los músicos, presenta los nombres de Guerrero, Misón, Esteve, Laserna, Rosales y Marcolini.

Mención aparte, dentro del primer grupo de autores, libretistas-literatos, merece, el gran poeta, músico y fabulista universal, Tomás de Iriarte, autor seguro de los libretos de las tonadillas «Los gustos estragados», «El lorito» y «El Misántropo» y, posiblemente, autor también de sus músicas, aunque esto no consta. La probabilidad de ser el compositor de dichas tonadillas es grande, pues fue muy notable y destacado instrumentista de violín, órgano y clave y un gran erudito en historia de la música, si bien sólo se conserva una composición de toda su obra musical, la del primer «melólogo» español, que lleva por título «Guzmán el Bueno», obra muy estimable. Iriarte alcanzaría además prestigio internacional por su poema «La Música», escrito en 1779, y en el que dedica frases muy elogiosas a la «tonadilla».

Los elementos populares y satíricos eran los componentes sobresalientes de los libretos hasta la época de plenitud de la tonadilla, en que el ingenuo realismo lleno de gracia y espontaneidad es sutituído por el «buen tono», carente de «sal y pimienta», y apenas sin espontaneidad; sin la sencillez de lo «llano», de lo castizo, de lo popular.

Las tonadillas «a solo» solían ser satíricas o picarescas en la mayoría de los casos; en menos ocasiones, narrativas y muy excepcionalmente alegóricas.

Las llamadas tonadillas «para interlocutores» presentaban una acción poco dilatada, que recogía los cuadros más populares de entonces.

Durante la plenitud y apogeo de la tonadilla, los libretos presentan, como personajes predilectos, los individuos de oficios humildes y modestos: trapero, vendedor, hortelano, ventero, relojero ,adivino, lacayo, guardia, soldado, bandolero, contrabandista, filósofo, poeta, músico, torero, etc. No faltaban, sin embargo, petimetres, usías y letrados. Aparecieron también, hasta el aburrimiento, majos y abates.

Por otro lado, afirma Subirá, Andalucía, Galicia, Vasconia, Cataluña y Valencia inspiraron muchos personajes típicos. Otros personajes tonadillescos fueron los gitanos, los criollos, los indios y los negros. Italianos e italianas desempeñaban papeles de «operantes», es decir, de cantantes de ópera, lo que originó frecuentes ocasiones de mofa y ataque al arte musical napolitano de moda por doquier. Franceses, suizos, alemanes, ingleses, etc., atraídos por las ventajas de la colonización de Sierra Morena, fueron igualmente motivo de inspiración de numerosos libretos.

Con carácter general puede afirmarse que lo bucólico perteneciente a los albores de la tonadilla y lo alegórico, constituyeron asuntos frecuentes en el género. Entre las tonadillas conmemorativas destaca la que ilustra, en medio del fervor popular, la llegada a Madrid de la princesa de Parma, debida a Esteve, titulada «La parmesana y las majas», y que data de 1765. Entre las patrióticas y militares, «La toma de Mahón», compuesta por Espinosa en 1782 y «El sitio de Melilla», tonadilla anónima y sin data. Por cierto, esta última fue «quitada por orden de la Sala», en consideración al poco respeto con que se habían tratado en ella ciertos rasgos de la vida militar. Y, entre las históricas, la compuesta por Valledor, en 1785, titulada «La cantada vida y muerte del general Malbrú», que inserta la melodía francesa del «Malbrú» (el general inglés Malborough); se creó una especial moda que duró algún tiempo y que copiaron algunas tonadillas de aquel año y el siguiente, como las tituladas «Los payos del Malbrú», «El señorito tonto», «El Malbrú», «El desengañado», «El pillo lechuza», «El genio de los hombres», «El hospital del desengaño», firmadas por Laserna y Esteve y otras anónimas. Se estableció una rivalidad entre el Malbrú y la Tirana y así una tonadilla dice: «El Malbrú se ha venido a dar muerte a la Tirana». Otra tonadilla: «A tomar aires franceses quiere marchar la Tirana, pues sabe que sólo gusta lo que es francés en España». Y, finalmente, otra pone en boca del célebre actor tonadillero de la época, José Espejo, uno de los mejores junto a Miguel Garrido (El Príncipe de los Graciosos) y María Antonia Vallejo y Fernández (La Caramba), la canción, en francés macarrónico, «Malbruc s'en vat guerre/mirontón, mirontón, mirontela...», después de la cual unos personajes se acercaban a Espejo, que hacía el papel de francés, para darle a conocer la Tirana, cantándose entonces un estribillo que decía: «¡Viva, viva la alegre Tirana/y el Malbruc váyase noramala!».

