

STVDIA ZAMORENSIA

SEGUNDA ETAPA

Volumen XXII



STVDIA
ZAMORENSIA

SEGUNDA ETAPA
Volumen XXII

ISSN



Zamora
2024

Director:

Juan Andrés Blanco Rodríguez (UNED, Zamora)

Consejo de Redacción:

José Delgado Álvarez (UNED) secretario.

José Manuel del Barrio Aliste (Universidad de Salamanca), Isabel María de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal), Inés Calderón Medina (Universitat de les Illes Balears), Arsenio Dacosta (Universidad de Salamanca), Emiliano González (Universidad de Burgos), Manuel González de Ávila (Universidad de Salamanca), Íñigo González de la Fuente (Universidad de Cantabria), Rubén Delgado Álvarez (Universidad de Salamanca), José Luis Hernando Garrido (UNED, Centro Asociado de Zamora), José Ignacio Monteagudo Robledo (UNED, Zamora), Andréa Pavão (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Xerardo Pereiro (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal), Carlos Píriz (Universidad de Salamanca), Ángela Romero Astvaldsson (University of Liverpool, Reino Unido), Aarón Moisés Santana Cordero (Universidad de Salamanca), Antonio Sánchez Cabaco (Universidad Pontificia de Salamanca).

Consejo Científico Asesor:

Jenaro Costas (UNED sede central), Celso Almuiña (Universidad de Valladolid), Fernando Bianchi de Aguiar (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal), Andrés de Blas (UNED, sede central), Heraclio Bonilla (Universidad Nacional de Colombia), José Domínguez Caparrós (UNED, sede central), Alejandro Enrique Fernández (Universidad Nacional de Luján, Argentina), Cándida Ferrero Hernández (Universitat Autònoma de Barcelona), Charles M. García (Université de Poitiers, Francia), María José Hidalgo de la Vega (Universidad de Salamanca), María Asunción Merino Her-nando (UNED, sede central), José Antonio Pascual (Real Academia Española), Miguel Ángel Pérez Priego (UNED, sede central), Manuel Redero San Román (Universidad de Salamanca), Jorge Sabo-rido (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Luis Santos (Universidad de Salamanca), Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade Nova de Lisboa, Portugal).

Redacción

Centro Asociado de la UNED de Zamora Calle San Torcuato, 43
49014 ZAMORA
Teléf. 980 528399
info@zamora.uned.es
<http://www.unedzamora.es/index.php/servicios/publicaciones>

Maquetación:

Ángela Cidón Trigo (UNED Zamora).

Sumario

DOSSIER. *EL CANTO VIVO DE CLAUDIO RODRÍGUEZ:*

| | |
|---|----|
| LUIS RAMOS DE LA TORRE: <i>El Canto Vivo De Claudio Rodríguez</i> | 8 |
| MIGUEL CASASECA MARTÍN: <i>Germinaciones e injertos en la escritura poética de Claudio Rodríguez</i> | 11 |
| NATALIA CARBAJOSA PALMERO: <i>Claudio Rodríguez y el Don de la Traducción</i> | 34 |
| PABLO A. GARCÍA MALMIERCA: <i>Hacia una teoría del tacto en Claudio Rodríguez desde Jean-Luc Nancy</i> | 53 |
| LUIS RAMOS DE LA TORRE: <i>Del amor y el mar. Las presencias hídricas en el Canto Vivo de Claudio Rodríguez</i> | 64 |

ESTUDIOS DE ZAMORA:

| | |
|--|-----|
| JOSÉ IGNACIO DÍEZ ELCUAZ: <i>La Festividad de las Águedas en la Provincia De Zamora en los Dos Primeros Tercios del Siglo XX</i> | 105 |
| JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO: <i>El Expediente “Escena Familiar” De Filuco. ¿Espectros Bicromatados En El Museo De Zamora?</i> | 123 |
| JOSÉ DELGADO ÁLVAREZ, JUAN ALISTE DE PAULA Y ARSENIO DACOSTA: <i>Caracterización Fisiográfica de la comarca agraria de Aliste, Zamora: adaptabilidad antrópica y utilización de recursos</i> | 151 |

ESTUDIOS DE CASTILLA Y LEÓN:

| | |
|---|-----|
| FRANCISCO JAVIER RUIZ CANO: <i>Balance historiográfico sobre la represión de los profesionales de la enseñanza en la provincia de Salamanca</i> | 166 |
|---|-----|

RESEÑAS:

- FIZ FUERTES, IRUNE, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste castellano-leonés y su irradiación*..... 174
- CASTRO BALAGUER, RAFAEL, CAYÓN GARCÍA, FRANCISCO, FERNÁNDEZ DE PINEDO, NADIA.
Dos siglos de industrialización y cambio económico..... 177
- ÁVILA DE LA TORRE, ÁLVARO, *Francesc Ferriol Carreras. Arquitecto (1871-1946)*..... 178
- L'ECUYER, CATHERINE. *Conversaciones con mi maestra: dudas y certezas sobre la educación*..... 180
- FERNÁNDEZ CARDÓ, JOSÉ M^a, *Antonio Viñayo. Abad de San Isidoro. Diccionario biográfico*..... 182
- PÉREZ MARTÍN, SERGIO Y LORENZO ARRIBAS, JOSEMI, *El día y sus horas del Catálogo Monumental de España: Manuel Gómez-Moreno*..... 184

DOSSIER.

EL CANTO VIVO DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

EL CANTO VIVO DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

En estos días en los que la poesía y el arte en general andan por derroteros tan amplios, tan diversos y con tantos afluentes y corrientías, más pendiente muchas veces de las formas que del contenido, y dado que el tiempo es inexorable con todos y con todo; recordar una vez más o hacer presente la obra de un poeta necesario y universal como el zamorano Claudio Rodríguez, no sólo se convierte en uno de los objetivos fundamentales del Seminario Permanente Claudio Rodríguez, sino que es algo fundamental para las instituciones y revistas culturales de nuestro entorno como es la UNED y su publicación *Studia Zamorensia*.

En este año 2024, en el que se cumplen veinticinco años del fallecimiento de Claudio Rodríguez (1999), además de los setenta años de la publicación de su primer libro *Don de la Ebriedad* (1954), Premio Adonais de 1953, y los veinte años de la creación del Seminario Permanente Claudio Rodríguez (2004), es fundamental celebrar a nuestro poeta con la publicación de un Monográfico sobre su poesía y su obra, siempre tan importantes y renovadoras como necesarias y actuales. Por ello, y como se irá viendo a través de las páginas del dossier que aquí presentamos, aparecen en él cinco artículos de diversos miembros del Seminario Permanente Claudio Rodríguez, que analizan y reflexionan sobre la obra de nuestro paisano desde diferentes puntos de vista que se complementan entre sí, a través de los versos y de la cosmovisión del propio poeta.

Así, en el primer artículo del profesor y Presidente de dicho Seminario, Miguel Casaseca Martín, titulado “Germinaciones e injertos en la escritura poética de Claudio Rodríguez”, se revisa la génesis y la imbricación de muchas de las claves y conceptos poéticos que sugieren y acompañan a los versos de sus diferentes libros.

En el segundo artículo de la poeta y profesora universitaria Natalia Carbajosa, titulado “Claudio Rodríguez y el don de la traducción”, será la presencia de las traducciones de Claudio Rodríguez sobre la poesía de T. S. Eliot, el integrante principal para entender la importancia y el recorrido poético y conceptual del inglés y de la literatura inglesa en la poesía de nuestro paisano.

En el siguiente artículo del profesor y poeta Pablo A. García Malmierca se analiza la presencia y la relevancia del tacto y su importancia filosófica en la poesía del gran autor zamorano en “Hacia una teoría del tacto en Claudio Rodríguez desde Jean-Luc Nancy”.

Y finalmente, el amor y sus cercanías con la importante presencia de lo hídrico y sobre todo del mar como concepto revelador y complementario a lo largo de su vida y de su obra poética, aparecerá revisada en el artículo “Del amor y el mar. Las presencias hídricas en el canto vivo de Claudio Rodríguez”, artículo del poeta, músico y profesor Luis Ramos de la Torre.

Como miembros representantes del Seminario Permanente Claudio Rodríguez, todos

los participantes en este Monográfico agradecemos a la UNED de Zamora y a la Revista Cultural *Studia Zamorensia* su buena disposición para celebrar la importancia literaria de este año, y el hecho de acoger en sus páginas estos artículos dedicados a mantener siempre reciente y alerta la llama de la poesía y la obra de un poeta que con el tiempo está más vivo y presente que nunca.

Luis Ramos de la Torre

Coordinador del Monográfico

Germinaciones e Injertos en la Escritura Poética de Claudio Rodríguez

Miguel Casaseca Martín

Seminario Permanente Claudio Rodríguez

mcasaseca@educa.jcyl.es

RESUMEN

A pesar de contar con ediciones facsimilares de algunos de los libros de Claudio Rodríguez, donde se han publicado las series completas de borradores de sus poemas, el estudio de los mismos ha sido relegado por el interés que ha despertado siempre la obra impresa del autor. Este artículo aborda la investigación del archivo documental del poeta y analiza los documentos que conforman el proceso creativo. Estos materiales permiten reconstruir el largo y complejo proceso de gestación de los libros, revelan métodos y pautas de escritura, y aportan valiosa información para la interpretación de los textos editados.

En particular, este trabajo se centra en la génesis del último libro de Rodríguez, *Casi una leyenda* (1991), a partir del estudio de los ante-textos conservados. Se describe cómo el libro fue concebido de manera unitaria desde el principio, y cómo su proceso de escritura siguió un esquema semejante a la esporulación biológica. Además, se analiza en detalle el proceso de creación de los poemas: “El cristalero azul”; “Ajeno”, “Con los cinco pinares” y “Los almendros de Marialba”, rastreando influencias, bocetos y variantes, lo que permite profundizar en la comprensión de la poética y el método de trabajo del autor, que se compara aquí con algunos procesos de reproducción y propagación biológicas. En conclusión, el artículo reivindica la importancia de la investigación del legado documental de los poetas como una vía privilegiada para acceder a la complejidad y riqueza de la creación poética.

PALABRAS CLAVE: creación poética; Claudio Rodríguez; crítica genética; estudio de archivos de poetas.

ABSTRACT

Despite having facsimile editions of some of Claudio Rodríguez's books, where the complete series of drafts of his poems have been published, the study of these materials has been relegated by the interest that the authors printed work has always aroused. This article addresses the research on the poets documentary archive and analyses the documents that make up the creative process. These materials allow us to reconstruct the long and complex process of the books; gestation, reveal methods and patterns of writing, and provide valuable information for the interpretation of the published texts.

In particular, this work focuses on the genesis of Rodríguez's last book, *Casi una leyenda* (1991), based on the study of the preserved pre-texts. It describes how the book was conceived as a unit from the beginning, and how its writing process followed a scheme similar to biological sporulation. In addition, it analyzes in detail the creative process of the poems “El cristalero azul,” “Ajeno”, “Con los cinco pinares”, and “Los almendros de Marialba”; tracing influences, rough drafts and variants, which allows for a deeper understanding of the authors poetics and working method, compared here to some processes of biological reproduction and propagation. In conclusion, the article claims the importance of research on poets documentary legacy as a privileged way to access the complexity and richness of poetic creation.

Keywords: poetic creation; Claudio Rodríguez; genetic criticism; study of poet's documentary archive.

Para Emma y Darío,
yemas de mi rama

La investigación del archivo documental de Claudio Rodríguez –repartido entre la Fundación Jorge Guillén y el fondo del Seminario Permanente que lleva el nombre del poeta en la Biblioteca Pública del Estado en Zamora– ha sido relegada por el deslumbramiento que sigue provocando su obra impresa, y ello a pesar de estar a mano del investigador las series pre-textuales completas de *Alianza y condena* (1965) y *Aventura*, publicadas en sendas ediciones facsímiles sin parangón entre sus contemporáneos¹. La inercia formalista y hermenéutica de los estudios literarios, la importación tardía de los *cultural studies* y la tendencia actual a aproximaciones interdisciplinares han descuidado esta labor arqueológica, aun contando con el apoyo y empuje de una disciplina, la de la crítica genética, de tradición relativamente reciente, pero ya consolidada en la investigación de los materiales que forman el archivo de un poeta.

Entrar en el taller de Claudio Rodríguez satisface, en primer lugar, nuestra curiosidad. Hojeamos las versiones de los poemas, primero manuscritas, mecanografiadas cuando ya han alcanzado cierto grado de desarrollo y certeza, como quien va retirando uno a uno los lienzos arrumbados por las esquinas del estudio de su pintor más querido, con una mezcla de precaución y asombro. El despacho del poeta ha dejado de ser un espacio privado para volverse público desde que el escritor decide voluntariamente donar sus materiales para su custodia, catalogación y difusión, pero es un lugar al que, desafortunadamente, solo se acercan los iniciados, y lo que primero experimenta el lector curioso es una cierta sensación de privilegio. Añádase, además, que en este primer encuentro se establece con los documentos manuscritos un mero contacto visual, en el sentido de que quien los contempla aún no los lee, solo los mira, por lo que de su trazo caligráfico, de su disposición y composición textuales, del tachado y de su posible uso del color emerge un valor pictórico reforzado por su naturaleza de pieza única, calidad plástica de la que el texto impreso y editado carece². Educada en una cultura que lo obliga a la clasificación y el *ranking*, la mente del visitante elegirá su documento favorito en ese primer momento no por su importancia objetiva, sea esta patrimonial o literaria, sino por su plasticidad³.

Proporcionar al lector atento estas emociones justifica la publicación facsímil de los antextos de cualquier obra literaria, no solo poética⁴. Pero la edición de los materiales de archivo es solo un primer paso, pues su valor y utilidad no terminan aquí. Al margen de su valor intrínseco, estos documentos nos permiten recomponer el largo proceso que va del tanteo inicial al poema editado, descubren métodos y pautas de escritura (o su ausencia), nos revelan claves estilísticas y proporcionan información muy valiosa para la interpretación del texto impreso.

La investigación del legado documental de Claudio Rodríguez se ha centrado en la

1 RODRÍGUEZ, Claudio. *Alianza y Condena* (ed. facsímil a cargo de Luis García Jambrina). Zamora: Ayuntamiento de Zamora-IEZ Florián de Ocampo, 2001; RODRÍGUEZ, Claudio. *Aventura* (ed. facsímil a cargo de Luis García Jambrina). Salamanca: Tropismos, 2005.

2 Un singular acercamiento a esta cuestión es el que plantea el pintor Carlos Piñel en su reciente edición ilustrada de la poesía de Claudio Rodríguez (*El despoblado de la luz*. Zamora: Ozelo ediciones de arte, 2023), al incluir pinturas inspiradas en borradores manuscritos de algunos poemas claudianos.

3 El criterio de plasticidad del manuscrito orientó varias de las decisiones tomadas durante el proceso de selección de autógrafos para nuestra exposición documental *Claudio Rodríguez. De la aurora a la piedra. Casi una leyenda*, organizada por el Seminario Permanente Claudio Rodríguez y la Fundación Jorge Guillén (Zamora, 6-30 de noviembre de 2019 y Valladolid, 16 de enero-23 de febrero de 2020).

4 Usaré el término “ante-texto”, acuñado por la crítica genética, para referirme a cualquier borrador de un poema anterior al impreso editado, y reservo “pre-textual”, con el mismo significado, para su uso como adjetivo (por ejemplo en “series pre-textuales”).

correcta y escrupulosa edición facsimilar de algunos de estos materiales, pero ha desatendido, en general, su análisis. Los capítulos del estudio de Javier Blasco dedicados a la descripción de la génesis de “Lo que no es sueño”, “Cascaras” e “Hilando” son únicos por su lucidez, pero también lo son por su singularidad⁵. Las líneas que siguen pretenden abarloarse a aquel ensayo para tratar de extraer, sin ánimo de exhaustividad, algunas conclusiones más, tratando de establecer algunas analogías entre los procesos de génesis y reproducción textuales y los fenómenos de propagación vegetativa.

1. EN LA AURORA DEL POLEN. EL NACIMIENTO DE UN LIBRO: CASI UNA LEYENDA

“Con polen de la luz junto al encaje”
 (“Manuscrito de una respiración”)

De los libros del poeta se han archivado ante-textos desde *Conjuros* (1958) hasta el inconcluso *Aventura*. De *Don de la ebriedad* (1953) no se han localizado hasta la fecha tanteos, borradores ni versiones previas, salvo un apógrafo del canto IV del Libro I, copia del autógrafo manuscrito enviado por carta a su amigo Miguel Gamazo antes de su publicación⁶. Las series pre-textuales conservadas más completas son las que anteceden a *Alianza y condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976) y *Casi una leyenda* (1991), que constituyen un vasto yacimiento para trabajos de crítica genética, cualesquiera que sean sus objetivos y en todas sus orientaciones.

Casi una leyenda (1991), quinto y último libro de Claudio Rodríguez, fue escrito a rachas de inspiración y oficio entre el otoño de 1976 y la primavera de 1991. La historia de ese largo período de sequías e iluminaciones quedó encerrada, al concluirse, en tres carpetas, que guardaron durante años las versiones de sus poemas. Aquellos textos autógrafos –donados a la Fundación Jorge Guillén en 1994–, junto a las correcciones últimas de galeradas y pruebas de imprenta –conservadas por su agente literaria, Cristina Vizcaíno y cedidas al fondo documental del Seminario Permanente en la Biblioteca Pública del Estado en Zamora– nos descubren el proceso de creación y edición del libro y nos permiten asistir a su nacimiento y desarrollo: desde la aurora de las imágenes primeras, anotadas con urgencia en servilletas de bar o pedazos de papel, hasta las correcciones últimas sobre la letra impresa.

Del cotejo de sus series pre-textuales con las de *Alianza y condena* se puede inferir que *Casi una leyenda* fue un libro de larga, difícil y dolorosa gestación. El testimonio de su amigo Dionisio Cañas es elocuente: “A veces vi en tu casa algunos de los poemas manuscritos, llenos de tachaduras; en ellas adivinaba tus miedos y tu rigor. Sé el dolor que significa para ti reunir estos poemas en un volumen”⁷. El número de borradores de la mayoría de los poemas, la intensidad de lo que podríamos denominar “ruido caligráfico”, con saturación de tachaduras y correcciones, a menudo realizadas en diferentes y sucesivos actos de escritura de la misma página, el elevado número de versos e imágenes rechazados, sus *pentimenti*, así como la relevancia y cantidad de las variantes textuales entre los poemas publicados en el volumen y sus versiones previas editadas en *plaquettes* y revistas (o anticipadas en lecturas poéticas de las que se tiene registro) corroboran lo que la crítica ha interpretado como uno de los núcleos temáticos de *Casi una*

5 BLASCO, Javier. *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez). Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2011.