Populares, muy populares fueron numerosos intérpretes tonadilleros y, ¡no digamos!, «la caramba», el enorme lazo que llevaba en la cabeza María Antonia, el cual se puso en seguida de moda, motivando el sobrenombre con que se conoció a tan ilustre tonadillera. Y populares, muy populares fueron los griteríos, algarabías, algazaras, rivalidades de las bandas que hacían su aparición en las representaciones tonadillescas, como las de «chorizos» y «polacos», a las que hubo que añadir una tercera banda, la de «panduros», formada al abrirse el teatro de los Caños del Peral. Sus provocaciones eran recíprocas, ensalzando a unos tonadilleros y hundiendo a otros. Y esto no era todo, pues además había dentro de cada compañía artistas que gustaban y otros que no; y si obtenían aquéllos «palmadas de aplauso», éstos obtenían «palmadas de moda», que era así como se venía denominando los gritos y otras expresiones de protesta. Por supuesto, no siempre era una artista «palmoteada» de modo espontáneo; algunas, sin mérito, solían pagar emisarios para que las aplaudiesen —sería la «claque» de hoy—, como declara una tonadilla de Blas de Laserna, de 1783, titulada «La operista y la cómica».

El elemento popular, finalmente, aparecía en diversidad de instrumentos musicales que intervenían en multitud de tonadillas. Citemos, en primer lugar, la guitarra, uno de los instrumentos más frecuentes como acompañantes de la voz y que intervenía normalmente cuando callaba la orquesta. Con carácter eventual, en el descriptivismo popular tonadillesco, intervinieron los siguientes instrumentos: flautín, bandolín, salterio, gaita gallega, dulzaina, sonajas, castañuelas, zambombas, panderas, tambores, tamboriles y hasta el piano, en los últimos tiempos de la tonadilla. Como dato curioso, digamos que el mencionado salterio se sumó a los instrumentos de la orquesta tonadillesca debido a que ciertas cantantes lo tañían con habilidad. Así, la famosa Vicenta Ronquillo, que salió a escena por vez primera en 1784, con el sainete de don Ramón de la Cruz «La bien recomendada», donde se dice que la debutante, según manifestaciones de sus colegas, «traía por armas su voz y sus uñas para tocar el salterio». Por su parte Blas de Laserna

introdujo el salterio en una tonadilla titulada, precisamente, «Los temores de la Ronquillo», en una pieza que modestamente calificó de «minuetillo puesto en solfa». Y Moral compuso para la Compañía de Manuel Martínez, en 1791, la tonadilla «La tía burlada», en la que aparecen unas «seguidillas de salterio y guitarra» que se tocaban detrás de bastidores con muchos gorgoritos.

Para terminar, vamos a ofrecer una muestra del contenido literario de una tonadilla a dúo compuesta, en 1757, por Luis Misón, que lleva por título «Una mesonera y un arriero», de la que Subirá dijo que tras los conatos de Antonio Guerrero, Misón instauró la tonadilla escénica en 1757 con una titulada «Una mesonera y un arriero», obra que, sin hacer concesiones al italianismo de buen tono, ensalzó el espíritu nacional, presentando un sencillo cuadro pastoril y estableciendo el plan tripartito que arraigaría al punto.

Fueron intérpretes de esta tonadilla dos famosas cantantes del teatro madrileño: María Ladvenant (la Lavenana), que hizo el papel femenino de la Mesonera, y «La Portuguesa» (Casimira Blanco), que interpretó el papel masculino del Arriero.

En cuanto al compositor Luis Misón digamos que representa uno de los más altos valores musicales del XVIII. Apenas se sabe de su vida. Nació probablemente en Barcelona. Se traslada a Madrid, fijando aquí su residencia. Buen flautista y oboista, su habilidad en esos instrumentos le abren las puertas de las mansiones aristocráticas y de la Capilla Real, en la que ingresa el 27 de junio de 1748, figurando en cuarto lugar en la lista de instrumentistas, con una asignación de 7.000 reales. También tuvo un puesto en el teatro del Buen Retiro, extremo éste del que nos da noticia Nicolás Fernández Moratín, al referirse a dicho real coliseo: «Entre los músicos de la orquesta, sólo don Luis Misón y otros dos o tres instrumentistas no eran extranjeros». Interviene en las «academias musicales» o conciertos privados de la época; entre ellos, los que organiza el duque de Alba, para el que escribe Misón doce sonatas «a flauta trabesiera y viola, obligadas, echas para el Excmo. Sr. el Señor Duque de Alba por don Luis Misón».

La producción de música escénica de Misón es considerable, de ella, 80 tonadillas. Para el teatro del Buen Retiro, en el que —según dijimos— entró de flautista y oboista, escribió en 1761 un intermedio italiano titulado «La festa chinese». Fue autor, asimismo, de cuatro zarzuelas: «Eco y Narciso», «El tiempo del amor», «Piramo y Tisbe» y «El tutor enamorado». En 1758, compone Misón las tonadillas «El novato» y «Yo me acuerdo algún día», en las que no muestra originalidad alguna, sino que sigue los procedimientos muy trillados del andaluz Antonio Guerrero: En estas dos obras hace referencia a la costumbre de acompañar la tonadilla con guitarra. Pero, en el mismo año, compone otras dos tonadillas, «Los maestros» y «Los ciegos», con las que inaugura un nuevo estilo. A partir de aquí, su fecundidad es incansable hasta 1764, en que la enfermedad le impide proseguir con tanta actividad. A sus achaques y dolencias alude el propio músico en las seguidillas epilogales de una de sus tonadillas, con los siguientes versos: «Corte augusta española,/Misón enfermo/sus afectos te muestra/con este afecto.../Merezca aplausos,/pues si esto hace enfermo,/más hará sano./Será bien vista/de Misón casi ciego/la tonadilla».

A los dos años, 13 de febrero de 1766, fallece Misón; el ilustre artista que tanto había contribuido al desarrollo de la tonadilla escénica, aunque sólo percibiera de honorarios por cada una 80 reales, y a quien tenían en altísima estima sus contemporáneos, hasta el punto de haberse dicho de él: «Inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo». Fue poeta y autor de algunos de los libretos de sus tonadillas, como ya sabemos. Se interesó vivamente por las costumbres populares de la época, cultivando las onomatopeyas literarias, que tenían su frecuente reflejo musical de realista vigor. Mostró una especial predilección por la música instrumental. Se le atribuyó erróneamente la paternidad del melólogo «Guzman el Bueno», cuyo texto y música compondría varios decenios después Tomás de Iriarte.

He aquí el texto de la tonadilla «Una mesonera y un arriero»:

ELLA.—A los montes me salgo, me salgo, por ver si encuentro un alma que se duela, se duela, de mi tormento, de mi tormento. ¡Ay de mi, que me muero! Pero si no me engaño, y pasos siento.

EL.—Arre, pollino. No te entres en la venta que no hay buen vino. No te entres en la venta que no hay buen vino. Anda, morena, ¡qué carita que tiene la mesonera!, ¡qué carita que tiene la mesonera! Digo «Mi reina». No responde, que dice: «A esa otra puerta». No responde, que dice: «A esa otra puerta».

ELLA.—Usté, chusquito mío, me quiere engañar: pues, moreno del alma, no lo logrará.

EL.—Pues perla hermosa, mude retahila. Mude retahila. Oyeme un cuentecillo, perlita amada.

ELLA.—Por pasar un buen rato oiré la chanza.

EL.—Un cuento quiero contarte que te dará gran placer. Si me interrumpes el cuento, al instante callaré. Al instante, al instante, al instante callaré. Al instante, al instante, al instante callaré.

EL.—Pues, perlita de mis ojos, habrás pronto de saber cómo un arriero de Andújar, caminando a Santander, encontró una mesonera que le pareció muy bien. La dijo que la adoraba. «Anque me ves arrieto yo no soy lo que se ve. Yo soy un alma y un cuerpo que viene puesto a tus pies. Como me quieras, te juro, que siempre te adoraré». La muchacha le responde.