6 GAMAZO, Miguel. “Introducción a un poema inédito de Claudio Rodríguez”. *El Correo de Zamora*, 29 marzo 1992, dominical, p. VII.

7 CAÑAS, Dionisio. “Carta a Claudio Rodríguez”. *El Mundo*, 22 mayo 1991, p. 38.

leyenda desde sus primeras lecturas: la expresión de la dificultad -quizás ya imposibilidad- de acceso a la verdad a través de la palabra, resaltada por el permanente contraste con la confianza en la ebriedad exaltada de su primer libro (FIGURA 1, vid. apéndice).

Pero, además, y como trataré de describir aquí la intrincada gestación de *Casi una leyenda* se verá estorbada no solo por insalvables obstáculos vitales (no siempre negativos) sino también por la compleja concepción inicial del conjunto que acabará condicionando su cronología y organización, ya que por vez primera en su trayectoria es pensado de manera unitaria desde su origen: "Es un libro que todavía está haciéndose. Por primera vez, he pensado en un libro con cierta unidad. Su título provisional es *Casi una leyenda*"⁸. En diciembre de 1986 (¡aún faltan seis años para su publicación!), Claudio Rodríguez concede una entrevista a *El País* en la que afirma estar a punto de terminar el nuevo volumen⁹. Y en diciembre de 1987 declara en *ABC*:

"Casi una leyenda se encuentra en un estado de preparación bastante avanzado, pero todavía sigo trabajando en él. Como tengo muchas versiones diferentes de cada poema, mi tarea consiste ahora en revisar lo escrito para encontrar aquella que considere definitiva [...]. Ahora mismo me encuentro metido en tantos jaleos que me resulta difícil concentrarme para trabajar en ello [...]. Espero que estas vacaciones de Navidad podré dar un gran paso adelante y si es preciso renunciaré a cualquier viaje para terminar el libro. A ver si de esta manera lo tengo listo para antes del verano"¹⁰.

Ninguno de los autógrafos de esas "versiones" está fechado. La reconstrucción del proceso cronológico de escritura del libro se apoya en una serie de *paratextos* (cartas y entrevistas, principalmente) y en los hitos de las primeras versiones textuales impresas (llamadas comúnmente "sueltos") de algunos poemas que fueron anticipadas en revistas y periódicos o publicadas (en el sentido estricto de dar a conocer al público) en lecturas. Sin duda alguna, el documento más relevante al respecto son las notas tomadas por Ph. W. Silver en conversación con el poeta tras consultarle por el orden de composición del volumen (FIGURA 2, vid. apéndice).

Del estudio del documento y del contraste de su información con la cronología de las primeras versiones impresas se puede concluir que el libro fue gestándose en un proceso muy semejante al que en las ciencias biológicas se conoce como *esporulación*, uno de los tipos de reproducción asexual en organismos unicelulares que consiste en una serie de divisiones del núcleo celular (*mitosis*) que son liberadas como esporas al romperse la membrana de la célula original.

La célula original de *Casi una leyenda* fue *Calle sin nombre*, primer poema en ser compuesto (hacia 1976) y que abrirá, además, el libro en su edición impresa. Dividido el poema en tres partes numeradas con números romanos, cada una de ellas ensaya un núcleo temático que dará origen, a su vez, al poema más antiguo (con ante-textos en fase de redacción incipiente ya en 1979-1980) de las correspondientes secciones del conjunto, las cuales irán creciendo, después, a partir de ese texto primero que, además, se coloca siempre al principio de cada sección en la ordenación final del volumen.

Así, durante la primavera y el verano de 1979, el poeta aprovecha una racha de inspiración

8 TRENAS, Pilar. "Claudio Rodríguez: «Yo paso muchos períodos de secano»". *ABC*, 14 diciembre 1980, pp. 36-37.

9 GARCÍA ORTEGA, Adolfo. "«Todo lo que hace el hombre es moral»". *El País*, 11 diciembre 1986, supl. "Libros", p.4.

10 CANTAVELLA, Juan. "Claudio Rodríguez: «Escribo siempre a ráfagas, cuando el poema me invade»". *ABC*, 18 diciembre 1987, p. 63.

para trabajar en los borradores de “Revelación de la sombra” (del que ensaya una primera versión con el título “Desde Ribadelago”), que abrirá la sección “De noche y por la mañana”, “El robo”, que completará de modo exclusivo “Interludio mayor” y “Los almendros de Marialba” (que encabezará “Nunca vi muerte tan muerta”). A lo largo de 1980 irá puliendo esos bocetos y empieza a esbozar un poema “acerca del cuerpo” titulado “Caverna en flor”, germen de “Aquí ya está el milagro...” (el cual abrirá la sección “De amor ha sido la falta”) y del que ya habla a Ph.W. Silver en su viaje a New York en las navidades de 1980.¹¹ A finales de ese año, Claudio Rodríguez tiene, sobre la mesa de su despacho, las esporas con las que se irán reproduciendo las secciones del conjunto.

2. EN EL POLEN DE LA BOCA. GERMINACIONES

“Tú ven, ven, oye commigo,
oye la silenciosa
reproducción del polen”
 (“Música callada”)

“EL CRISTALERO AZUL”

Primer manuscrito. Habitualmente, el proceso creador de Claudio Rodríguez nace de una imagen intuida o de unos pocos versos generadores de la composición, que pasan, a menudo, al arranque del poema. Son anotados con urgencia en alguna de las libretas que suele llevar consigo, en un pedazo de papel o, en este caso, en la servilleta de un bar¹².

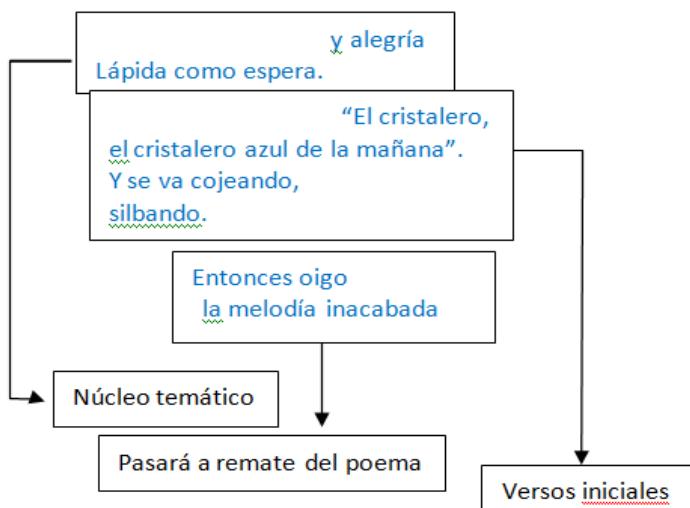


FIGURA 3. Transcripción del documento CR 03 /118.

Segundo manuscrito. A partir de ese germen, el poema echa a andar dubitativo, con un progreso del que realizará un primer tanteo muy corregido y un segundo tanteo, más claro y seguro. Por último, ensaya intercalar un verso en esta serie ya consolidada, opción que terminará desechando.

¹¹ Carta de Claudio Rodríguez a Ph. W. Silver de 17 de febrero de 1981. Reproducida en SILVER, Ph.W. (editor). *Rumoroso Cauce: nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*. Madrid: Páginas de espuma, 2010, pp. 349-353. Sobre “Caverna en flor” (luego “Aquí ya está el milagro”), del que ofrece versión primitiva mecanoscrita, afirma el poeta en dicha carta: “Te envío el poema del que tanto te hablé acerca del cuerpo. No sé. Quizá la sombra de la muerte de mi hermana sea demasiado intensa y destruya el tema «cavernario»”.

¹² Transcribo en color azul, respetando la disposición tipográfica de los versos en la página, así como las enmiendas, tachaduras y correcciones. Las flechas y cajas en tinta negra son mías.

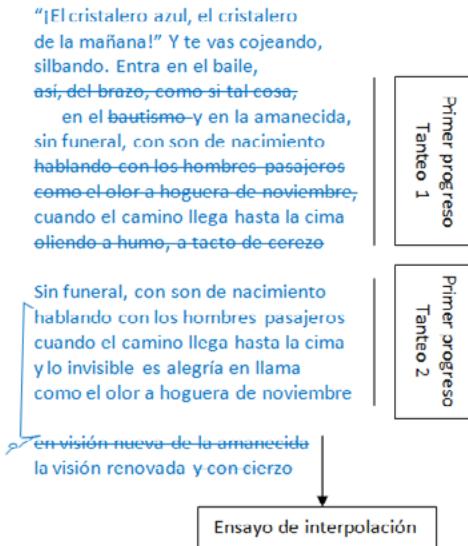


FIGURA 4. Transcripción del documento CR 03 /121.

Tercer manuscrito. El poeta suele avanzar copiando siempre en cada manuscrito la parte ya lograda del poema, a partir de la que despliega nuevos impulsos. Se observa la memorización de ese fragmento y el trabajo mental durante sus paseos para darle continuidad: de súbito, un segundo progreso extenso y bastante limpio de catorce versos, con algunas variantes en el tanteo de una línea. Se tacha un título: “Sobre el epitafio”, que recuerda el texto de redacción contemporánea “Sin epitafio”.

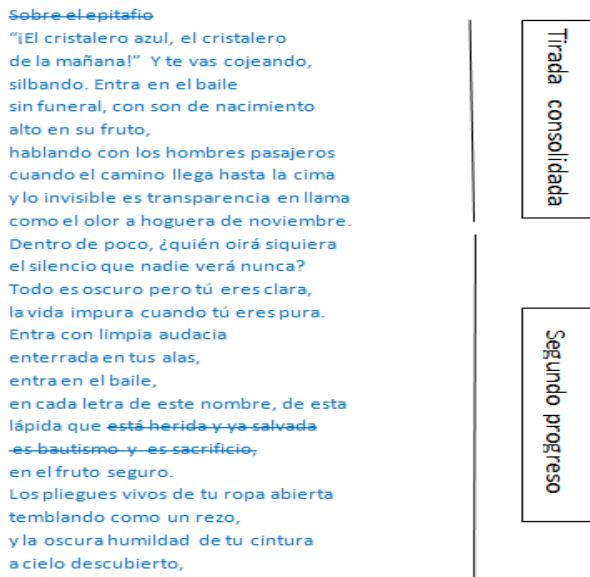


FIGURA 5. Transcripción del documento CR 03 /120.

Cuarto manuscrito. En la primera página, que no reproducimos, repite todo el fragmento consolidado en el anterior. En las páginas 2 y 3, tras conseguir rematar esa tirada, introduce un último y extenso avance, con un pequeño tanteo al principio, hasta finalizar un primer borrador completo. Alcanzado este punto, sigue su costumbre de mecanografiar las siguientes versiones,

que irá puliendo con algunas correcciones, incluso sobre las pruebas de imprenta¹³.

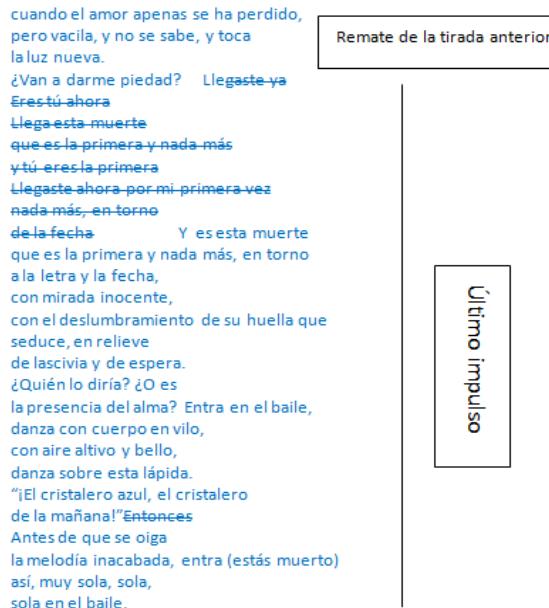


FIGURA 6. Transcripción del documento CR 03 /119.

“AJENO”

“Largo se hace el día a quien no ama / y él lo sabe”. Así, con versos memorables, arranca “Ajeno”, uno de los poemas de Claudio Rodríguez de mayor fortuna editorial y antológica, quizás el más próximo, por su claro contenido moral y tono admonitorio al “texto-parábola” que describe Ph. W. Silver¹⁴, y que figuró, siempre, entre sus preferidos.

Antes de entrar en el modelado del poema, me gustaría plantear una hipótesis que surge naturalmente de la lectura de la versión editada impresa del mismo y que podría confirmar alguno de los *pentimenti* o arrepentimientos de los borradores de tanteo. Hasta ahora, y a pesar de la popularidad de ambos, no se ha tenido en cuenta la evidente relación intertextual entre “Ajeno” y el “Soneto V” de A. Machado (*Nuevas canciones*, 1924), que reproduzco.

"Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin veda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.

Ese que el pecho esquiva al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una brasa pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.

Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío

¹³ Antonio GARCÍA BERRIO ya adelantó esta descripción del procedimiento habitual de escritura de Claudio Rodríguez en su estudio *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1999, pp. 597-599.

¹⁴ SILVER, Ph.W. “Prólogo”. En RODRÍGUEZ, Claudio. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.

que pedía, sin flor, fruto en la rama.

Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!"

Ambos poemas comparten el mismo tema, el de la egoísta renuncia al amor, que se concreta en una falsa ilusión de seguridad ("amor pacato, / sin peligro" en Machado; "Y está seguro / más seguro que nadie" en Rodríguez) y que se personifica en una tercera persona a la que los textos aluden con semejante tono admonitorio, como muestra el idéntico juego de tiempos verbales, primero en presente y luego en futuro de indicativo: "espera"- "esquiva"- "quiere" en Machado; "oye"- "cierra"- "sale"- "pasea"- "cojea"- "dice", en Rodríguez, quien prefiere extender la caracterización cotidiana del personaje en esta primera parte. Las consecuencias de su soledad se expresarán en futuro: "hallará" en Machado; "poseerá" y "vivirá" en "Ajeno". Y ese tiempo verbal ("abrirá" / "entrará") cierra el poema con la metáfora de la "llave" y la "casa" ("aposento" en Machado) en un remate casi especular:

"Con negra llave el aposento frío
De su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
Y turbio espejo y corazón vacío."

"[...] Mentirá al sacar la llave.
Entrará. Y nunca habitará su casa."

Hecho este somero análisis, se podría concluir que Claudio Rodríguez recurrió en algún momento de la redacción de "Ajeno" al "Soneto V". Ahora bien, es necesario preguntarse si el poema del sevillano estuvo en el germen de "Ajeno", en su fase "pre-redaccional" o si simplemente ayudó al poeta a encaminar sus dubitativos pasos en una fase compositiva posterior. Las semejanzas esbozadas –un estudio comparativo de los textos daría mucho más de sí– permiten presuponer, que el poema de A. Machado fue el catalizador de "Ajeno", poema que probablemente surgió a modo de glossa del "Soneto V".

La investigación de los ante-textos puede ser muy útil para confirmar hipótesis formuladas a partir del estudio de variables formales y/o temáticas de los textos editados. En este caso, como veremos al reconstruir el proceso de escritura, hay indicios en los primeros autógrafos de la serie que corroboran la presencia (puede que hasta memorística, dado el gran conocimiento que Claudio Rodríguez tenía de la poesía machadiana) del "Soneto V" en la fase pre-redaccional de "Ajeno"¹⁵. Así, en el primer manuscrito (que se transcribe íntegro un poco más adelante) encontramos, en el primer tanto de continuación de los cuatro versos iniciales, una metáfora de la soledad, la de "la vida sin flor", que será desechada después y que tiene su correlato directo en el texto de Machado:

"Ve el agrio cortinaje, la quincalla
de su perdida juventud; la vida
sin flor ni fe de su esperanza. vivir"

"Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama"

"Ajeno" se publicó por vez primera como entrada del número 8 de la emblemática revista leonesa *Claraboya*, de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas,

¹⁵ Sobre el interés de Claudio Rodríguez por la poesía de A. Machado, véase RODRÍGUEZ, Claudio. "El elemento descriptivo en la poesía de Antonio Machado". *Aventura*, 2020,7, pp. 203-208 [transcripción de la conferencia dictada en el Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 31 de enero de 1968]; y CASASECA MARTÍN, Miguel. "Claudio Rodriguez en el Instituto de Cultura Hispánica". *Aventura*, 2020,7, pp.200-201.

dato este que ha pasado desapercibido en la mayoría de estudios críticos, incluida la monumental edición facsimilar y crítica de García Jambrina, unos meses antes de que se incorporara al cuerpo de la sección III de *Alianza y condena*, en junio de 1965 (*Revista de Occidente*)¹⁶.

La versión de *Claraboya* difiere de la editada en el tercer libro del autor en la única variante del verso nº 3 “lóbrego de su cuerpo” (*Claraboya*) por “corto y duro del cuerpo” (*Alianza y Condena*, 1965), quizás elegida finalmente para reforzar la sensación acústica de crujido que produce la aliteración de oclusivas y de vocales posteriores y el breve y seco paso que impone la lectura del par de bisílabos. Estas dos primeras versiones del poema concluyen los cuatro textos de “merodeo” y “acoso” que conservamos, entre manuscritos y mecanoscritos, desde el comienzo de su escritura, en enero de 1962.

Cuatro variantes, conforman la última versión, definitiva, del poema, la ofrecida en la edición de *Alianza y condena* de 1995 (Alianza Editorial), supervisada y corregida por el autor: dos comas añadidas (versos 10 y 14) y la actualización de la escritura de “en seguida” (v. 11) no son excesivamente relevantes. Sí lo es, en cambio, la tilde diacrítica de “sólo”, en el verso 12, que adverbializa lo que en el texto de 1965, salvo errata, era adjetivo. En este caso, el cambio que se produce en el sentido de la oración es importante y amplía su poder de sugerencia, pues lo hace ambivalente. En dos de los borradores anteriores a esa fecha tenemos sendas opciones, si bien la mecanoscrita anterior a las pruebas de imprenta y las propias pruebas ya prescinden del signo gráfico de acentuación. En *Claraboya* también aparecía sin tilde.

En cuanto al juego de textos “boceto”, siguen el método de trabajo claudiano descrito en nuestro análisis vertical del proceso de escritura de “El cristalero azul”. Podemos destacar algunos aspectos.

PRIMER MANUSCRITO [CR 01/120]

PRIMER MECANOSCRITO (con correcciones manuscritas)

[CR 01/121]

-EL AJENO

Largo se hace el día a quien no ama
y él lo sabe, y él oye ese tañido
lóbrego de su cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía.

Ve el agrio cortinaje, la quincalla
de su perdida juventud. [tachado ilegible]

.Está clara-

Largo se hace el día a quien no ama
y él lo sabe, y él oye ese tañido
lóbrego de su cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía.