ELLA.—Y ella le respondió... ¡Eh! Por ella yo lo di... ¡Eh!

EL.—Si me interrumpes el cuento, al instante callaré, al instante, al instante callaré.

ELLA.—El cuento yo he de seguirle porque yo también lo sé. Le dijo: «Señor compadre, no se cansé su mercé, porque no siendo mi esposo ya puede echar a correr». Con que a questas condiciones...

EL.—Yo las admito a mi.

ELLA.—¡Eh! Si me interrumpes el cuento al instante callaré, al instante, al instante callaré.

ELLA.—Yo tengo una condición como un diablo Lucifer.

EL.—Yo te quiero de esa suerte.

LOS DOS.—Pues el cuento acábese. Mosqueteros de vida, pedimos nos perdoneis. Para acabar es preciso que puestos a vuestros... ¡Eh! digamos con alegría a todos: Hasta más ver, y en seguida, y en seguida yo me iré.

LOS DOS.—Vámonos a la venta. Vámonos a la venta, cariño mío, cariño mío. Pero a la tonadilla la daremos un vitor. Perdonadnos, perdonadnos, perdonadnos, queridos. Chi chi chi chi chi chi chi chi. Perdonadnos, queridos, queridos. - FIN.

Perdida la tonadilla, olvidado este género lírico admirable y tan nuestro, creemos que siguen teniendo plena vigencia aquellas palabras, que recordamos ahora, del eminente Felipe Pedrell: «La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura... y contra el italianismo de la música. Del elemento popular proviene la fuerza de la tonadilla... una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical...».

BIBLIOGRAFIA

SUBIRA, José: La Tonadilla Escénica. 4 vols. Tipografía de Archivos. Madrid, 1929-1932.

SUBIRA, José: La Tonadilla Escénica. Sus obras y sus autores. Editorial Labor. Barcelona, 1933.

SUBIRA, José: Una mesonera y un arriero. Tonadilla a dúo. Luis Misón (1757). Transcripción y armonización para voz y piano de José Subirá. Unión Musical Española Editores. Madrid, 1973.

VARELA DE VEGA, Juan Bautista: La Tonadilla Escénica Española. Su interés musicológico y alcance internacional. Su origen y desarrollo histórico. Su estructura general. Su estructura literario-musical. Sus aspectos vocal e instrumental. Sus libretistas. Sus compositores. Sus intérpretes. (Serie de ocho artículos publicados en el diario «El Norte de Castilla». Valladolid, 15 a 23 agosto, 1978).

"Religiosidad popular y superstición"

Antonio Lorenzo Vélez

Al enfrentarnos con el estudio de ciertos fenómenos folklóricos, nos encontramos muchas veces con la interacción de elementos que, por separado, constituirían materia de reflexión de otras disciplinas, como: La Antropología Cultural; Etnología; Psicología Social; Historia de las Religiones, etc. El carácter ecléctico de algunas manifestaciones folklóricas, hace a veces problemático deslindar el campo de acción correspondiente a una ciencia determinada. El hecho folklórico, al no ser unívoco, ofrece un perspectivismo de trato donde se conjugan diversas posiciones científicas. Esto es lo que ocurre, por lo general, con algunas prácticas religiosas donde se interpolan en ocasiones, interpretaciones de índole supersticiosa. Para intentar analizar tales situaciones, nada mejor que establecer, a grandes rasgos, las diferencias fundamentales entre el hecho religioso y los elementos constitutivos de la actividad mágica.

Por magia podemos entender aquellas manifestaciones que, a través de medios naturales, intentan conseguir efectos extraordinarios que parecen sobrenaturales. La religión, en cambio, se puede considerar como el conjunto de creencias y prácticas, relativas a lo sentido como «sagrado» por una persona, en relación con la divinidad. Estas diferencias precisarían, como es obvio, de muchas matizaciones, ya que su radio de acción ha sido la piedra de toque de discusión entre antropólogos y filósofos de la religión. En este artículo, nos referiremos a la religión desde el punto de vista cristiano, soslayando las de índole particularista: «fetichistas», «totemistas», «animistas», etcétera.

Las interrelaciones entre superstición y religión, se manifiestan, lógicamente, en las costumbres de los pueblos. Para ello, es conveniente precisar qué entendemos por este término. Las costumbres, si las consideramos en su estructura y función, es indudable que unas han sido motivadas por exigencias de la naturaleza del individuo o de la colectividad; serían las costumbres de vida natural. Otras, en cambio, han surgido en momentos determinados de la vida de un grupo fruto de su dinámica interna, pudiéndoselas llamar costumbres de origen cultural. En el primer grupo, entrarían aquellas manifestaciones de carácter mimético, huida ante un peligro conocido, etc. Las consideradas «culturales» ya ofrecen una mayor elaboración formal, siendo heredadas por tradición. Es decir, mediante un mecanismo activo de transferencia. El rito, entendido como un acto o serie de actos religiosos, mediante los cuales el hombre trataría de inclinar los poderes sobrenaturales para dar satisfacción a los anhelos humanos, originaría por su repetición en determinadas circunstancias, la génesis de muchas de las costumbres religiosas, como: «peregrinaciones, romerías, procesiones, etc. Como señala Gómez-Tabanera, los ritos son el contenido y la causa de muchas costumbres religiosas.

La mentalidad primitiva cree dominar las fuerzas naturales por la magia. La religión presenta un segundo grado de abstracción, un nuevo nivel mental. Donde la magia pone en juego las fuerzas naturales, la religión lo hace con las divinas. Donde la magia exige, ordena y espera de una forma automática las consecuencias de sus actos, la religión ora, suplica y confía en ser atendida. Si la magia recurre, dentro de su esoterismo, a la fuerza de los fenómenos que la ciencia ha ido aclarando como causas naturales, la religión recurre a las fuerzas divinas, cuyo comportamiento está fuera del alcance del ser humano. Al querer poner de su parte las fuerzas divinas, el hombre recurre a acciones similares a las practicadas por la magia natural, lo que conecta, en ocasiones, el hecho religioso con el ceremonial mágico.

La evolución del pensamiento mágico al religioso ofrece un punto de discusión para los estudiosos de la historia de las religiones. El paso del politeísmo al monoteísmo es igualmente un punto de fricción. El culto a los santos, como veremos más adelante, puede constituir un estado intermedio en esta evolución. El punto-frontera, magia-religión, opera en numerosas costumbres donde la propia Iglesia oficial se ve en la dificultad de establecer los puntos de contacto entre unas manifestaciones y otras. Las influencias entre estos aspectos son las que trataremos de poner en relieve.

El folklore religioso se estudia, si acaso, en los seminarios y en las universidades eclesiásticas inserto en la problemática de la historia de la Iglesia respecto al pasado, y en la teología práctica pastoral en lo referente a la vida religiosa más o menos cercana. Para el folklorista, resulta de primordial interés el estudio de las manifestaciones de religiosidad popular, sobre todo en un país considerado tradicionalmente católico y donde el tiempo litúrgico ha marcado y cristianizado la mayoría de las fiestas populares, así como las actividades del año agrícola, como queda patente en multitud de refranes.

Una de las prácticas religiosas más extendidas en toda la península, consiste en las procesiones y aún misas de «rogativas» para que llueva ante la sequía de los campos. La intervención de los santos, así como de diversas advocaciones de la Virgen, pretenden influir en el tiempo metereológico para que se traduzca en lluvia. Esta costumbre se ha venido repitiendo, incluso en los tiempos actuales, en un proceso donde claramente intervienen elementos supersticiosos. Numerosas coplas, transidas de ingenuidad y de «fe» en el milagro, se recogen en los numerosos cancioneros publicados, a modo de canto-oración de súplica:

¡Oh, Virgen de la Casita
tú que tienes el poder
quita el candado a las nubes
para que empiece a llover!

cantan en Alaejos (Valladolid), en las procesiones con imágenes que se organizan para este fin. Los ejemplos serían innumerables, pero la estructura de los cantos suele ser similar. Primero se alaba la divinidad de María, para pasar a exponer, a continuación, los ruegos para que llueva, de forma indirecta muchas veces, lo que revela una encantadora ingenuidad:

«...y si por nosotros, Señora, no llueve
por los angelitos, que culpa no tienen.»