Sabe que su honda herida nunca sana,
no la secará el sol, y aún le supura
casi sin darse cuenta, ahora que el alba,
con peligrosa generosidad,
le refresca y le yergue. Está tan clara

¹⁶ Luis Mateo Díez se refiere así, en su discurso de ingreso en la Real Academia a la recepción del inédito “Ajeno”: “Luego, algunos años después, cuando los amigos con que ya contaba para escribir, aquellos a quienes más debo, me comprometieron en la revista *Claraboya*, fui el encargado de pedirle un inédito a Claudio, y no es posible olvidar la atenta comunicación que puso en mis manos uno de sus más bellos poemas, que luego formaría parte de su libro *Alianza y Condena*. Supongo que también es el poema de Claudio Rodríguez que más veces he leído en mi vida”. En MATEO DÍEZ, Luis. *La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*. Madrid: RAE, 2001, p.11.

su calle

Ve el agrio cortinaje, la quincalla
de su perdida juventud; la vida
sin flor ni fe de su esperanza.

vivir

Clara

está su calle ahora, cuando el alba,
con peligrosa serenidad,
le refresca y le yergue. Poco a poco (y como
siempre
se acostumbra al sorteo, a la subasta
ruin de sus horas, a la pobre encuesta
de su vivir

ruin de sus horas, al sorteo tramposo
de su vivir y ve familiar la quincalla
de su perdida juventud: aquello
que él creía [tachado ilegible]
sin iusión, como un húmedo cortinaje:
como un llovido cortinaje

su calle cual si fuera a dar al campo

y él la pasea con pie oscuro y mala

ley, porque sabe que cojea pronto, La honda estafaa la primera fatiga. Cierra, abraza, de su vivir

prisionero por no querer, su propia

soledad, pero ríe, triunfa, halaga,

se pone en el ojal la violeta

festiva, se acostumbra a la subasta el sorteo tramposoruin de sus horas, y se encuentra a salvo, de su vivir, la temible subastamás seguro que nadie porque nada y ve

poseerá, y bien sabe que nunca

vivirá aquí, en la tierra. Por las fábricas,

templos, mercados, tiendas, oficinas,

cuarteles, donde toca, donde pasa,

oye el inmenso pulso desbocado

de la injusticia, la sangrienta marcha

del casco frío del rencor. Y él sabe,

sabe por qué los oye. Cuán amarga

la vieja ceremonia de la vida

en sus altares silenciosos. Cuánta

noche para tan solo una mañana:

Jamás podremos conocerle. ¿Cómo

podemos conocer a quien no ama?

Jamás podremos perdonarle. Largo,

largo se le hace el día. Larga, larga

la noche mientras siente la victoria

del mundo en el fracaso de su alma

y, ahora, regresar, saca la llave, entra...

Mas nunca habitará su casa.

entra... Mas nunca habitará su casa.

Final enero 1962

El primer manuscrito ofrece ya una versión de los cuatro primeros versos muy próxima a la definitiva. Son los versos generadores del resto del poema en la aventura creadora. El cambio más significativo será el de “lóbrego” (v.3) por “corto y duro” (*Alianza y condena*, 1965), como ya apuntamos. Rodríguez se resiste a abandonar ese adjetivo hasta el borrador mecanoscrito

anterior a las pruebas de imprenta, y, por esa razón, el texto entregado a *Claraboya* debería ser inmediatamente anterior o, al menos, contemporáneo en la serie cronológica, pues aún lo conserva. Asimismo, aparece en este primer esbozo el germen de la anécdota de la salida de la casa y del paseo callejero al amanecer, pero de manera muy primaria e imprecisa, sin aparente decisión sobre la dirección que podría tomar. De hecho, el grueso del manuscrito lo constituyen tanteos de continuación (cuatro líneas versales sobre las que el autor vuelve y corrige hasta en tres ocasiones) de los versos iniciales.

El siguiente texto, mecanoscrito, constituye la versión más extensa del poema, que llega a superar las publicadas. Ensaya un título (“El ajeno”), que desecha tachando con bolígrafo el determinante. Aparece ya la imagen de la cojera como continuación de la anécdota del paseo, cuyo simbolismo puede rastrearse también en “Dando una vuelta por mi calle” (“si me vieran lo cojo, / lo maleante que ando desde entonces”), “El cristalero azul” y “El baile de águedas”, pero explora después una extensa vía de crítica social que eliminará en bloque después: el del vestido dominguero y la enumeración caótica, próxima a la de otros poemas de *Alianza y condena* (“fábricas, / templos, mercados, tiendas, oficinas, / cuarteles”), con un hermosísimo hallazgo: “Cuánta / noche para tan solo una mañana”. Surgen ya en la paraestrofa final, por primera vez, la idea de la imposibilidad de conocer a quien no ama, aunque en modo enunciativo, y las imágenes machadianas de la “llave” y la “casa”.

SEGUNDO MANUSCRITO [CR 01/122]

Largo se le hace el día a quien no ama
y él lo sabe. Y él oye ese tañido
lóbrego de su cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía.
Cierra su puerta y queda bien cerrada,
sale, y, por un momento, sus rodillas
se le van hacia el suelo, pero el alba,
con peligrosa generosidad
le refresca y le yergue. Está muy clara
su calle, y él la pisa con pie oscuro,
y cojea enseguida porque anda
sino-eon
sólo con su fatiga. Y dice aire,
palabras muertas en su boca viva.
Prisionero por no querer, abraza
su propia soledad. Está seguro,
más seguro que nadie, porque nada
poseerá, y él bien sabe que nunca

MECANSOCRITO ANTERIOR A PRUEBAS DE IMPRENTA (CON CORRECCIONES MANUSCRITAS) [CR 01/123]

Largo se le hace el día a quien no ama
y él lo sabe. Y él oye ese sonido tañido
corto y duro de su cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía.
Cierra su puerta y queda bien cerrada;
sale, y, por un momento, sus rodillas
se le van hacia el suelo. Pero el alba, pero el alba
con peligrosa generosidad
le refresca y le yergue. Está muy clara
su calle, y la pasea con pie oscuro,
y cojea enseguida porque anda
solo con su fatiga. Y dice aire:
palabras muertas con su boca viva.
Prisionero por no querer, abraza
su propia soledad. Y está seguro,
más seguro que nadie, porque nada
poseerá; y él bien sabe que nunca

vivirá aquí en la tierra. A quien no ama,
 cómo podemos conocerle o cómo
 Perdonarle? Día largo y es más
 , más larga
 la noche. Miente
 Mentirá al sacar la llave.
 Entra. Más nunca habitará su casa.

Entrará.

vivirá aquí en la tierra. A quien no ama,
 cómo podemos conocer o cómo
 perdonar? Día largo y aún más larga
 la noche. Mentirá al sacar la llave.
 Entrará. Y nunca habitará su casa.

El siguiente manuscrito ofrece ya una versión muy cercana a la final. Resulta interesante la intensa labor de depuración respecto al texto anterior y las vacilaciones solo en el remate del poema, cuya andadura parece bien definida ya hasta los cuatro últimos versos.

Resueltas esas dudas, Rodríguez escribe a máquina el poema, probablemente sobre el texto entregado ya a *Claraboya*, y realiza sobre algunas correcciones con bolígrafo rojo: la más importante descarta una nueva variante: “sonido” en el verso 2, donde en todos los borradores y en *Claraboya* se lee “tañido”, la opción finalmente elegida, probablemente por su amplio poder connotativo, al acercar al cuerpo desvencijado del solitario el sonido funeral de la muerte.

El texto se dio para pruebas de imprenta tras firmar contrato de edición el 3 de enero de 1965, con plazo de entrega hasta el 30 de junio.

3. EL CULTIVO DE LA MIRADA. GEMACIÓN, INJERTO Y PODA

“las manos que ahora
 se secan y se abren
 a la yema y al fruto”
 (“Los almendros de Marialba”)

Una de las conclusiones a que podemos llegar tras el estudio de los materiales de su archivo es que Claudio Rodríguez “siembra a voleo” (“¿Quién ha escogido a este arador, clavado por ebria sembradura”), pero también cultiva¹⁷. Si bien el procedimiento más habitual de génesis del poema es el descrito, un proceso secuencial o gradual de crecimiento a partir de los primeros tanteos que van fructificando con el tiempo en la memoria del poeta, hay también interesantísimos casos de injertos, que, nuevamente, nos llevan a establecer paralelismos entre los procesos de creación poética y de reproducción y propagación vegetativas: “Cada poema tiene su ley, es un organismo vivo”¹⁸.

A fin de cuentas, el recurso a los fenómenos de generación en la naturaleza es un lugar común en la descripción de los mecanismos psíquicos y textuales de origen y desarrollo de la escritura poética. Baste traer aquí solo el ejemplo de Juan Ramón Jiménez:

¹⁷ Sobre la presencia de los símbolos de la simiente y de las imágenes agrícolas de la escritura, veáse el trabajo de RAMOS DE LA TORRE, Luis. “Presencia de la «semilla» y lo seminal en el «canto» fecundo de Claudio Rodríguez”. *República de las Letras*, 2009 112, pp. 110-122; y de CASASECA MARTÍN, Miguel. “La escritura «sulciforme» de *Don de la ebriedad*”. *El Cobaya*, 2002,7, pp.3-7.

¹⁸ OCHOA HIDALGO, Javier. “Entrevista a Claudio Rodríguez”. *Espéculo*, 1999, 12. Disponible en <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-claudio-rodriguez>. Consultado el 04/06/2024.

“Yo varío incesantemente mis poemas (las flores, los frutos de mi cuerpo y de mi alma) como la naturaleza varía incesantemente los de los suyos (de sus verdes). Lo que me importa es florear y fructificar en una sucesión y unidad eternas [1944 Washington]”.

INJERTO

El injerto en la escritura poética de Claudio Rodríguez puede tener una procedencia externa o ser un injerto autógeno. En cualquier caso, entendemos por tal la unión de una imagen o verso procedente de un “ante-texto” (injerto autógeno) o de un texto ajeno (injerto externa) sobre otro “ante-texto” ya asentado, de modo tal que el conjunto de ambos crezca a partir de ese momento como un solo [organismo](#).

Uno de los ejemplos más interesantes de injertación externa es el que se produce en el proceso de escritura de “Los almendros de Marialba” (*Casi una leyenda*), en cuya descripción de la fase redaccional, no obstante, tropezamos con un obstáculo. El juego de ante-textos conservados parece incompleto, pues carecemos de documentos de tanteo, salvo de la última parte del extenso poema, en la que el poeta busca rematar un manuscrito que muestra largas tiradas ya muy consolidadas y próximas a la versión impresa (CR03/114). El resto de documentos son ensayos de continuación de lo que serán en el texto editado la segunda, tercera y cuarta paraestrofas, con variaciones sobre una estructura ya bastante definida.

Un indicio muy interesante sobre idea la originaria de “Los almendros de Marialba” nos lo proporciona la carta remitida por Salvador Jiménez al poeta el 27 de septiembre de 1979, en la que lo conmina a terminar y dedicarle “el poema del Tío Babú con los almendros de Mari-Alba, que se los ha llevado el río pallá paencial coño”. Sabemos por ella que Claudio Rodríguez ya trabajaba en el poema antes del otoño de 1979. Las riadas provocadas en la vega de Toro entre el 9 el 17 de febrero de 1979¹⁹ por el fuerte temporal de lluvia junto a la tonada popular “El tío Babú” parecen estar en el origen de su composición, dentro de esas “obsesiones, preocupaciones, intereses, estados de ánimo o conocimientos, que provocan la escritura y que constituyen el caldo de cultivo en el que se produce la obra”²⁰. Y entre esos “intereses” o “conocimientos” que conforman la fase “pre-redaccional” del poema debemos situar la curiosidad que siempre despertó en el poeta el mundo de la naturaleza y los estudios de zoología, particularmente la ornitología (“el vuelo de la paloma tiene tres tiempos...”) y de botánica, que, tal como veremos a continuación, deja huellas claras en la materialización formal de la escritura de “Los almendros de Marilaba” ya desde los primeros versos. En efecto, el poeta recurrió en un momento preliminar de su composición al manual de José López Palazón, *El almendro y su cultivo*²¹. Su ejemplar, conservado en la Biblioteca Personal de Claudio Rodríguez que custodia la Biblioteca de Castilla y León en Valladolid, contiene anotaciones y subrayados muy interesantes, en los que nos vamos a detener para observar cómo esas “ramas” se injertan en el poema.

19 Véase MORALES RODRÍGUEZ, Carlos G. y ORTEGA VILLAZÁN, M^a. Teresa. “Las inundaciones en Castilla y León. *Eria*, 2002,59, pp.305-332.

20 BLASCO, Javier. *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2011, p.69.

21 Claudio Rodríguez adquirió la tercera edición, revisada y ampliada, de 1972. El volumen está catalogado con la signatura CR 942. Agradezco a Marta Valsero, responsable del archivo de la Fundación Jorge Guillén, su siempre atenta y rápida respuesta a la solicitud de estos materiales.

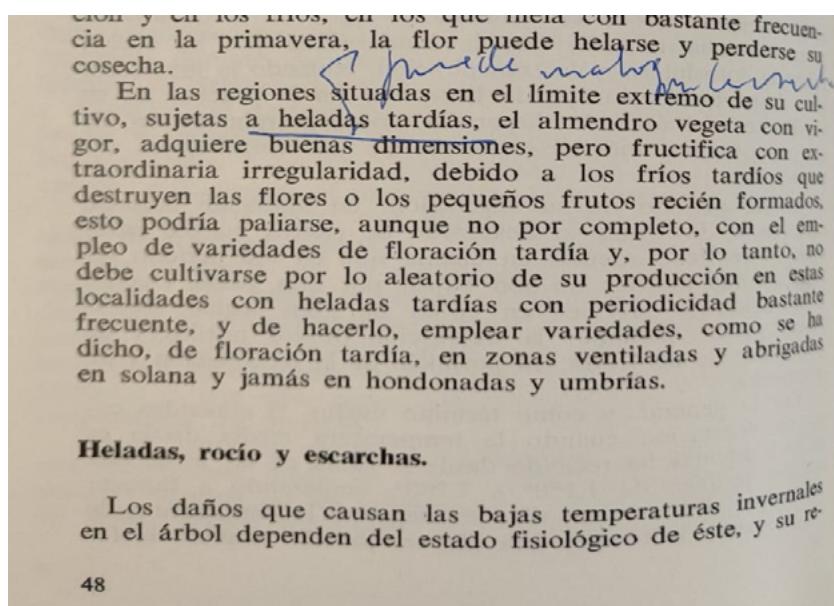


FIGURA 7. Subrayado y anotación en pág. 48: “puede malograr las cosechas”

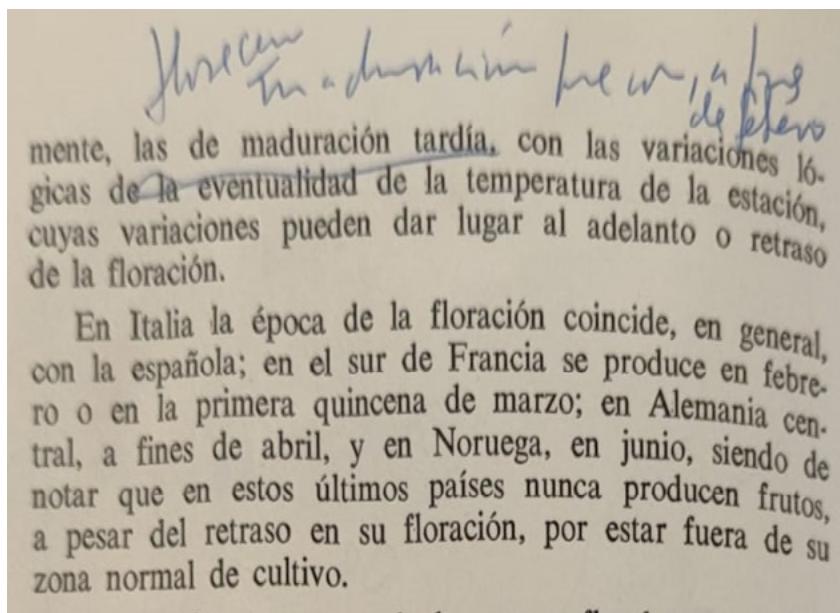


FIGURA 8. Subrayado y anotación en pág. 18: “Florecen→maduración breve a fines de febrero”

Mientras que el primer subrayado, un heptasílabo, (FIGURA 8) pasa directamente a la apertura del poema, el segundo, con su anotación manuscrita “**florecen→maduración breve a fines de febrero**”, pasa reelaborado como perifrasis personificadora a la *elocutio* de los versos dos y tres: “Las heladas tardías / entre un febrero poco a poco íntimo / y un marzo aún muy miedoso”. En esta primera parte, además de la referencia a la “poda seca” que encontramos, aunque no subrayado ni anotado, en el manual de Palazón, se injerta a continuación, aunque modificado en el manuscrito CR03/114, el sintagma “maduración de la madera” subrayado en la página 49 de la monografía, que pasa a un verso luego descartado en la versión impresa: “**junto a la duración de la madera**”.

Avanzado el poema, al comienzo de la cuarta paraestrofa del texto editado, el poeta vuelve a injertar una rama de Palazón.

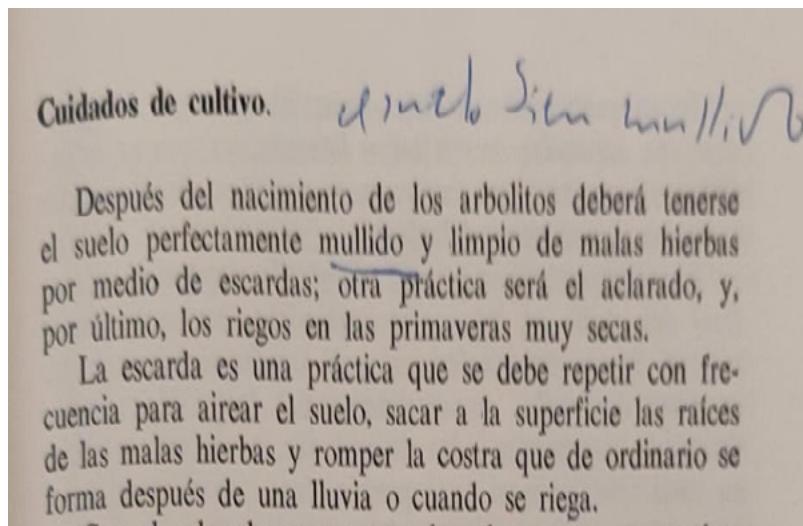


FIGURA 9. Subrayado y anotación en pág. 65: “el suelo bien mullido”

“Nunca en reposo, almendros / de Marialba, cuando la tierra está mullida y limpia”, leemos en el manuscrito CR03/114, cambiando la conjunción temporal por la causal en el texto impreso: “porque la tierra está mullida y limpia”.