Los campesinos creen que sacando las imágenes sagradas al campo, para que ellas vean su desolador aspecto, ganan su compasión activa propiciando la lluvia. La participación de la Iglesia en estas manifestaciones, conecta como en ninguna otra, con todo ese inconsciente mágico de los «hacedores de lluvia» de los tiempos lejanos. Los reyes conseguían precisamente su poder en la antigüedad, si tenían la capacidad de dominar las lluvias a su antojo, en su función de hechiceros de la comunidad. Estos ritos fueron cristianizados y adaptados al poder de los santos; incluso en algunas localidades eran sumergidas sus figuras en el agua, para que a través de un proceso de «magia simpática» (lo semejante produce lo semejante), se indujese a la lluvia. En Jaraíz de la Vera los devotos gritan:

«San Bernabé
a las tres ha de llover
y si no llueve
chapuzón con él.»

Los ritos de inmersión de santos, reliquias, crucifijos, etc., se hallan ampliamente documentados en la práctica totalidad de las regiones españolas. Las historias locales proporcionarían numerosos datos en torno a estas costumbres, como la amenaza de cárcel para el santo, si en un plazo determinado no llueve, o el cambio de cabeza (al haberlas de quita y pon), si no concede los beneficios pedidos. El anverso de estas prácticas para conseguir que la lluvia, ya concedida, pare, están también repletas de significaciones miméticas como la de levantar hacia arriba algunas de las tejas del templo para indicar que de no parar la lluvia, las imágenes se mojarán.

De igual manera, la Iglesia se ha valido de exorcismos y conjuros para deshacer tormentas o evitarlas. El toque de campanas ha sido un procedimiento en los pueblos cristianos para combatir las tormentas, mediante un toque llamado «a tente nube», mientras se recita:

«...Ténte nube, ténte tú
que Dios puede más que tú.
Si eres agua ven acá,
si eres piedra, véte allá.»

Los curas «desconjuradores», sacudían el hisopo hacia las nubes para que una gota de agua bendita redujese la tormenta. El culto a Santa Bárbara, es una muestra de estos hechos en los ambientes rurales.

Otro aspecto interesante de cómo la Iglesia ha intervenido de forma directa o indirecta en muchos ritos agrarios, lo constituye el acto de excomulgar, por parte de un sacerdote, a las plagas devastadoras de gusanos, ratas e insectos dañinos para las cosechas. El Padre Ciruelo, en el siglo XVII, describe los exorcismos y conjuros de los sacerdotes, para contener una plaga de langosta. Mediante aspersiones de agua bendita hacia los cuatro puntos cardinales, trataban de reducir las plagas de oruga, pulgones, etc., como atestiguan documentos de la época. Estas costumbres encuentran una correlación en el conocido romance «Los Milagros de San Antonio», donde el Santo insta a los animales a abandonar los campos. El mismo sentido tienen la bendición de los campos para propiciar una buena cosecha, así como las bendiciones de casas, fuentes, pozos, animales de labor, el día de San Antón, anillos y cama nupcial, etc.

Los ritos de participación, de marcado carácter mágico, se cristianizan en la bendición de panes el día de La Candelaria, para repartirlos entre los componentes familiares y los animales de trabajo. Algunos trozos se guardan a modo de amuleto para preservarse cuando la ocasión así lo requiera. Este carácter profiláctico también se observa en la bendición de las palmas y ramas de olivo el Domingo de Ramos, fundamentando la creencia de su efecto benéfico durante el resto del año si se exhiben en lugar visible.

Otros motivos, propiamente religiosos, adquieren significaciones supersticiosas según su funcionalidad. Es el caso de los escapularios, preventivos de enfermedades. La creencia de que no se morirá ahogado si se lleva un escapulario con la efigie de la Virgen del Carmen, está muy arraigada. Esta misma función puede extenderse al uso de llevar reliquias de santos, estampas bendecidas, la inscripción del «Ave María» a la entrada de las casas...

Muchas de las expresiones lingüísticas cotidianas son una muestra de la sacralización del tiempo, en torno al cual gira nuestra vida. «Hasta el día del Juicio»; «A la paz de Dios»; «De Pascuas a Ramos», etcétera. Otro ejemplo sería: el tomar determinada oración como medida de receta culinaria. El tiempo que se tarda en rezar un «Credo», es la medida de cocción de un huevo...

Estas muestras de religiosidad, emparentadas con la superstición —entendida como la valoración excesiva de una cosa—, son inherentes a la esencia misma de la mentalidad religiosa popular, donde se confunde frecuentemente qué parte corresponde a lo sobrenatural y cuál a lo meramente natural. Este estado de hechos, se aprecia claramente en la medicina religiosa popular, donde bajo la protección de un santo o patrón, recae el buen funcionamiento de determinados órganos. De este modo se puede establecer una especie de Santoral folklórico-médico, como lo hace el doctor Castillo de Lucas, pasando revista a los santos más conocidos en su función de abogados de enfermedades. Los milagros insertos en las hagiografías, sirven de acreditación sobre los poderes de un determinado santo a lo largo del tiempo.

El día tres de febrero se celebra la festividad de San Blas, como abogado de la garganta. «San Blas bendito, que se ahoga este angelito», es la fórmula frecuente cuando un alimento ha sido tragado por »mal sitio». Santa Agueda, el día cinco de febrero, es la abogada de los pechos. Debido, como relata su hagiografía, a que fue torturada retorciéndole los pechos y cortándoselos a cercén. Los pliegos sueltos, que circularon durante el siglo XVII, atestiguan la gran difusión de estas leyendas. Por extensión, es la fiesta de las mujeres por excelencia; mediante un rito de inversión, gobiernan el pueblo a modo de alcaldesas, como ocurre en Zamarramala (Segovia).

El culto a Santa Apolonia, abogada de la dentadura, se extiende en oraciones y conjuros. Rodríguez Marín, recogió esta oración:

«A la puerta del cielo, Polonia estaba
y la Virgen María, allí pasaba.

—Polonia, ¿qué haces?, ¿duermes o velas?

—Señora mía, ni duermo ni velo
que de un dolor de muelas me estoy muriendo.

—Por la estrella de Venus y el Sol poniente,
por el Santísimo Sacramento que tuve en mi vientre:
¡que no te duela más, ni muela ni diente¡»

De similar importancia es el culto a San Isidro, patrono de la Agricultura; San Roque, abogado contra la Peste; San Ramón Nonato, protector de las parturientas, etc. Santa Lucía, como abogada de la vista, ha promovido discusiones entre sus biógrafos, ya que su hagiografía no hace mención para nada de sus ojos en el martirio. Tal vez haga referencia a la etimología de su nombre, Lucía = Luz. Su alusión en coplas populares es corriente:

«Los ojos de mi morena
Santa Lucía los guarde
y si no son para mí
que la tierra se los trague.»

Resultaría extensa la cita de tantos y tantos santos abogados o protectores de las enfermedades a los que en una extraña mezcla de fe y superstición se acogen

las gentes. Los ensalmos, agüeros y maleficios que han sido recopilados en los procesos inquisitoriales, integran en sus fórmulas advocaciones de la Virgen o el nombre de santos, para tratar de revestirlos de autoridad moral. Parecido sentido tiene la antiquísima costumbre de decir «Jesús» cuando estornuda una persona. Parece ser que proviene de una antigua creencia griega consistente en que se pensaba que el «espíritu del mal» se introducía en el cuerpo a través de la boca y el aliento. El acto de estornudar suponía la expulsión del espíritu maligno, identificado por el Demonio en el Cristianismo. Este, afianzó la costumbre de decir: «Jesús» al producirse el estornudo, a manera de prevención.

Vemos, pues, cómo el culto a los santos marca el ciclo anual del año agrícola, cristianizando las labores del campo y ajustándolas a una sistemática religiosa. El problema que se plantea es el de si se puede considerar el culto a los santos como reminiscencia de formas supersticiosas. Es decir, si «distraen del culto a Dios». Remontándonos al pasado, vemos cómo se produce una evolución desde el culto a los mártires, a causa de las persecuciones sufridas, para pasar a ser venerados en siglos posteriores a través de las leyendas y hagiografías que circularon profusamente de Oriente a Occidente. Por otra parte, los artistas románicos y góticos contribuyeron a inmortalizarlos, ya fuera en grandiosas catedrales, como en humildes iglesias rurales. En la época de la Reforma, los protestantes consideraron estos cultos como forma paganizante, pues la veneración de las imágenes les hacía herederos de los dioses antiguos y, por tanto, del paganismo greco-latino. La operación de delimitar estos abusos de fe colectiva por la Iglesia católica, así como el tratar de unificar el culto a los santos, fue tarea que conmocionó en gran medida a los fieles. Dejando el problema para los teólogos, lo que nos interesa como folkloristas, según muy bien señala Caro Baroja, es el significado de los cultos como mediadores del ritmo vital de la existencia humana, fruto de la necesidad del campesino de ajustar su vida al ciclo anual de cuatro estaciones, etc.