Dada la insuficiente información, pues, como queda dicho, carecemos en esta ocasión de los borradores de tanteo con que suele comenzar el proceso de escritura de la mayoría de los poemas claudianos, no podemos datar cronológicamente el momento en que estos injertos se producen y su relevancia en el avance de la serie. Tampoco podemos saber con exactitud si forman parte de lo que podemos llamar “fase redaccional”, al permitir el progreso del poema en un momento de vacilación, o si estas anotaciones y subrayados pertenecen más bien a la “fase pre-redaccional”, como notas de lectura que permiten documentar las operaciones cognitivas movilizadoras de la escritura y “el paso de la representación mental al gesto corporal de la mano”²².

El injerto autógeno toma la forma de traspase de versos de unos poemas a otros, fenómeno que se da con relativa frecuencia en la fase redaccional de sus dos últimos libros. Así ocurre con una de las líneas más citadas de *Casi una leyenda*: “¿Y si la primavera es verdadera?”. Esta sorprendente y sugestiva duda sobre un hecho objetivo y constatable cierra el volumen, al insertarse ya desde el primer manuscrito (CR03/122) en su poema final, “Secreta”, que fue uno de los últimos del libro en escribirse. No obstante, es un hallazgo primitivo, que encontramos tachado cerrando uno de los borradores mecanoscritos de “La mañana del búho” (FIGURA 10, vid. apéndice). Este poema perdió, así, un verso memorable, pero ganó otra –recreación de una canción popular medieval–, procedente, a su vez, de la muy embrionaria primera versión de “Revelación de la sombra”, escrita hacia 1979: “Cómo cantaba mayo en la noche de enero” (FIGURA 1, vid. apéndice). Otro de los versos del mismo documento de la serie correspondiente “La mañana del búho” que será rechazado irá a parar a “Los almendros de Marialba”: “la rama

²² BLASCO, Javier. *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez). Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2011, p.70.

en [borrado] tras la poda seca”, que pasa a “la rama noble tras la poda seca”.

El fenómeno de injerto es relativamente frecuente llegado el momento en que el poeta decide dar título al poema. El hallazgo de un título en las series pre-textuales sería objeto de un estudio más exhaustivo, pues lo merece por su interés y alcance, pero me voy a limitar a apuntar solo algunas consideraciones. No suele suceder que Claudio Rodríguez parta de un título o lo consigne en el primer borrador de cada serie. Lo más habitual, aunque hay importantes excepciones, es que el título aparezca, y no de manera necesariamente definitiva, cuando el poema ya se va encaminando hacia su versión final. Son muy frecuentes, además, las vacilaciones, tachados y cambios, incluso en estadios muy avanzados de la fase redaccional.

Un ejemplo de injerto autógeno en el título lo encontramos en las series de “*Solvet seclum*” y “*Secreta*”. El primero fue, inicialmente, “*Dies Irae*”, título al que se añadió “*Secreta*” en el primer boceto mecanografiado, y así permaneció hasta los borradores finales (CR03/038). Solo en la última versión aparece su título definitivo. “*Secreta*” pasa entonces a encabezar el poema de redacción contemporánea que había titulado “*Gracia serena*”.

GEMACIÓN

Otro de los fenómenos que se observa con relativa frecuencia en las series pre-textuales de sus dos últimos libros es el que podemos denominar *gemación*, siguiendo la analogía con las variedades de reproducción vegetal. En las ciencias biológicas se llama así a un tipo de reproducción asexual de muchas plantas (y animales invertebrados) que se caracteriza por separarse del organismo una pequeña porción, llamada yema, la cual crece hasta formar un nuevo individuo. A diferencia del injerto de versos o títulos, que se encaja en un ante-texto ya asentado, la gemación da lugar a un nuevo poema, lo cual no es intrascendente, pues, por un lado, revela la relación subyacente entre los dos textos y, por otro, es determinante en la interpretación de ambos.

Un interesante ejemplo de gemación lo encontramos en la génesis de “Con los cinco pinares” a partir de un verso rechazado de una de los primeros manuscritos de “*«The Nest of Lovers»*”²³. Debemos aclarar, al hablar de los ante-textos de este poema que el procedimiento habitual de escritura de Claudio Rodríguez descrito en el segundo epígrafe, es decir, el progreso ordenado de sus versiones desde una imagen o asociación inicial abocetada en uno o varios versos hacia desarrollos memorísticos que se desechan luego mediante tachado o que son aceptados y se van incorporando al texto provisional (lo que explica el evidente salto entre las versiones sucesivas de cada poema) a veces se altera, dejando paso a un proceso escritura no lineal: distintas secuencias se acabarán ensamblando con un orden distinto al de su redacción. Así sucede, por ejemplo al analizar la serie de “*«The Nest of Lovers»*”, de tortuosa y exigente composición a tenor de su compleja huella autógrafa: tanteos, merodeos, tachones y correcciones constantes en las múltiples versiones de un poema extenso que trae el recuerdo vivo de la luna de miel de la pareja en Alfriston. Esto se ve claramente en el ante-texto que contiene el verso que acabará fagocitando “Con los cinco pinares” (FIGURA 11 vid. apéndice).

²³ Ya Javier Blasco (*op. cit.*, pp.115-116) describe el nacimiento del poema “Música callada” (*El vuelo de la ceebración*) a partir de los versos descartados de “Cascaras” (*Alianza y condena*).

TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO CR03/105

“*«The Nest of Lovers»*”

-la niña Carol con aceite
 la niña Carol con aceite blanco
el destino
 y los cinco pinares y [tachado ilegible] de la muerte
 de tu rostro y el mío
en las alas en himno de las gaviotas
El polvo de la espuma, la casa que me aeoge
-aquella casa
Lo que tuvimos y lo que es la verdad
-fué verdad-
que es verdad
el himn las alas en himno de las gaviotas
Lo que tenía nombre
no tiene nombre
y lo que casi vuelve
 Yo te veo porque yo te quiero.
 Y llegó la alegría y la verdad
 qué es la felicidad. Nadie lo sabe
lo que es verdad es el amor
es el amor y
El amor, la verdad:
 La verdad del amor. Nadie nunca, nunca
y la vida entera
 siempre, y nunca
 que nadie vivirá nunca. Tú y yo solos
más por encima
 del amor que pasa
 que es el bien
 (la virtud, [ilegible])

TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO CR03/110

“Con los cinco pinares”

primero algo de pasado
Gracias
 Tú volverás. Escucha. La promesa besada
 lejos ya de tu carne, lejos de la vileza
 macilenta, de la mentira solitaria, lejos

 sobre
 en esa cicatriz, lejos ya de tu carne;
 que está en pleno racimo semidesnudo y secreto
 al aire
 lejos de la vileza macilenta, lejos, cerea
 de la piel blanca [ilegible]
de los cinco pinares de
del
 de los cinco pinares de tu muerte y la mía
 a la medida de las manos
nos va a dar pronto el tallo y la gracia
tas gracias?
 nos está dando
 el tallo fino del pecado
 me despierta y me sana (me cura)
 Ya no hay tiempo ni espacio ¿quién pide o quién entrega?

**El misterio que salva y la
 vida que vive**

El documento transscrito del juego de ante-textos que irán conformando “*«The Nest of Lovers»*” es uno de los primeros manuscritos de la serie, cuya cronología puede deducirse de manera inmediata del tanteo dubitativo, repleto de tachaduras y enmiendas, si bien corresponde

a una parte no inicial del poema. Los escasos versos (o hemistiquios de versos) no tachados serán incorporados a posteriores ensayos de continuación. Todos, excepto, uno, que encontramos también al final de una sección ya mecanoscrita del documento de la misma serie archivado como CR03/104: “los cinco pinares de la muerte / de tu rostro y el mío”. El verso finalmente es descartado en la primera versión completamente mecanografiada del poema (CR03/010) y no acabará formando parte del texto impreso.

Esta imagen en ningún caso es rechazada, pues nunca llega a tacharse, y la hallamos en el primero de los documentos de tanteo de la serie de “Con los cinco pinares”, transcrita arriba, germen de un poema para el que el poeta ha esbozado el título de “Gracias”. El verso, ya con la forma definitiva de “los cinco pinares de tu muerte y la mía”, es una variación más de las múltiples imágenes vegetales en que se plasma la idea de la muerte germinadora en el libro, y en ese primer borrador sigue inmediatamente a los primeros versos, aún no desarrollados, que describen el cuerpo inerte revivido.

Pero lo realmente interesante es cómo la imagen de los “cinco pinares de la muerte” va apoderándose del poema en su fase redaccional, fagocitándolo. Así en la primera de las versiones mecanoscritas (CR03/112), transcrita a continuación, ya se plantea como opción de título y el poeta coloca el verso en la primera línea versal, ensayando el ritornelo (aunque lo rechace mediante tachado en ese lugar del poema) que encontraremos en las versiones previas ya depuradas inmediatamente anteriores a la pruebas de impresión (mecanoscrito CR03/113), donde la palingenesia condensada en esa imagen del *pinar de la muerte* se desarrolla casi en alegoría, y queda aclarada e intensificada al unirse a las de “canto de la alondra” y la “resina”.

TRANSCRIPCIÓN DEL MECANOSCRITO
CR03/112 (con correcciones manuscritas)

Cristalino Vida presente
SALVACIÓN

Con los cinco pinares CINCO PINARES

Con los cinco pinares de tu muerte y la mía
tú volverás. Escucha., la promesa **besada**
sobre tu cicatriz que está en hondo racimo el dolor
abre sorpresa y fruto, xxxxxxxx en la herida del aire

yo

Si ahora pudiera darte la creencia y los años,
el poderío limpio **en junto** el deslumbramiento
sin la huella que he perdido
de esta tarde serena **sin recuerdo cobarde**,
vileza macilenta y armonía de nieve.

-y la herida [tachados ilegibles]

temblor

TRANSCRIPCIÓN DEL MECANOSCRITO
CR03/013 (con correcciones manuscritas)

CON LOS CINCO PINARES

Con los cinco pinares de tu muerte y la mía
tú volverás. Escucha. La promesa besada
sobre tu cicatriz sin huella con racimo en silencio
nos da destino y fruto en la herida del aire.

Si yo pudiera darte la creencia y los años,
la visión renovada esta tarde de otroño
deslumbrada y segura sin recuerdo cobarde,
vileza macilenta, sin soledad ni ayuda...

Tú volverás. Escucha. Junto al pozo y la nata
y el desnudo secreto libre ya de tu carne. **Ya**
se va haciendo de noche y va creciendo el cielo
puro en su soledad sin destino y con gracia.

Con la desenvoltura del destino y la gracia

Es el amor que vuelve. ¿Y qué hacemos ahora?
Fue demasiado pronto pero ahora no es tarde
con los cinco pinares de tu muerte y la mía...

Es el amor que vuelve. ¿Y qué hacemos ahora
si está la alondra de alba cantando en la resina
de los cinco pinares de tu muerte y la mía?
Fue demasiado pronto pero ahora no es tarde.

Pero **si** el amor **que dura**, si es nuestra creación:
el misterio que salva y la vida que vive!

¡Pero si es la verdad y es nuestra creación
-el misterio que salva y la vida que vive!
Cuando la alondra nueva canta en los **nidos** resina
de los cinco pinares de tu muerte y la mía

¡Pero si es la verdad y es la creación
Fue demasiado pronto pero ahora es [ilegible]
salva
El misterio que **vuelve y la vida que vive.**

He afirmado que estos procesos de gemación, solo observables al estudiar los materiales de archivo del poeta, pueden arrojar datos para confirmar interpretaciones dadas o proponer otras alternativas de los textos a que dieron lugar. En este caso, permite corroborar la unidad de sentido que la crítica ha observado entre el poema donante “*«The Nest of Lovers»*” y el receptor, “Con los cinco pinares” y explica que ambos se publicarán seguidos en la edición impresa de *Casi una leyenda* dentro de la sección “De amor ha sido la falta”. “Con los cinco pinares” la cierra, al unir el tema amoroso al motivo de la muerte como renacimiento, enlazando, de este modo, con los poemas de la sección final.

Y PODA (CODA)

La “poda seca” es tan habitual en las labores de cultivo de la poesía claudiana que requeriría un estudio exento que valorara su uso e intensidad. Baste lo comentado en este mismo trabajo sobre el proceso de depuración realizado sobre el primer mecanoscrito de “Ajeno” (CR03/121), del que el poeta elimina por completo hasta diez versos consolidados y toda una dirección abierta en el poema, como muestra de las posibilidades de un análisis minucioso de los *pentimenti* en la obra de Claudio Rodríguez. La descripción de este tipo de alteraciones permitiría mostrar estrategias, hábitos y preferencias del autor en el proceso compositivo, descubrir el horizonte histórico y personal de escritura o reconstruir borradores y versiones preliminares.

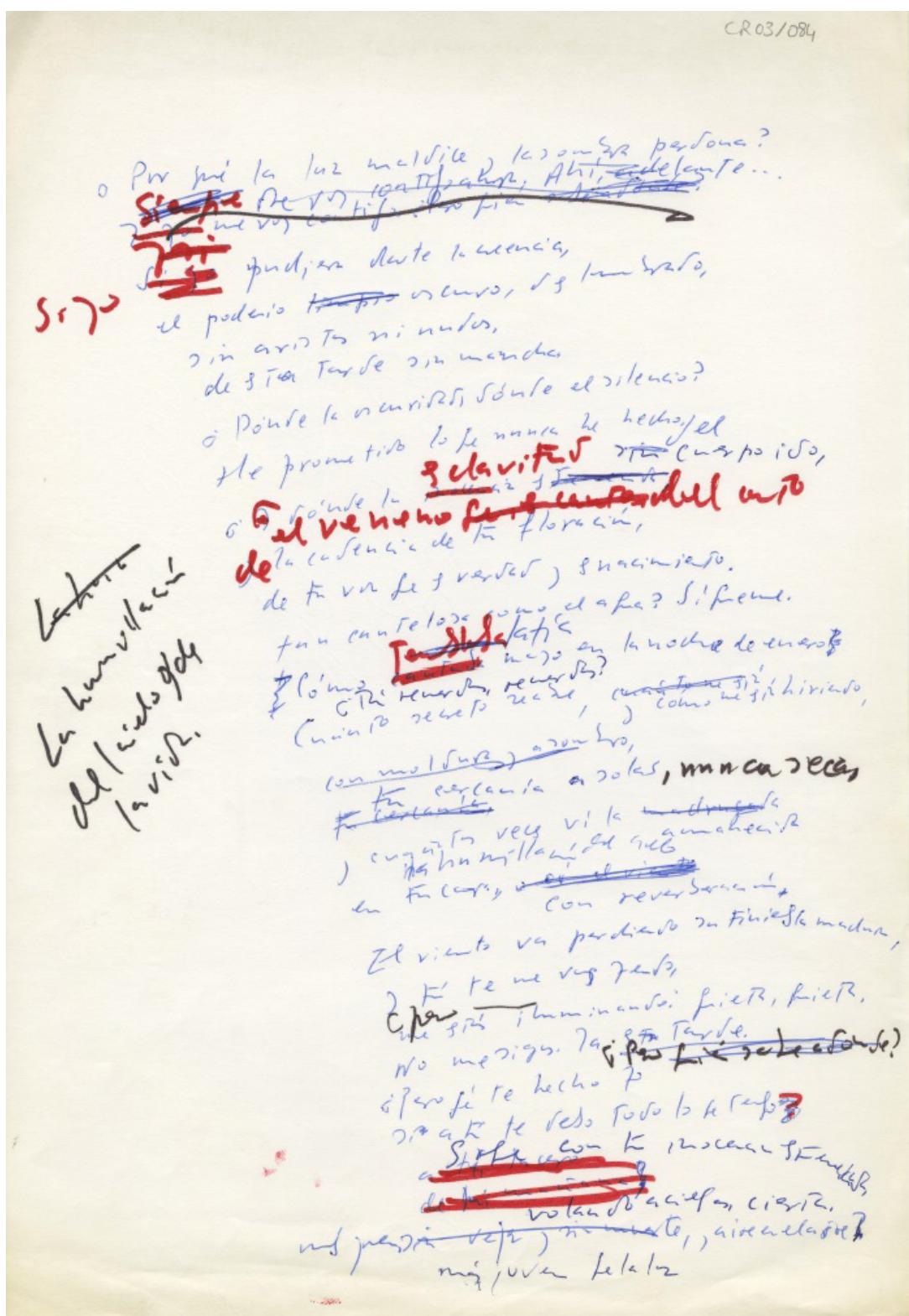


FIGURA 1: Facsímil del documento CR 03/84, correspondiente a la serie del poema “Calle sin nombre” (*Casi una leyenda*). Archivo de Claudio Rodríguez. Fundación Jorge Guillén.

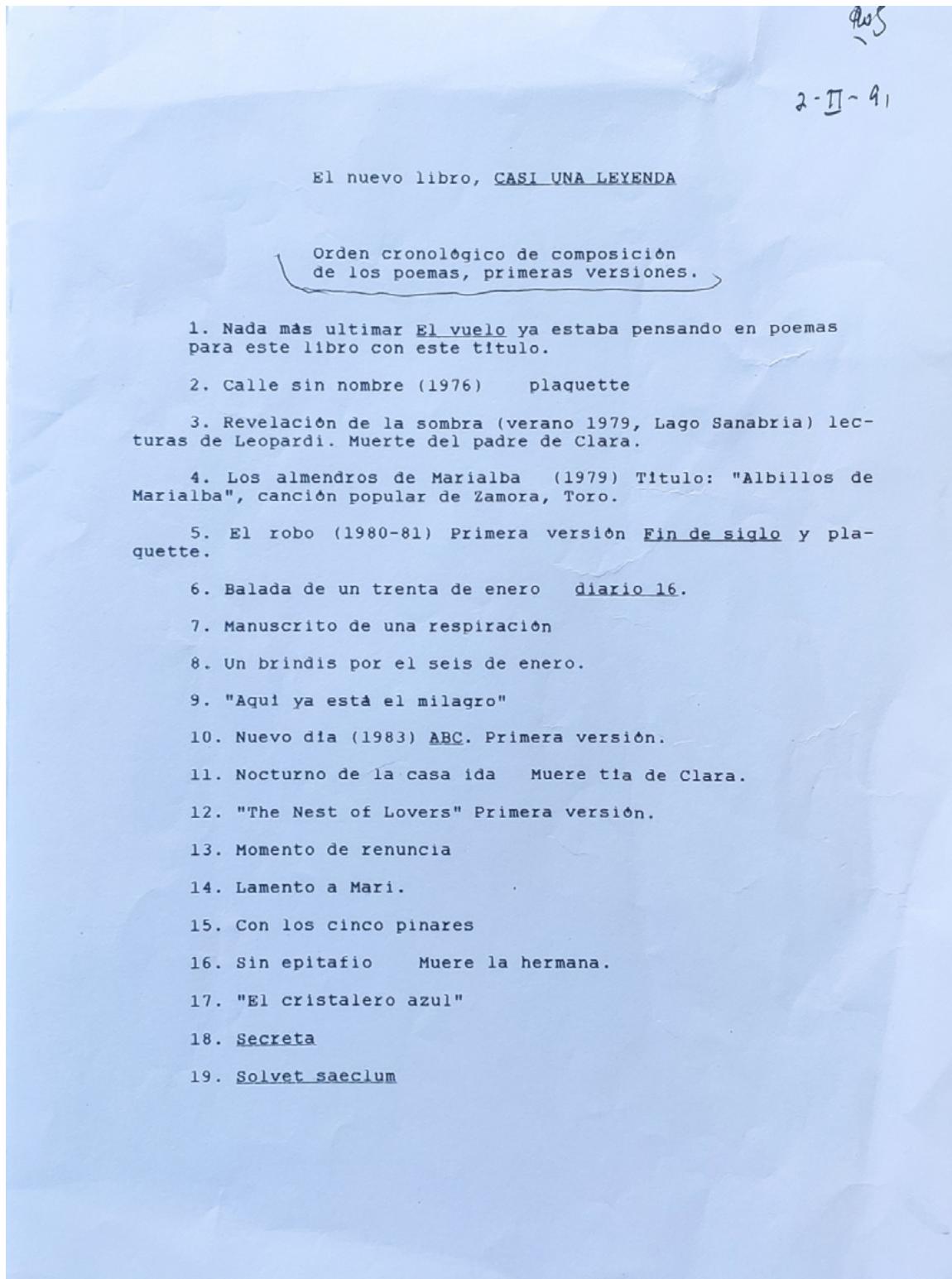


FIGURA 2: Facsímil de la transcripción de Ph. W Silver de sus notas manuscritas tomadas en conversación con Claudio Rodríguez. Cedido por Cristina Vizcaíno. Fondo Documental del Seminario Permanente Claudio Rodríguez en la B.P. del Estado en Zamora.

de la inocencia, de lo que se graba en ~~en~~
en el mirar del alma, el equilibrio
de tanta pesadilla,
la nerviación de la hoja del laurel,
la locura de la contemplación
y cuantas veces maldición, niñez,
entrando en cada ala con sorpresa.

El manatial temprano y el lucero
de la mañana:

El placer, la lujuria, el ruin amparo
de la desilusión, el roce
de mis alas pesadas, tan acariciadoras,

Cu~~y~~ entreabiertas, cuando
ya no hay huida ni aún conocimiento
antes de que ahora llegue
el arrebol interminable... ¡Día
que nunca sera mío y que estan~~en~~trando
hasta la flor de la carcoma, hasta
la rama en ~~en~~ tras la poda seca
de mi aventura hacia la oscuridad!

¿Vivire el movimiento, las imágenes
nunca en ~~en~~ reposo, de estas
olas sin nido ~~junto al mar~~
ya sin mañana y sin otoño siempre?

¿Y si la primavera es verdadera? ~~otoño~~ otoño

FIGURA 10. Facsímil del documento CR 03/026 (pág.3), correspondiente a la serie del poema “La mañana del búho” (*Casi una leyenda*). Archivo de Claudio Rodríguez. Fundación Jorge Guillén.

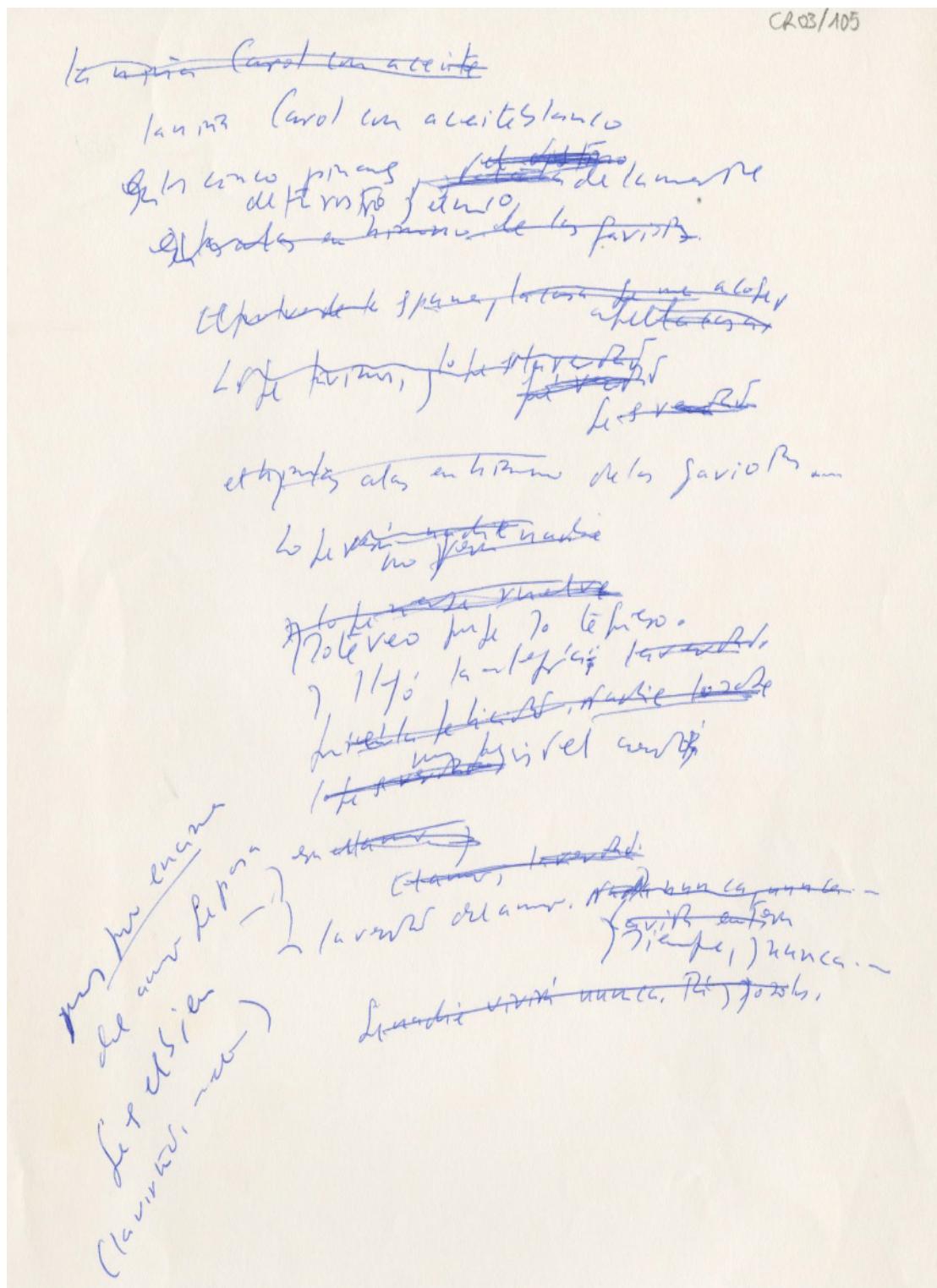


FIGURA 11. Facsímil del documento CR 03/115, correspondiente a la serie del poema “*«The Nest of Lovers»*” (*Casi una leyenda*). Archivo de Claudio Rodríguez. Fundación Jorge Guillén.

Claudio Rodríguez y el don de la traducción^{1 2}

Claudio Rodríguez and the gift of translation

Natalia Carabajosa Palmero

Universidad Politécnica de Cartagena

natalia.carabajosa@upct.es

RESUMEN

Poco se sabe sobre la actividad de Claudio Rodríguez como traductor de poesía, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que prácticamente la totalidad de sus numerosas traducciones del inglés al español permanecen incompletas e inéditas. Sin embargo, el interés que él mismo manifestó reiteradamente por la poesía anglosajona, así como el encargo editorial que recibió en 1966 para traducir la obra poética completa de T. S. Eliot (a excepción de los *Cuatro cuartetos*) son hechos lo suficientemente relevantes como para que la crítica haya subrayado la huella de la poesía inglesa en la obra del poeta zamorano.

Este artículo reconstruye el contexto histórico-literario del Claudio Rodríguez traductor, al tiempo que propone un enfoque metodológico para una posible edición crítica de sus traducciones que respete la condición de estas de textos inacabados. Ambos pasos pretenden contribuir a una apreciación más amplia de la figura literaria de Claudio Rodríguez, que pueda contemplar en paralelo el método compositivo e influencias del poeta en el traductor y viceversa.

PALABRAS CLAVE: Poesía y traducción; Claudio Rodríguez y T. S. Eliot; edición crítica de traducciones inéditas.

ABSTRACT

Little is known about the poet Claudio Rodríguez's activity as a poetry translator. This is understandable since most of his translations from English into Spanish remain unfinished and unpublished to this day. However, Rodríguez's interest for Anglo-American poetry found its use in a commission that he received in 1966 for the translation of all of T. S. Eliot's poetic oeuvre (except the *Four Quartets*). These overlaps have led to his highlighting the influence of English poetry on his own writing.

This article traces the historical and literary context of Claudio Rodríguez as a translator and suggests a way to create a critical edition of his translations which would also bring into consideration his unfinished texts. These all can help establish a broader assessment of Rodríguez, especially in how they illuminate the compositional fashioning both of his translations and his poetry.

KEYWORDS: Poetry and translation; Claudio Rodríguez and T. S. Eliot; a critical edition of unpublished translations.

1 Este trabajo no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda de Marta Valsero González, responsable del Archivo en la Fundación Jorge Guillén de Valladolid.

2 Este artículo se ha elaborado dentro del Proyecto de Investigación PID2023-151837NB-100.

0. INTRODUCCIÓN

La naturaleza irracional y visionaria, a la vez que profundamente original, de la poesía de Claudio Rodríguez, ha sido materia de debate desde la misma pregunta de “como quién suena Claudio” (Sánchez Santiago, 2006: p. 88). Antes que estrictamente contemporáneo dentro de las coordenadas de una época y un lugar determinados, a Claudio Rodríguez se le considera portador de esa sustancia común a todos los grandes (Dante, Rilke, Rimbaud) que, precisamente por perpetuarse de poeta a poeta en distintas lenguas, culturas y períodos, hace de las afinidades poéticas un mapa de correspondencias espaciotemporales de dimensiones universales. Desde este punto de vista, su obra ciertamente concuerda con la visión que Octavio Paz (1971) presenta acerca de la confluencia entre literatura y traducción:

“Todos los estilos han sido translingüísticos: John Donne está más cerca de Quevedo que de William Wordsworth; entre Góngora y Giambattista Marino hay una evidente afinidad, en tanto que nada, salvo la lengua, une a Góngora con el Arcipreste de Hita, que a su vez hace pensar por momentos en Geoffrey Chaucer. (...) Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.”³ (p. 7)

Desde este punto de vista, no resulta paradójico relacionar la poesía de Claudio Rodríguez con la de poetas afines a él en lengua inglesa, como puedan ser Gerald Manley Hopkins⁴, románticos como William Blake o William Wordsworth⁵, o contemporáneos como Dylan Thomas⁶.

La cuestión de las afinidades electivas inglesas de Claudio Rodríguez ha sido también planteada, entre otros, por Jordi Doce⁷, Jorge Rodríguez Padrón⁸ y Antonio Rivero Taravillo (2018), y tiene que ver, lógicamente, con la estancia del poeta en tierras británicas durante sus años formativos. Inversamente, la poesía de Claudio Rodríguez ha despertado el interés de reconocidos investigadores angloamericanos como Louis Bourne, Philip Silver o Michael Mudrovic, autor este último de un estudio ya clásico de toda la obra del zamorano, *The Transgressive Poetics of Claudio Rodríguez*, publicado en 1999. Dicho interés por parte del mundo anglosajón se confirma y culmina con la traducción de los cinco libros completos del poeta por parte de Michael Smith y Luis Ingelmo en la edición de 2008 titulada *Collected Poems*.

Una prueba del conocimiento profundo que Claudio Rodríguez poseía de la poesía inglesa de su tiempo la presenta el borrador de una conferencia inédita y sin fechar sobre la generación de 1950, conservada como documento CR19/070 en el Archivo Fundación Jorge Guillén. Fondo documental de Claudio Rodríguez de Valladolid. De Dylan Thomas a Philip Larkin, pasando por Ted Hughes y Thom Gunn, poetas que asimismo tradujo esporádicamente, Rodríguez despliega

3 PAZ, Octavio. (1971) *Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

4 CARBAJOSA, Natalia. (2009) “Claudio Rodríguez y Gerard Manley Hopkins: El lenguaje de las estrellas.” *República de las letras*, 112, p 57-63.

5 MEZQUITA FERNÁNDEZ, María Antonia. (2017) “Literary Spaces: Visions of Nature and Sense of Place in the Poetry of William Wordsworth and Claudio Rodríguez.” Castilla, *Estudios de Literatura*, 8, p. 237-262.

6 MEZQUITA FERNÁNDEZ, María Antonia. (2021) “The Roots and Affinities of Dylan Thomas in the Works of Claudio Rodríguez.” *Modern Ecopoetry*, 26, p. 25-42.

7 DOCE, Jordi. (2007) “Una familia adoptada: Lecturas inglesas de Claudio Rodríguez”. *Aventura*, 1, p. 234-250.

8 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. (2011) “Para una lectura otra de Claudio Rodríguez”. *Campo de Agramante*, 16, p. 11-20.

en unas pocas páginas su percepción de la evolución de la poesía inglesa en ese momento, así como de sus características definitorias: entre otras, la polaridad entre conocimiento y acción, así como la mezcla de las formas tradicionales con el lenguaje contemporáneo a partir de la influencia de W. H. Auden. El párrafo con el que concluye la conferencia resulta especialmente premonitorio y da idea del alcance crítico con el que Rodríguez es capaz de contextualizar la materia que se trae entre manos:

“Creo que no es una época de experimentación en el aspecto técnico, es más bien, una época de indagación: poesía como descubrimiento y método de conocimiento de la realidad. Lo que se nota, de antemano, ante el panorama de la poesía inglesa actual, es la falta de un poeta que hay (*sic.*) expresado, con autoridad y suficiencia absoluta, la sensibilidad de nuestro tiempo, como Yeats y Eliot.” (CR19/070, p. 3).

Explícitamente, además, el propio Claudio Rodríguez reconoce en una entrevista con Federico Campbell en 1971 la huella de la poesía inglesa en su obra cuando afirma que esta le ha influido sobre todo “en el rigor de la construcción, en el acceso al poema”, por cuanto la poesía inglesa presenta de por sí, según él mismo reconoce y en virtud del sistema sintáctico de esta lengua, una estructura más ordenada que la española⁹. Esta sensación de encontrar un anclaje expresivo en un idioma extranjero antes que en el propio no es del todo infrecuente entre los poetas, dado que la poesía ya es, hasta cierto punto, una lengua cargada de “extrañeza” en términos semióticos, tal como apuntó Walter Benjamin en su ensayo de 1923 “La tarea del traductor”. A ella se accede por tanto sin terminar de dominarla, esto es, sabiendo que aquello que se pretende expresar, lo indecible, nunca se va a poder decir del todo, idea asimismo principal del volumen de 1939 *Filosofía y poesía* de María Zambrano. Lo que la traducción de poesía hace, simplemente, es reproducir esa extrañeza del decir a medias o, más concretamente, convertirse en la mediación de otra mediación: la del poeta que se aventura a traducir al registro humano la lengua universal, no sujeta al tiempo lineal ni al yo concreto y separado del mundo, de la trascendencia.

La aventura poético-traductora de Claudio Rodríguez, en consonancia con su peculiar voz poética y con la resonancia atemporal de su poesía, presenta por tanto unas características relacionadas con sus lecturas extranjeras y sus traducciones que merece la pena abordar.

1. LA POESÍA ANGLOAMERICANA EN ESPAÑA Y EL DON (EL OFICIO) DE TRADUCIR

La tradición de la poesía angloamericana en España no posee, antes del siglo XX, el estatus ni la divulgación y consolidación como referente cultural que sí había mantenido durante siglos la tradición francesa. Es a través de poetas hispanoamericanos como Rubén Darío, así como de la etapa americana de Juan Ramón Jiménez, cuando empiezan a popularizarse en España los poemas de Walt Whitman y, con ellos, toda una teoría del verso libre y de su naturalidad cercana a la prosa adoptada por poetas a ambos lados del océano, tales como Neruda, Borges, Huidobro, Aleixandre, Bousoño y otros muchos¹⁰.

⁹ CAMPBELL, Federico. (1971) “Claudio Rodríguez o la influencia de todo: Entrevista.” *Claudio Rodríguez: La otra palabra*, Fernando Yubero (ed.), 2004, p. 217-228. Barcelona: Tusquets.

¹⁰ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (2003) “Ritmo y sintaxis en el verso libre.” *Rhythmica*, I (1), p. 303-333

Familiarizadas con la alternativa whitmaniana al simbolismo francés en forma de una poética demótica, sin estrofas reconocibles, cercana al hombre común y a los espacios urbanos al tiempo que a un estilo recitativo-acumulativo muy particular, las sucesivas generaciones de poetas españoles aceptaron con naturalidad las nuevas influencias llegadas del mundo anglosajón; entre ellas, todo un corpus de teoría y práctica poéticas de la mano de la obra literaria y ensayística de T. S. Eliot¹¹. Para cuando Claudio Rodríguez recibe el encargo de traducir al célebre autor de *La tierra baldía*, ya entre sus compañeros generación, sobre todo en el caso de Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, es más que patente la apreciación del legado del angloamericano y su poesía de corte experimental, analítica y dialogada, como definitoria de la modernidad¹².

En 1964, Claudio Rodríguez concluye el período de sus estancias por tierras inglesas. En 1965 publica su tercer poemario, *Alianza y condena*, por el que se le concede el Premio de la Crítica. En 1966 recibe el encargo de una editorial española (muy posiblemente Rialp, que por entonces estaba publicando poesía extranjera contemporánea) para traducir toda la obra poética de T. S. Eliot, a excepción de los *Cuatro cuartetos*. Por esa época ya abundaban las traducciones eliotianas que, desde la década de 1930, se encargaban de diseminar su obra en el mundo hispano, de las cuales, así como de su extensa influencia, la crítica ha ido dando cumplido testimonio en sucesivas décadas.¹³

El Archivo Fundación Jorge Guillén. Fondo documental de Claudio Rodríguez guarda las versiones originales que Rodríguez utilizó para su tarea traductora; concretamente, las notas a lápiz en los márgenes muestran cómo trabajó con la edición de la poesía completa *Collected Poems 1909-1962*, de la editorial Faber & Faber (1963). Asimismo, de su biblioteca se conservan dos antologías en traducción: *Poemas T. S. Eliot* (1946), editada por Dámaso Alonso y Leopoldo Panero, y *Poesías reunidas* (1978), la edición de José María Valverde durante más tiempo considerada como canónica.

Aunque Claudio Rodríguez recibe el encargo de traducir a Eliot una década antes de la publicación de Valverde, no es insólito pensar que la consultaría, por ejemplo, para la preparación del dossier que apareció en el suplemento cultural de ABC en 1988, compuesto por sus versiones de los poemas “El entierro de los muertos”, “*La figlia che piange*”, “El cultivo de los árboles de Navidad”, “Un canto a Simeón”, “Histeria” y “Miércoles de ceniza”. Esos fueron los únicos poemas de Eliot traducidos por Rodríguez que llegaron a ver la luz entre las cientos de versiones conservadas en el archivo, a mano y mecanografiadas, en distintas fases de elaboración sin fechar, y entre las que no falta ni uno solo de los poemas encargados, incluida una parte de los fragmentos de la proto-obra teatral *Sweeney Agonistes* (1926) y los coros de la obra teatral *The Rock* (1934). La ingente tarea emprendida, probablemente atendida a rachas durante años, quedó de este modo no solo inconclusa sino, además, olvidada.

11 RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. (2007) “Multiple Voices, Single Identity: T.S. Eliot’s Criticism and Spanish Poetry”. En *The International Reception of T.S. Eliot*, Elizabeth Däumer y Shyamal Bagchee (eds.). Londres: Continuum, p. 141-153.

12 RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. (1995) “Ámbitos extremos para una experiencia radical: Simbología topónima en la poesía de T.S. Eliot y José Ángel Valente”. *Actas del XVIII Congreso de la AEDEAN*, 1995. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, p. 623-628.

13 Véanse YOUNG (1993): 269-277; GIBERT (1989):111-119; BARÓN (1996); y SILES (2021), entre otros críticos.

Aparte de la historia pre-editorial de las traducciones de Claudio Rodríguez, existe otro asunto de máximo interés que, sin duda, guarda relación con el hecho de que el poeta no fuera capaz de terminar ni de publicar la tarea asumida. Tiene que ver con lo que yo he dado en llamar, basándome en los propios testimonios del zamorano, la “divergencia conceptual” que este reconoce respecto de la poesía y la visión del mundo de T. S. Eliot¹⁴. En efecto, en la introducción a los poemas publicados en ABC, Rodríguez reconoce abiertamente que:

“El acicate que me movió a la traducción no era el de mi afinidad hacia su obra poética, sino todo lo contrario: el de mi divergencia, no lejanía, que aún existe, hacia su entidad. Ejercicio o disciplina que ampliaron y cambiaron la órbita de mi conocimiento del lenguaje y de mi experiencia vital”¹⁵ (1988: p. VII).

Las palabras de Rodríguez resultan pertinentes por dos motivos. En primer lugar, a través de ellas el poeta se desmarca de la admiración mayoritaria de sus compañeros de oficio en España y América por el magisterio de Eliot. Sobre este asunto volverá a insistir en la entrevista de 1971 con Federico Campbell ya mencionada:

“Para mí la traducción de Eliot ha sido un ejercicio mental. Yo hubiera preferido traducir otro tipo de poeta. Todos los presupuestos ideológicos, literarios, de Eliot son lo contrario de lo que yo pienso [...]. De ahí que mi traducción no pueda ser vibrante. No puedo tener una posición objetiva respecto a Eliot [...]. En cambio, Dylan Thomas es muy afín a mí en la visión irracionalista, mágica de la realidad”¹⁶ (CARBAJOSA, 2004: p. 224).

La aproximación, por tanto, del Claudio Rodríguez traductor a la obra poética de Eliot se produce mediante una especie de vía negativa. Ello no le impide a Luis Ingelmo afirmar que las traducciones publicadas en ABC:

“Presentan a un traductor en permanente estado de alerta con sus propias palabras, y no tanto porque fueran la reproducción de la poesía eliotiana como por tener plena conciencia de haber gestado una criatura insólita, es decir, una creación genuinamente claudiana” (2007: p. 64).

Desde esta perspectiva, la divergencia poética aludida se funde, en la traducción, con la acción creadora, por cuanto el resultado deja de depender solamente de la concepción del autor traducido del mundo para fundirse con la mediación expresiva aportada por la versión traducida. La validez del argumento de Ingelmo, en todo caso, podrá ser comprobada mediante un cotejo minucioso de la poesía de Claudio Rodríguez en paralelo a sus traducciones, hasta el punto en que las distintas fases de desarrollo de estas últimas lo permitan.

El segundo motivo por el que las palabras de Claudio Rodríguez en la página de ABC suenan tan elocuentes reside en el hecho de que, una vez confesada su divergencia respecto de Eliot, concluya que el “ejercicio” o “disciplina” que le supuso someterse a la tarea de traducirlo produjera, como consecuencia, el siguiente efecto en él: las traducciones “ampliaron y cambiaron la órbita de mi conocimiento del lenguaje y de mi experiencia vital”. Al igual que en la conclusión

14 CARBAJOSA, Natalia. (2022) “*The Waste Land in Spanish a Hundred Years Later: The Case of Claudio Rodríguez.*” *Revista Canaria de Estudios Ingléses*, 85, p. 211-226.

15 RODRÍGUEZ, Claudio. (1988) “Porque el principio nos recordará el fin”. *ABC Literario*, Sept. 24, 1988, p. V-VII.

16 CAMPBELL, Federico. (1971) “Claudio Rodríguez o la influencia de todo: Entrevista.” *Claudio Rodríguez: La otra palabra*, Fernando Yubero (ed.), 2004, p. 217-228. Barcelona: Tusquets.

a su conferencia sobre poesía inglesa anteriormente citada, el poeta zamorano se muestra así capaz de apreciar la enorme significación de la poesía de Eliot en el contexto histórico-literario en que inserta, sin menoscabo de su falta de afinidad personal.

Con independencia de los resultados que, por las razones expuestas, no pueden llegar a valorarse como si los borradores de que disponemos fueran traducciones terminadas y preparadas para dar a la imprenta, el insólito enfoque desde el que Claudio Rodríguez aborda la tarea emprendida constituye, por las circunstancias explicadas, un caso único en la nómina de traductores de Eliot en el mundo hispano. Por eso mismo merece la pena examinar los borradores de las traducciones y preguntarse qué nuevas relaciones entre el Claudio poeta y el traductor nos revelan, si las hay. Sin embargo, el tratamiento de este material no puede, por su condición inacabada, publicarse como si de un libro se tratara; ni tampoco, dada su extensión y, muy a menudo, su ilegibilidad, organizarse en una edición facsímil. Antes bien, requiere de una metodología propia.

2. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LAS TRADUCCIONES INÉDITAS DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

Del tratamiento de textos inéditos e inacabados que remiten antes a un proceso de escritura que a un resultado final se ocupan la crítica genética o genética textual, disciplina de origen francés¹⁷, así como la filología de autor, de origen italiano¹⁸. Ambas escuelas, no obstante sus diferencias de enfoque, coinciden en lo básico. Su objeto de estudio es el ante-texto, esto es, el conjunto de versiones y borradores inéditos de una misma obra. El concepto de ante-texto ya implica un tratamiento crítico-textual, por cuanto “es una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico”¹⁹. Supone entrar en el taller del autor y reconstruir el proceso compositivo en sus distintas fases.

El taller de Claudio Rodríguez (esto es, los borradores de sus poemas) ha sido magistralmente analizado, junto con el de los poetas Juan Ramón Jiménez y Francisco Pino, por Javier Blasco (2011). Entre otros, el estudio del proceso de creación del poema “Hilando” que permiten los ante-textos arroja posibilidades interpretativas que, sin dejar de confirmar las expuestas por críticos como Luis García Jambrina o Ángel Luis Prieto de Paula, las extienden hacia nuevas direcciones. El libro de Blasco proporciona además instrucciones precisas sobre cómo preparar una edición genética respetuosa con la condición de inéditos de los ante-textos.

Basándose en convenciones de signos y abreviaturas para trabajar con manuscritos como las propuestas por François Masai, Blasco transcribe los borradores del poema mencionado de Claudio Rodríguez incorporando las huellas de sus tachaduras, sobreescrituras y otros elementos, pero sin contravenir el principio de legibilidad. Tan importante o incluso más que adoptar un método concreto para trabajar con los ante-textos, es preciso ser consciente de cuáles son los pasos que deben evitarse de cara a su publicación futura:

“Del desprecio generalizado a los ante-textos de la mesa de trabajo del escritor hemos

17 PASTOR PLATERO, Emilio. (2008) *Genética textual*. Madrid: Arco Libros.

18 ITALIA, Paola, y Giulia Raboni. (2014) “¿Qué es la filología de autor?” *Creneida*, 2, p. 7-56. <https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3527>

19 BELLEMIN-NÖEL, Jean. (2008). “Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto.” En *Genética textual*, E. Pastor Platero (ed.). Madrid: Arco Libros, (1977), p. 53-78.

pasado, en los dos últimos siglos, al extremo contrario y lo hemos hecho sin una metodología convenientemente autorizada por la práctica. Eso es lo que parece confirmar la reiterada aparición de ediciones impresas de borradores, que se le venden al lector como si se tratase de obras cerradas, acabadas y autorizadas por su creador” (BLASCO, 2011: p. 181).

Los borradores de las traducciones de Claudio Rodríguez, sin embargo, no son equiparables sin más a los de sus propios poemas. En primer lugar, una traducción supone la presencia, no de una conciencia creadora diseminada en varios documentos en distintas fases de gestación, sino de dos. Así, la reciente disciplina conocida como estudios de traducción genética o Genetic Translation Studies utiliza el mismo enfoque que la crítica genética, de la que parte²⁰, pero pone el acento en la convergencia entre dos voces y en los “espacios liminales” que puedan aflorar de dicha unión²¹.

Desde este punto de vista, la atención a las versiones de Claudio Rodríguez de los poemas de T. S. Eliot no debería ceñirse a estudiar las sucesivas fases de desarrollo de una traducción concreta. Su aspiración última debería ser la de poner las traducciones en relación con la propia escritura poética del autor/traductor; no para buscar conexiones explícitas, sino para detectar las huellas de ese viaje de ida y vuelta entre ambas y, en nuestro caso, siguiendo las escasas pistas que el propio Rodríguez dejó sobre su relación con la poesía angloamericana.

Por otra parte, el hecho de que, en este caso, las versiones de taller no puedan ser contrastadas con un texto final, fijado, publicado o, cuando menos, aprobado por el autor para la imprenta (salvo en el caso de los poemas aparecidos en el suplemento de ABC) supone un problema añadido a la cuestión de cómo trabajar con ellas. De nuevo, la reflexión de Blasco al respecto resulta esclarecedora:

“Un caso diferente es el que plantean los borradores nacidos con pretensión literaria, pero nunca convertidos en libro en vida del autor. Con estos materiales el editor ha de adoptar medidas nuevas, distintas a las que demandan los materiales de archivo de una obra ya editada y diferentes también de las derivadas de un conjunto de borradores cuya justificación editorial es meramente la documental” (2011: p. 201).

Teniendo en cuenta ambas circunstancias: la primera, que no trabajamos con poemas propios, sino con traducciones; y la segunda, que su condición de ante-textos es absoluta, lo más apropiado sería preparar una edición crítica de este material, en lugar de genética, aunque sujetas a varias condiciones y procedimientos, eso sí, que vienen de la crítica genética:

Se usará la metodología de la crítica genética y de sus disciplinas afines (filología de autor, traducción genética) hasta donde sea útil en su catálogo de convenciones gráficas para señalar las modificaciones del texto, así como de herramientas de software para visualizar dichas modificaciones.

Sin embargo, se trabajará preferentemente con la versión o versiones más avanzadas (legibles) de las traducciones, a ser posible mecanografiadas; según esto, el análisis no se centrará

²⁰ CORDINGLEY, Anthony. (2023) “Theoretical Challenges for a Genetics of Translation. Translation Studies” Open Access, p. 1-18. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2173286>.

²¹ NUNES, Ariadne, Joana MOURA y Marta PACHECO PINTO (eds.) (2022) *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*. Londres: Bloomsbury Academic.

en borradores incipientes, dado que nos interesa el proceso compositivo en relación con la doble condición del traductor/poeta, y no como una exploración cuasi-arqueológica o archivística completa.

Ocasionalmente, se recurrirá a las ediciones originales de los poemas de Eliot que Rodríguez utilizó, cuando las anotaciones a lápiz dentro de las mismas indiquen dificultades recurrentes en los borradores (tales como tachaduras o inclusión de varias alternativas a una palabra o una expresión). Visualmente, esto podrá quedar registrado como notas al pie, o en el aparato crítico generado mediante herramientas de transcripción.

La metodología brevemente expuesta aquí supone nada más que el primer paso para una labor ingente que, aparte de un experto en crítica genética, requiere además de especialistas tanto claudianos como eliotianos. Los seis poemas publicados en el suplemento de ABC en 1988 permiten aventurar, como muestra, ese comentario en paralelo que una edición crítica como la que desde estas líneas se propone debería propiciar.

2. CLAUDIO RODRÍGUEZ, TRADUCTOR

Para ilustrar lo expuesto hasta ahora, he elegido el poema de T. S. Eliot “*The Cultivation of Christmas Trees*” (1954), el último de la serie *The Ariel Poems*, a la que pertenecen otros poemas célebres de tema navideño como “*Journey of the Magi*” (1927) escritos a lo largo de varias décadas. Estos poemas se utilizaron, junto con los de otros autores como W. B. Yeats, Edith Sitwell o D. H. Lawrence, para ilustrar felicitaciones navideñas de la editorial Faber & Gwyer. En paralelo al poema largo “*Ash Wednesday*” (1930), *The Ariel Poems* marca un distanciamiento ético y estético por parte de Eliot con las composiciones modernistas de juventud que le habían granjeado fama internacional: “*The Love Song of J. Alfred Prufrock*” (1917), “*Gerontion*” (1920), “*The Waste Land*” (1922) y “*The Hollow Men*” (1925).

A raíz de la conversión del autor al anglo-catolicismo en 1927, la sombría formulación del mundo contemporáneo que Eliot despliega en estos poemas publicados en torno a la década de 1920 comienza a dar paso a un mensaje de redención espiritual, y el marco mítico que los definía se va fundiendo progresivamente con la tradición cristiana. Sobre todo ello diserta Eliot en ensayos como “*The Idea of a Christian Society*” (1949) y “*Notes towards a Definition of Culture*” (1949). La cima de este giro poético se produce sin duda con su última obra, *Four Quartets*, publicada en las décadas de 1930 y 1940.

En “*The Cultivation of Christmas Trees*”, Eliot va descartando las razones espurias por las que los adultos celebran la Navidad, incluida la pretendidamente infantil, para defender la necesidad de no dejar de ser niños genuinamente asombrados ante el prodigo navideño. Como afirma Anna Budziak, “*«The Cultivation of Christmas Trees» is indeed a lesson about how to sustain in adulthood the childlike ability to wonder, the least pragmatic, most disinterested emotion*” (2021: 47). No procede aquí un análisis pormenorizado del poema; pero sí llama la atención que Claudio Rodríguez eligiese, para la selección publicada en ABC, este poema cuya concepción regeneradora de la infancia no se halla tan lejos de la suya propia. Se muestra aquí el original consultado y subrayado por Claudio Rodríguez:

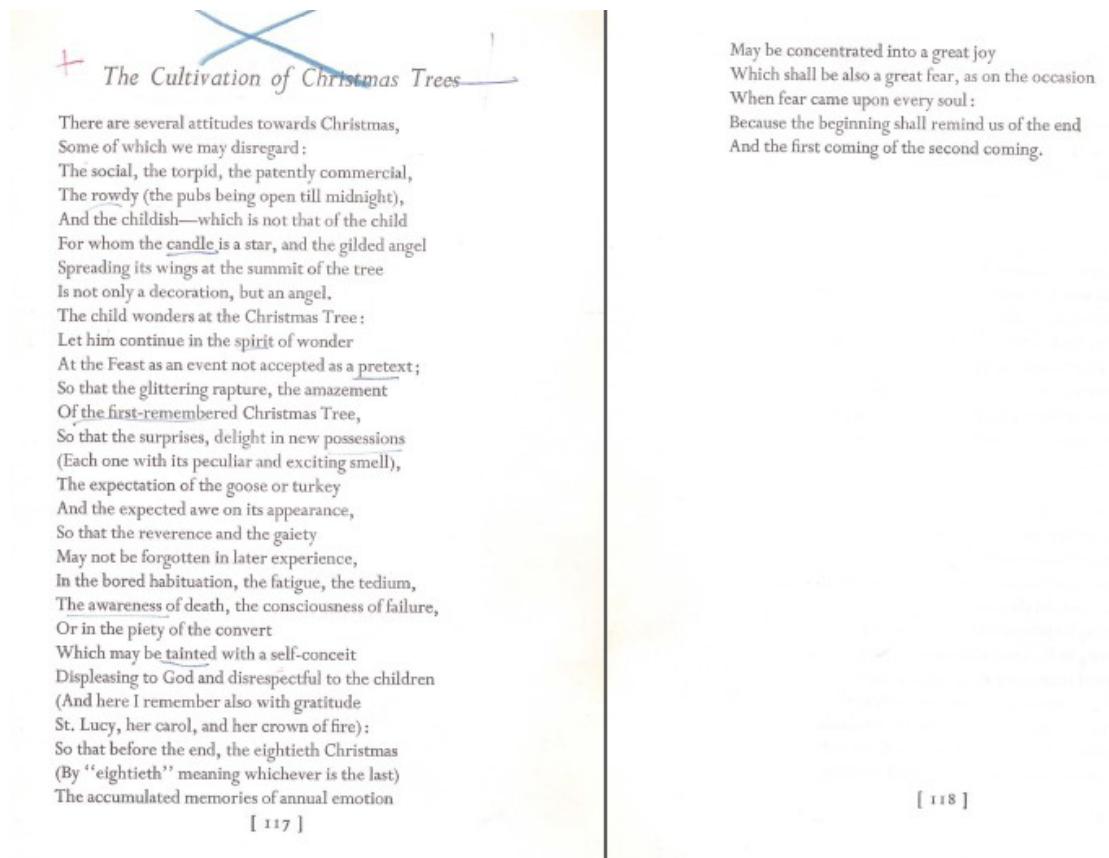


Fig. 1: T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1963.
Biblioteca personal de Claudio Rodríguez. Copia escaneada del Fondo documental Claudio Rodríguez,
Archivo Fundación Jorge Guillén.

La traducción que Claudio Rodríguez publica en 1988 puede considerarse, obviamente, texto acabado, en contraste con los numerosos ante-textos que permanecen inéditos en su archivo, y en diversas fases inacabadas de composición. He aquí la versión del suplemento cultural de 1988:

EL CULTIVO DE LOS ÁRBOLES DE NAVIDAD

"Hacia la Navidad hay varias actitudes,
podemos prescindir de algunas de ellas:
la social, la torpe, la manifiestamente comercial,
la de la juerga (abiertas las tabernas hasta la medianoche),
y la infantil —no la del niño
para el que la luz de la vela es una estrella, y el ángel dorado
desplegado sus alas en la copa del árbol
es un ángel, no una decoración tan sólo.

Se maravilla el niño ante ese Árbol de Navidad:
que viva en el prodigo,
en la Fiesta que es un suceso, no un pretexto;
para que el resplandeciente embeleso, el asombro
del primer Árbol de Navidad, en su recuerdo,

para que la sorpresa, el encanto en sus nuevos dominios
 (con su olor peculiar y excitante cada uno de ellos),
 esperando el pavo o el ganso
 y el temor ante su presencia,
 para que la celebración y la alegría
 nunca se olviden luego por otras experiencias,
 en la rutina fastidiosa, el cansancio, el tedio,
 el saber que morimos, la conciencia del fracaso,
 o bien en la piedad del converso
 que con su vanidad puede viciarse
 ofendiendo a Dios y sin respeto a los niños
 (recuerdo ahora también con agradecimiento
 a Santa Lucía, y a su villancico y su corona de fuego):
 para que antes del fin, la Navidad ochenta
 (por ochenta quiero decir cualquier última),
 los acumulados recuerdos de la emoción del año
 puedan unirse en gran alegría
 alegría que será también miedo, como en el momento
 en el que el miedo sobrevino a cada alma:
 porque el principio nos recordará el fin
 y el primer advenimiento al segundo advenimiento.”

De *Poemas de Ariel* (1954)
 (ABC literario, 24 de septiembre de 1988, pág. VII).

La exploración de borradores inéditos de “El cultivo de los árboles de Navidad” en el archivo nos ha brindado una sola copia manuscrita incompleta prácticamente ilegible, así como dos borradores mecanografiados en fases ya avanzadas de composición, sobre todo el segundo (fig. 2 y 3, documentos CR20/010 y CR20/072 respectivamente), todos ellos sin fechar. Los dos borradores mecanografiados se adjuntan al final del presente estudio (véase apéndice) y reproducen una pauta no inusual en los borradores claudianos, la cual permite conjeturar que, en un número considerable de traducciones, el ante-texto más avanzado no se hallaría lejos de su formato final.

Los documentos con los que contamos²² permiten observar diversas decisiones de traducción. Comenzando por los subrayados del texto original, advertimos que suelen corresponder a términos semánticamente cargados y resueltos en la traducción de un modo profundamente personal: así, Rodríguez traduce “*the candle*” por “la luz de la vela” en lugar de simplemente por “vela”, lo cual confiere fuerza a la comparación posterior con “una estrella”; mientras que para “*the awareness of death*”, grupo nominal que significa literalmente “la conciencia de la muerte”, decide emplear la oración “el saber que morimos”, expresión que se adapta mejor a la naturalidad del castellano, donde la nominalización es menos frecuente que en el inglés. En el caso del sustantivo subrayado “*possessions*”, resulta interesante comprobar en el manuscrito 1 cómo Rodríguez llega a considerar el término “poderes” (añadido a mano), para acabar decidiéndose por “dominios”. Llaman también la atención las alternativas para la traducción de “*tainted*”: en el manuscrito 1 aparece “corromperse”, mientras que en el 2 leemos

²² El poema original subrayado por Rodríguez, la traducción publicada y los dos manuscritos a los que llamaremos, en orden cronológico, 1 y 2

su sinónimo “viciarse”, verbo que finalmente se confirma en la versión final, y cuya elección responde probablemente a efectos de ritmo antes que semánticos.²³

Más allá del poema original, los dos borradores permiten asimismo rastrear el desarrollo de la traducción en sí. El segundo es prácticamente igual que el poema publicado, salvo por algunas cuestiones menores de puntuación, la sustitución del participio “convertido” por “converso” en el verso “*Or in the piety of the convert*” (“o bien en la piedad del convertido/converso”), y la duda entre la utilización de “ochenta” u “octogésimo” en dos versos consecutivos, que finalmente se concreta en “ochenta”. Así, los versos “*So that before the end, the eightieth Christmas / (By «eightieth meaning whichever the last)*” se leen en la traducción como “para que antes del fin, la Navidad ochenta / (por ochenta quiero decir cualquier última)”. En este último caso, me atrevo a aventurar que el traductor renuncia al número ordinal para dar al poema una mayor naturalidad, ya que la repetición de “octogésimo” en tan poco espacio suena un tanto enrevesada en castellano.

Respecto al primer borrador, observamos que también presenta un estado avanzado de la traducción, si bien en un par de casos el verso todavía aparece antes como una paráfrasis del original, esto es, demasiado largo y sin ritmo, cuestión ya perfectamente afinada en el segundo borrador. Esto sucede en “en la Fiesta, comprendida como un suceso, no como un pretexto”, que en el borrador 2 y en la publicación se transforma en “en la Fiesta que es un suceso, no un pretexto”. Se da un ejemplo parecido en el penúltimo verso, que pasa de “porque el principio nos hará presente el fin” en el borrador 1 a “porque el principio nos recordará el fin”, corregido a mano en el borrador 2, y más ajustado al original: “*Because the beginning shall remind us of the end*”. En este primer borrador destacan además términos que finalmente Rodríguez desechó en favor de sus sinónimos. Así, “incinante”, “homenaje” (corregido a mano) o “temor” (*ídem*) pasan a ser, respectivamente, “excitante”, “celebración” y “miedo”. En todos los casos, nos encontramos con una traducción en un momento ya avanzado de desarrollo.

A pesar de que para una edición antes crítica que genética no se considerarían en el cotejo de los borradores aquellos con excesivas dificultades de legibilidad, en la figura 4 del apéndice he incluido el único borrador manuscrito disponible en el archivo con la traducción de “El cultivo de los árboles de Navidad”, cuyo contenido no está exento de interés. En principio, porque se identifican palabras que responden a tentativas iniciales: “la rufián” por “la de la juerga” (respecto a “*rowdy*”, término subrayado en el original), “tendiendo” por “desplegando” (este último gerundio entre paréntesis escrita al lado), así como la inclusión de varias alternativas a “pretexto” (excusa) y a “embeleso” (éxtasis, arrebato); llama la atención también la estructura del primer verso (“Hay varias actitudes (posiciones) hacia /relación con la Navidad”), al que posteriormente se le daría la vuelta: “Hacia la Navidad hay varias actitudes”.

Sobre todo, lo que este borrador manuscrito confirma es cómo la traducción de un poema, a diferencia de la creación, parte siempre de un esquema previo que viene dado por el poema original. Es decir, el trabajo no surge en realidad de la nada, sino que comienza en un punto intermedio entre la página en blanco de la creación de un poema y el final, como si la traducción fuese una escena teatral presentada *in medias res*. Naturalmente, no tenemos la

²³ El verso “*Which may be tainted with a self-conceit*” (“que con su vanidad puede viciarse”) resulta imprescindible para la comprensión del espíritu cristiano en Eliot: la cuarta e inesperada tentación que visita a Thomas Beckett en su célebre obra teatral de 1935 *Murder in the Cathedral* representa, precisamente, el pecado de la vanidad que va asociado al fervor religioso.

certeza de que el borrador manuscrito de “El cultivo de los árboles de Navidad” constituya la primera versión o el primer acercamiento por parte del traductor al poema. Pero sí se observa una progresión semántica y sintáctica que avanza con fluidez desde dicho borrador hasta los dos mecanografiados de los que disponemos. En conjunto, podemos establecer la hipótesis de que Claudio Rodríguez tradujo sin excesivas dificultades un poema de por sí bastante claro y directo en comparación con otros de Eliot. Mucho más apasionante parece la pregunta de si, dada la afinidad temática (dentro de la divergencia conceptual señalada) entre Rodríguez y Eliot con respecto a este poema, existe un camino que relacione dicha traducción con la propia poesía claudiana.

3. CLAUDIO RODRÍGUEZ, POETA

La traducción de poesía es en sí misma una labor de creación: no se traduce exactamente de una lengua a otra, sino que se traduce poesía en poesía, en consonancia con esa protolengua literaria universal a la que hacía referencia Octavio Paz. Por eso mismo, escriba o no, el traductor es ya, en sentido estricto, poeta. Y a la inversa, por la propia dinámica de la traducción poética, el poeta que se decide a traducir aprende más sobre sí mismo y su expresión que sobre la lengua de la que traduce. Una vez más, las palabras del propio Claudio Rodríguez en la introducción a las versiones eliotianas que publicó en 1988 suenan esclarecedoras en este sentido:

“Hace unos años traduje las poesías completas de T. S. Eliot (salvo *Four Quartets*). ”

Circunstancias que ahora no viene a cuento recordar hicieron que las versiones quedaran hasta hoy inéditas [...] Aspiré a realizar el consejo de Fr. Luis de León de no limitar mis palabras: «A su propio sentido y parecer que los que leyesen la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original». Ahora que releo estas traducciones creo que he invadido demasiado con mis hábitos lingüísticos castellanos, sobre todo en el aspecto métrico, el estilo del autor, pensando más que en nada en la fluidez de la lectura...” (RODRÍGUEZ, 1988: VII)²⁴.

La atención a la “fluidez de la lectura” concuerda con los cambios semánticos observados en los ante-textos que comentamos en la sección anterior: ante varias posibilidades de sinónimos, Rodríguez siempre escoge aquel que, “en el aspecto métrico”, mejor se adapta al ritmo o cadencia del verso en español.

Más fascinante resulta aún observar, en poemas de Claudio Rodríguez escritos antes y después de acometer las traducciones de Eliot relacionados con la infancia o la magia navideña, concomitancias con el vocabulario, las imágenes o los ritmos encontrados en “El cultivo de los árboles de Navidad”. Una comparación, por ejemplo, entre dicha traducción y los poemas “Oda a la niñez” de *Alianza y condena* (1965), “Lo que no se marchita” de *El vuelo de la celebración* (1976) o “Un brindis por el seis de enero” de *Casi una leyenda* (1991) deja entrever hasta qué punto los “hábitos lingüísticos castellanos” invaden la traducción del poema de Eliot. Sin embargo, el juicio negativo que el zamorano hace de su práctica traductológica no tiene por qué ser tal: el aire manifiestamente claudiano de “El cultivo de los árboles de Navidad”, precisamente por la fluidez rítmica con que discurre y porque incorpora la visión del mundo de su traductor sin traicionar (más bien al contrario, realzándola) la del autor, constituye un ejemplo excepcional de ese camino de ida y vuelta entre dos sensibilidades poéticas unidas, precisamente, por la

²⁴ RODRÍGUEZ, Claudio. (1988) “Porque el principio nos recordará el fin.” *ABC Literario*, Sept. 24, 1988, p. V-VII.

capacidad de la poesía para superar la distancia entre lenguas.

En “Oda a la niñez”, por ejemplo, encontramos en los versos:

“vuelve, vuelve
este destino de niñez que estalla
por todas partes”

Una premonición de la recurrencia del tiempo pasado en el presente y viceversa, tan cara a Eliot.²⁵ Asimismo, el campo léxico que en “El cultivo de los árboles de Navidad” va asociado a la verdadera inocencia infantil que el poeta pretende retener en la vida adulta²⁶, se halla contenido en la tajante afirmación de “Oda a la niñez”: “Nada hay que nos aleje / de nuestro hondo oficio de inocencia”. Lo mismo sucede con la contraposición de términos como “gran alegría” y “temor/miedo” en la traducción, los cuales aparecen indivisiblemente unidos: también en la oda aparecen el “miedo” y el “castigo” empañando, como en tantas antítesis claudianas, una alegría no exenta de incertezas. “Piedad” es otro término clave que hermana a ambas composiciones.

En “Lo que no se marchita”, la magia del corro infantil es equiparable a la magia navideña. En ambos casos, los niños no distinguen entre el “milagro” (en el poema) o “prodigo” (en la traducción) y el mundo al otro lado del asombro. De hecho, los niños del corro “no tienen sombra”, esto es, no se han separado de la capacidad de asombro, tomada desde el origen etimológico del término. Por otra parte, la redención y la salvación en el poema de Claudio Rodríguez, términos de claras connotaciones religiosas, resuenan en “El cultivo” de manera similar en la referencia al “primer” y al “segundo advenimiento”, aunque en el caso de Rodríguez la espiritualidad no aspire a ceñirse, como en el de Eliot, a un credo institucional concreto. Por otra parte, el anhelo del poeta adulto por “volver a entrar” en ese corro reproduce el de ese otro poeta que desea retener el espíritu navideño más allá de “otras experiencias” como “la rutina fastidiosa, el cansancio” o “el tedio”.

Por último, en “Un brindis por el seis de enero” volvemos a encontrar la cercanía y contraposición de “alegría” y “temor”, junto con otras más explícitas como la que se da entre “bendito” y “maldito”. Se subraya la recurrencia de la celebración navideña que, en el fondo, reproduce la visión cíclica y eterna del paso del tiempo: “lo que siempre se espera y ahora llega”. “Siempre” y “ahora” concuerdan, en este verso de “Un brindis”, con el punto de intersección que va del pasado al futuro sobre el que pivota la poesía de Eliot a medida que su fe religiosa y su poesía van confluyendo en un modo expresivo concreto, diferente del de sus poemas de juventud, y del que “El cultivo” constituye un acertado ejemplo.

Obviamente, las afinidades temáticas, semánticas e incluso de naturaleza metafísica entre el Claudio poeta y el Claudio traductor de T. S. Eliot no deben entenderse como una influencia directa del segundo en el primero, menos aún teniendo en cuenta las opiniones ya expuestas del español respecto del angloamericano. Pero si leemos las traducciones como parte de la propia obra poética de Rodríguez, advertimos que la selección semántica del poema

²⁵ “porque el principio nos recordará el fin”, verso con el que, además, Claudio Rodríguez titula su contribución para ABC. Se trata de una idea en Eliot (*“Because the beginning shall remind us of the end”*) que se convierte en el *leitmotiv* de los *Four Quartets*.

²⁶ “se maravilla”, “que viva el prodigo”, “en la Fiesta que es un suceso”, “el resplandeciente embeleso”, “el asombro”, “la sorpresa”, “la celebración y la alegría”

de Eliot concuerda, en efecto, con la que su poeta/traductor elige mayoritariamente para sus propias composiciones. Más allá de las coincidencias léxicas, también la estructura compositiva, por ejemplo en los grupos nominales o verbales, o la de los complementos preposicionales o del nombre, suena llamativamente claudiana en “El cultivo”, sin retorcer en ningún momento la sintaxis del original. En la cursiva que incluyo en los siguientes versos “en la Fiesta que es un suceso” o “alegría que será también miedo” se nota, como muestra, la mano del poeta de Zamora, quien utiliza a menudo ese mismo giro expresivo en sus poemas y ahora emplea de un modo similar el original de Eliot, sobre todo en el caso de “*At the Feast as an event*”. Otro tanto sucede en las expresiones paralelas “la conciencia del fracaso” y “la piedad del converso”, construcciones típicas de la lengua poética de nuestro autor. Desde esta perspectiva encuentran acomodo las palabras ya citadas de Ingelmo sobre el hecho de que aquí se ha gestado una creación “genuinamente claudiana”, no menos que la confluencia de dos voces en un espacio liminal subrayada por los estudios de traducción genética.

4. CONCLUSIÓN

Revisada con la metodología propuesta por la teoría genética aplicada a la traducción, la aventura traductora de Claudio Rodríguez ofrece un enfoque único para aproximarse a su doble faceta de creador y traductor, como quien trazara un camino de ida y vuelta en el que el poeta le prestase su intuición expresiva al traductor y viceversa o, incluso, ambas categorías (poeta y traductor) confluyeran en una misma faceta creadora. Con independencia de si dicho enfoque aporta o no matices nuevos a la figura literaria de Claudio Rodríguez, como mínimo ayuda a reconsiderar la función mediadora que toda poesía posee y que la convierte, hasta cierto punto, en una “traducción” en sí del lenguaje de lo indecible.

Si bien la labor traductora de Claudio Rodríguez no ha llegado a trascender por los motivos expuestos en el presente estudio, su atención a la poesía en inglés en un momento en el que pocos poetas hispanos podían leer con fluidez en ese idioma, junto con su dedicación a un autor tan influyente en la poesía contemporánea como T. S. Eliot justificarían por sí solas la elaboración de una edición crítica (con todas las precauciones referidas al tratamiento de material inédito e inconcluso) de sus traducciones inéditas. A ello se debe añadir la actitud divergente que el traductor adopta respecto del traducido en esta peculiar historia, la cual singulariza al primero dentro de su generación poética en España sin restar un ápice a la maestría de su labor. Por todo ello, el don de la traducción en Claudio Rodríguez no merece olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARÓN, Emilio. (1996) *T.S. Eliot en España*. Almería: Publicaciones Universidad de Almería.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. (2008). “Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto.” En *Genética textual*, E. PASTOR PLATERO (ed.). Madrid: Arco Libros, (1977), pp. 53-78.
- BLASCO PASCUAL, Javier. (2011) *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética. (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BUDZIAK, Anna. (2021) “On the Parenthesis in T. S. Eliot’s *The Cultivation of Christmas Trees*”. *Essays in Criticism*, 71/1, pp. 46-65. doi: 10.1093/escrit/cgaa029
- CAMPBELL, Federico. (1971) “Claudio Rodríguez o la influencia de todo: Entrevista.” *Claudio Rodríguez: La otra palabra*, Fernando Yubero (ed.), 2004, pp. 217-228. Barcelona: Tusquets.
- CARBAJOSA, Natalia. (2009) “Claudio Rodríguez y Gerard Manley Hopkins: El lenguaje de las estrellas.” *República de las letras*, 112, pp. 57-63.
- CARBAJOSA, Natalia. (2022) “*The Waste Land in Spanish a Hundred Years Later: The Case of Claudio Rodríguez*”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 85, pp. 211-226.
- CORDINGLEY, Anthony. (2023) “*Theoretical Challenges for a Genetics of Translation*.” *Translation Studies, Open Access*, pp. 1-18. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2173286>.
- DOCE, Jordi. (2007) “Una familia adoptada: Lecturas inglesas de Claudio Rodríguez”. *Aventura*, 1, pp. 234-250.
- GIBERT, Teresa. (1989) “Esta es la tierra baldía, tan rudamente violada. (Sobre las versiones españolas de *The Waste Land*)”. *Actas XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures*, J.C. Santoyo (ed.). León: Universidad de León, pp. 111-119.
- INGELMO, Luis. (2007) “Traducción como falsificación: Versiones y perversiones poéticas”. *Aventura*, 1, pp. 58-72.
- ITALIA, Paola, y Giulia Raboni. (2014) “¿Qué es la filología de autor?” *Creneida*, 2, pp. 7-56. <https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3527>
- MEZQUITA FERNÁNDEZ, María Antonia. (2017) “*Literary Spaces: Visions of Nature and Sense of Place in the Poetry of William Wordsworth and Claudio Rodríguez. Castilla*”, *Estudios de Literatura*, 8, pp. 237-262.
- MEZQUITA FERNÁNDEZ, María Antonia. (2021) “*The Roots and Affinities of Dylan Thomas in the Works of Claudio Rodríguez*”. *Modern Ecopoetry*, 26, pp. 25-42.

NUNES, Ariadne, Joana MOURA y Marta PACHECO PINTO (eds.) (2022) *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*. Londres: Bloomsbury Academic.

PASTOR PLATERO, Emilio. (2008) *Genética textual*. Madrid: Arco Libros.

PAZ, Octavio. (1971) *Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

RIVERO TARAVILLO, Antonio. (2018) “T.S. Eliot según Claudio Rodríguez”. *Letra Global*, 20/11/2018. Disponible en: https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/t-s-eliot-segun-claudiorodriguez_200518_102.html.

RODRÍGUEZ, Claudio. (1988) “Porque el principio nos recordará el fin”. *ABC Literario*, Sept. 24, 1988, pp. V-VII.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. (1995) “Ámbitos extremos para una experiencia radical: Simbología toponímica en la poesía de T.S. Eliot y José Ángel Valente”. *Actas del XVIII Congreso de la AEDEAN*, 1995. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 623-628.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. (2007) “*Multiple Voices, Single Identity: T.S. Eliot's Criticism and Spanish Poetry*”. En *The International Reception of T.S. Eliot, Elizabeth Däumer y Shyamal Bagchee* (eds.). Londres: Continuum, pp. 141-153.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. (2011) “Para una lectura otra de Claudio Rodríguez”. *Campo de Agramante*, 16, pp. 11-20.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás. (2006) “Hacia otras relaciones”. *Zurgai*, 8, pp. 88-91.

SILES, Jaime. (2021) *Un Eliot para españoles*. Sevilla: Athenaica.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (2003) “Ritmo y sintaxis en el verso libre”. *Rhythmica*, I (1), pp. 303-333.

YOUNG, Howard T. (1993) “T.S. Eliot y sus primeros traductores en el mundo hispanohablante, 1927-1940”. *Livius*, 3, pp. 269-277.

CR 20/10/10

EL CULTIVO DE LOS ARBOLES DE NAVIDAD

Hacia la Navidad hay varias actitudes, podemos prescindir de algunas de ellas: la social, la torpe, la manifiestamente comercial, la de la juerga (abiertas las tabernas hasta la medianoche), y la infantil - no la del niño

~~XXXXXXXXXX~~

luz de vela es estrella, y el angel dorado desplegando sus alas en la copa del árbol. es un angel, no una decoración tan solo.

Se maravilla el niño ante ese árbol:

dejad que viva en ~~XXXXXXXXXX~~ prodigo

en la Fiesta, XXXXX comprendida como un suceso, no como un pretexto; para que el resplandeciente embeleso, el asombro

del primer ~~XXXXXXXXXXXXXXX~~ Árbol de Navidad, en su recuerdo,

para que la sorpresa, el encanto en sus nuevos dominios (~~palestina~~) (con su olor peculiar e incitante cada uno),

esperando el pavo o el ganso

y el temor ante su presencia, ~~la alegría~~

para que ~~el miedo~~ y la alegría

nunca se olviden luego, en otras experiencias, ~~XXXXXXXXXXXXXX~~

en la fastidiosa rutina, el cansancio, el tedio,

~~el saber que morimos, la conciencia del fracaso,~~

o bien en la ~~miedad~~ del convertido

que, con vanidad puede ~~cerriarse~~ (~~Villar, convivencia~~) ofendiendo a Dios y sin respeto hacia los niños

(también recuerdo ahora con agradocimiento

a Santa Lucía, su villancico y su corona de fuego):

para que antes del fin, la octogésima Navidad (~~La Navidad ochenta~~) (por "octogésima" quiero decir cualquiera última)

puedan juntarse en alegría

los recuerdos de la emoción del año

alegría que será también ~~temor~~, como en el momento

en el que el miedo sobrevino a cada alma

porque el principio nos ~~XXXXXXXXXXXXXX~~ hará presente el fin y el primer advenimiento el segundo advenimiento.

Entusi

9.

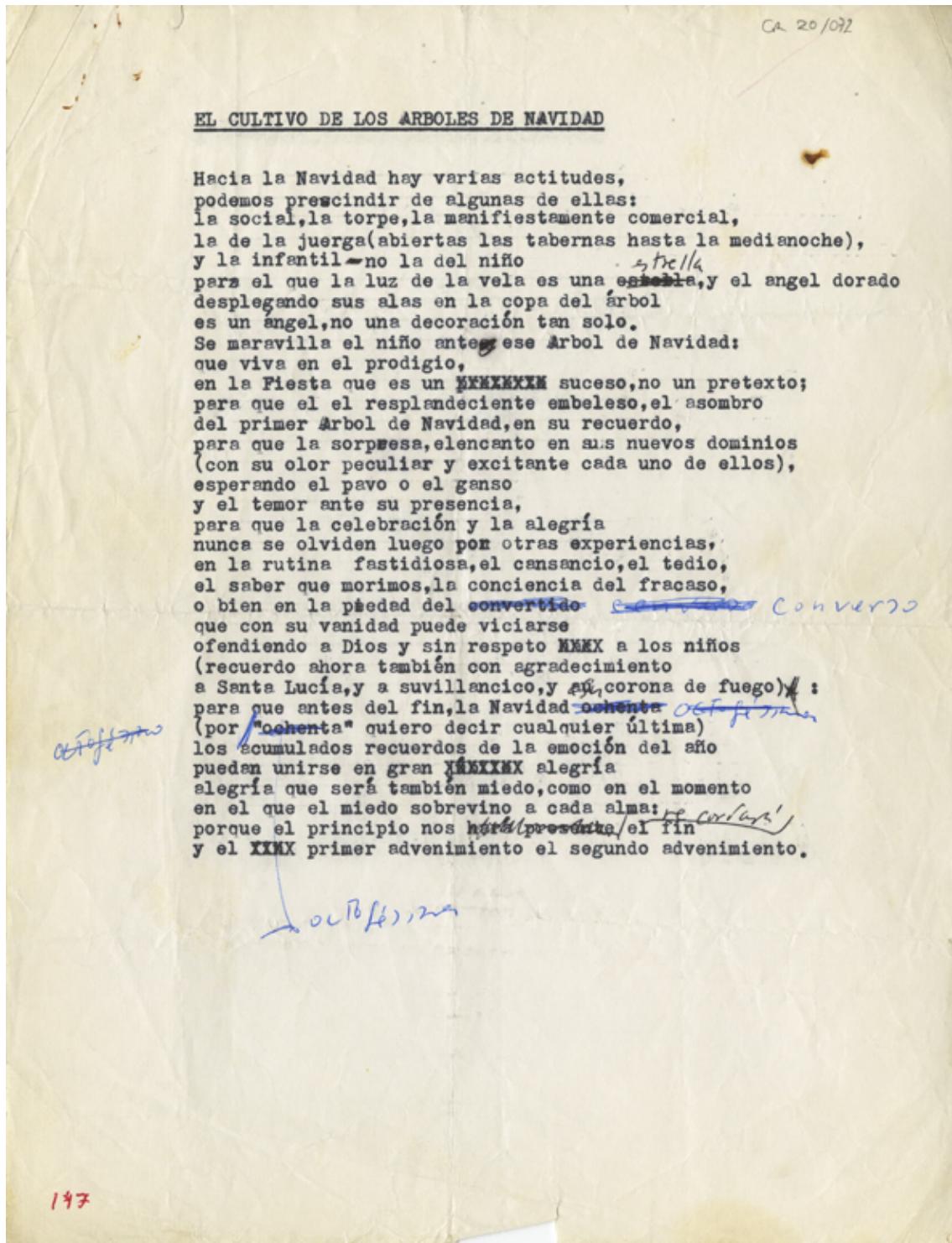


Fig. 3: Documento CR20/072 del Fondo documental Claudio Rodríguez,

Archivo Fundación Jorge Guillén, página 1 de 1 (fecha desconocida).

CR 201142

(LOS)
EL CULTIVO DE LOS BOCES DE NAVIDAD

Hay varias actividades (paseos) que se realizan con la Navidad, las cuales
algunas de las cuales tienen orígenes, tradiciones y costumbres de otros países,
entre ellas la Torre (el Puyal), la Catedral, la Plaza de la Constitución, el
la Plaza (el Puyal, el Campamento) (los Boces tienen sus
origen en la noche)

La infantil - no es la del niño
para este el Puyal + una noche (Guadalquivir) / el toro
el Puyal (camino)
Tendiendo (el Puyal) se celebra en la noche de anfiel
no es más una decoración, sino un anfiel.
El niño se encierra en el anfiel de Puyal
(que se celebra en la noche de la noche) (el Puyal)
que continúa en la noche de la noche (el Puyal)
en la F132 como un rito (costumbre) no como una
como un pretexto (exclusiva, interpretación,
comprendida).
se manifiesta (afin de) para que los sorprendan, el
= intento (atentado);
el Puyal (el Puyal, el Puyal,
en el Camino (el Puyal))
el Puyal (el Puyal)
el Puyal (el Puyal)

Fig. 4: Documento CR20/142 del Fondo documental Claudio Rodríguez, Archivo Fundación Jorge Guillén, página 1 de 1 (fecha desconocida).

Hacia una teoría del tacto en Claudio Rodríguez desde Jean-Luc Nancy.

Pablo A. García Malmierca

Seminario Permanente Claudio Rodríguez

Hay quien toca el mantel, mas no la mesa;
el vaso, mas no el agua.¹

RESUMEN:

En la filosofía de Jean-Luc Nancy aparece un tema transversal que recorre muchos de sus libros y que fue trabajado en profundidad por Jacques Derrida en *El tocar, Jean-Luc Nancy*²: la ontología del tacto. Este tema ha sido objeto además de varios artículos³ en la revista digital *Reflexiones Marginales* y del libro editado por Valentina Bolo⁴ que recoge distintos artículos sobre la ontología del tacto en el autor y que fue construyendo tras diversas entrevistas con el filósofo francés.

A través de este corpus y de la lectura directa de los libros de poemas que constituyen la obra principal de Claudio Rodríguez en la edición de Vitrubio⁵, que ha sido corregida por el Seminario Permanente Claudio Rodríguez, estableceré las líneas de comunicación que se establecen entre la teoría del tacto de Jean-Luc Nancy y el tacto como elemento de conocimiento de la realidad en la poética del poeta zamorano.

PALABRAS CLAVE: Jean-Luc Nancy; Claudio Rodríguez; Ontología; Tacto; Transversalidad

ABSTRACT

In Jean-Luc Nancy's philosophy, there is a recurring theme present in many of his books, which Jacques Derrida explored in depth in *On Touching – Jean-Luc Nancy: the ontology of touch*. This theme has also been the subject of various articles in the digital magazine *Reflexiones Marginales* and in the book edited by Valentina Bolo, which compiles different articles on the ontology of touch in Nancy's work, developed after several interviews with the French philosopher.

Through this body of work and a direct reading of Claudio Rodríguez's main poetry collections, published in the Vitrubio edition and revised by the Permanent Claudio Rodríguez Seminar, I will establish the lines of connection between Jean-Luc Nancy's theory of touch and touch as an element of knowledge about reality in the poetics of Zamora's poet.

KEYWORDS: Jean-Luc Nancy; Claudio Rodríguez; Ontology; Touch; Transversality

1 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 213.

2 Derrida, Jacques. (2011) *El tocar, Jean Luc-Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu

3 Ángeles Cerón, Francisco de Jesús. (2022) "Jean-Luc Nancy: la filosofía como contacto".

Reflexiones Marginales. Dossier 72, número 72 de 28 de noviembre de 2022. Disponible en <https://reflexionesmarginales.com/blog/2022/11/28/jean-luc-nancy-la-filosofia-como-contacto/>. Consultado el 20/04/2024.

Martínez Domínguez, Viviana Mirta. (2022) "Jean Luc Nancy: consideraciones respecto del tocar (*Le désir de se sentir touché et touchant*)". *Reflexiones Marginales. Dossier 72, número 72 de 28 de noviembre de 2022*. Disponible en <https://reflexionesmarginales.com/blog/2022/11/28/jean-luc-nancy-consideraciones-respecto-del-tocar-le-desir-de-se-sentir-touchet-touchant/>. Consultado el 20/04/2024.

Rodríguez, Mirtha Susana. (2022) "El tocar: límite de la unidad finito e infinito. Una mirada desde noli me tangere de Jean-Luc Nancy". *Reflexiones Marginales. Dossier 72, número 72 de 28 de noviembre de 2022*. Disponible en <https://reflexionesmarginales.com/blog/2022/11/28/temporary-title-22868/>. Consultado el 20/04/2024

4 Nancy, Jean Luc.(2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias.

5 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio.

Un primer acercamiento a la poesía de Claudio Rodríguez desde los sentidos lo constituye el ya clásico estudio de Dioniso Cañas⁶ donde se explica la preponderancia del sentido de la vista en nuestro autor. En la actualidad destacan los estudios desde planteamientos biológicos y cognitivos de Amelia Gamoneda⁷ y Candela Salgado Ivanich⁸. Sin embargo, no debemos olvidar tal y como recoge Candela Salgado que “el modelo cartesiano de la visión es el tacto”⁹.

1. PRIMER MOVIMIENTO: LA APERTURA DEL TOQUE.

“Como avena
que se siembra a voleo y que no importa
que caiga aquí o allí si cae en tierra,
va el contenido ardor del pensamiento
filtrándose en las cosas, entreabriéndolas
para dejar su resplandor y luego
darle una nueva claridad en ellas.”¹⁰

En estos versos pertenecientes a *Don de la ebriedad*, encontramos la primera evidencia de que es el toque aquello que da sentido a la realidad, la metáfora de la avena que sembrada a voleo se asemeja al pensamiento que se filtra en las cosas, como la avena en la tierra, y será ese toque, ese contacto entre pensamiento y objeto, avena y tierra, el que abre el conocimiento al resplandor de la claridad de las cosas, hacia su verdadero significado. Así Jean-Luc Nancy nos dice al hablar de la ontología:

“La ontología se revela como escritura. “Escritura” quiere decir: no la mostración, ni la demostración, de una significación, sino un gesto para tocar el sentido. Un tocar, un tacto que es como un dirigirse a. Quien escribe no toca a la manera de la captura, del agarrar de la mano (...), sino que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera, de algo que se hurta, se aparta, se espacia. Su mismo toque, y que es justamente su toque, viene a serle en un principio retirado, espaciado, apartado.”¹¹

Más adelante en el mismo libro vuelve a incidir en la misma idea: “Escribir es el pensamiento dirigido, enviado al cuerpo, es decir, a lo que separa, a lo que lo hace extraño”¹². Para terminar diciendo: “... el “yo” de escritura es enviado a los cuerpos. [...] La escritura se dirige (...) de ahí hacia allá lejos en el aquí mismo.”¹³. Por tanto, para que haya conocimiento del

6 Cañas, Dionisio. (1984) *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*. Madrid: Hiperión.

7 Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.” *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, pp. 145-172.

8 Salgado Ivanich, Candela. (2021) “Convocaciones del tacto. El alcance poético de la percepción Hápatica en Blanca Varela”. *Paisajes cognitivos de la poesía*. Amelia Gamoneda y Candela Salgado Ivanich (Eds.). Salamanca: Editorial Delirio, pp. 153-172.

9 Salgado Ivanich, Candela. (2009) “Centros de intuición en *Casi una leyenda*: el sentido desde el cuerpo”. *Revista Aventura*, nº7. Zamora: Seminario Permanente Claudio Rodríguez, pp. 107-116.

10 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p.17.

11 Nancy, Jean Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros, p. 18.

12 Nancy, Jean Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros, p. 18.

13 Nancy, Jean Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros, p. 18.

ser debe haber toque, es decir intención de tocar y es ese toque el primer movimiento previo para que se establezca el significado de la escritura.

Además, para que se establezca la apertura previamente debe existir un elemento cerrado, será la avena la que abra la tierra, y será este proceso el que hará nacer la emoción. Proceso también enunciado por el filósofo francés cuando habla del cuerpo:

“El cuerpo es lo abierto. Y para que haya abertura, es preciso que haya algo cerrado, es preciso que se toque el cierre. Toca lo que está cerrado es ya abrir. Puede ser que sólo haya abertura gracias a un tacto o a un toque. Y abrir –tocar—no es desgarrar, desmembrar, destruir.”¹⁴

Lo que toca, eso por lo que se es tocado, es del orden de la emoción. Emoción (...) quiere decir: puesto en movimiento, puesto en marcha, sacudido, afectado, herido.”¹⁵

Primer movimiento el toque que es condición para que aquello que está cerrado se abra, en este caso al conocimiento, toque que además provoca la emoción.

“¿Qué aire viene
y con delicadeza cautelosa
deja en el cuerpo su honda carga y toca
con tino vehemente ese secreto
quicio de los sentidos donde tiembla
la nueva acción, la nueva
alianza?”¹⁶

En este punto es interesante hacer referencia a las palabras de Amelia Gamoneda al referirse a estos mismos versos:

“Claudio Rodríguez funda la que llama su “poética de participación” en un “contacto directo, vivido, recorrido, con la realidad de [la] tierra”. A partir de este contacto, Philip W. Silver ha podido describir un modo de conocimiento que es encuentro dinámico entre uno mismo la realidad de la materia. Y este encuentro dinámico (...) se presenta como percepción donde materia y sentidos del cuerpo establecen alianza de modo secreto.”¹⁷

Es importante citar aquí también el concepto de *temblor* del que Luis Ramos dice “surge de la conciencia de la dualidad y se encuentra referido a la impotencia momentánea para resolver la tensión entre el cielo y la tierra”.¹⁸ Movimiento entre el poeta que busca la “participación” de las cosas de la realidad a través del misterio y el temblor, ya que “en sus versos las cosas diarias se nos ofrecen en su sencillez para que el hombre desde ellas pueda entender el misterio de lo natural y, con ello, el enigma peligroso de nuestra vida”.¹⁹ Apertura al mundo desde el toque que abre el misterio y que propicia la participación con los objetos del mundo.

14 Nancy, Jean Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros, pp. 85-86.

15 Nancy, Jean Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros, pp. 99-100.

16 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p 166.

17 Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.”. *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, p. 147.

18 Ramos de la Torre, Luis. (2022) *Hacia lo verdadero. (Cercanías a la vida y al arte en la poesía de Claudio Rodríguez)*. Albacete: Chamán, p. 315.

19 Ramos de la Torre, Luis. (2022) *Hacia lo verdadero. (Cercanías a la vida y al arte en la poesía de Claudio Rodríguez)*. Albacete: Chamán, p. 315.

2. SEGUNDO MOVIMIENTO: LA NEGACIÓN DE TOQUE.

No toco nada.²⁰

Amelia Gamoneda, recogiendo un