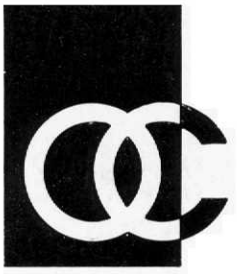
Otro aspecto interesante de las manifestaciones de la religiosidad popular, lo constituyen las ceremonias y procesiones que se realizan durante la Semana Santa. La diversidad de sus ceremoniales daría pie para hacer un estudio detallado de cómo se produce en cada una de las regiones españolas e incluso entre localidades cercanas. La fastuosidad e incluso rivalidad entre las cofradías por ver quién presenta sus «Pasos» más engalanados, presenta gran raigambre en Sevilla o Cartagena. A todo ello se unen elementos acompañantes que denotan, al menos, la complejidad de desentrañar la esencia de los motivos de la religiosidad popular. Nos referimos a las «tamboradas» de Híjar o de Hellín; la venta de palmas, carracas y tiras de papel con la Pasión del Señor que se vendían en Madrid, etc.

La «visita a los monumentos» con mantilla y peineta o la procesión de «los Borrachos» en Cuenca. El dolor físico es a veces acompañante de estas manifestaciones haciendo gala de cumplimientos de votos o penitencia por sus pecados. El arrastre de cadenas con los pies desnudos, el recorrer el itinerario de la procesión de rodillas, así como los azotes que se propinan los «Empalaos» de Valverde de la Vera (Cáceres), atados al timón de un arado para cumplir sus «mandas», etc.

A la gran cantidad de aspectos religiosos-supersticiosos que se podrían citar, hay que añadir las procesiones celebradas el día del Corpus, cuyas representaciones profanas y aun las danzas y canciones acompañantes, han sido ampliamente tratadas por García Matos. En resumen, el estudio de las manifestaciones religiosas populares conlleva en su desarrollo una serie de aspectos que pueden considerarse bajo un cierto prisma, como supersticiosos. La difícil frontera que lleva inherente en sí los conceptos religión-superstición, en su desarrollo, hace que el folklorista se vea precisado en su labor a analizar separadamente y en concreto, cada una de dichas manifestaciones, dejando para los teólogos si se ajusta o no a la ortodoxia oficial. No cabe duda que el sentimiento religioso es uno de los componentes primordiales de la persona en sociedad, lo que hace que su estudio interese desde el punto de vista folklórico, para conocer, ahondar y profundizar en lo que constituye la peculiar idiosincrasia de un pueblo.

PIBLIOGRAFIA

1) "Las supersticiones", José Befán. Edit. Bruguera. Barcelona, 1975.
2) "Ensayo sobre la cultura popular española", Julio Caro Baroja. Edit. Dosbe. Madrid, 1979.
3) "Semana Santa", Nieves de hoyos Sancho. Temas españoles. Madrid, 1954, n.º 142.
4) "Los pueblos y sus costumbres", J. M. Gómez-Tabanera. Edit. Guadarrama. Madrid, 1965.
5) "Supersticiones españolas", J. A. Sánchez Pérez. Edit. Saeta. Madrid, 1948.
6) "Mito y realidad", Mircea Eliade. Edit. Guadarrama. Madrid, 1968.
7) "Folklore campesino español. Ritos agrarios", Enrique Casas Gaspar. Edit. Escélicer. Madrid, 1950.
8) "Folklore médico-religioso", Antonio Castillo de Lucas. Edit. Morata. Madrid, 1943.
9) "El Folklore español". Editor: J. M. Gómez-Tabanera. Inst. Español de Antropología Aplicada. Madrid, 1968. Especialmente el capítulo dedicado a la "Religiosidad popular" de Gabriel Llompart. Págs. 217-246.
10) "Romerías Navarras", Dolores Baleztena-M. A. Astiz. Pamplona, 1944.
11) "Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales practicadas aún en España", Manuel García-Matos. Vol. I Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés. C.S.I.C., 1961.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID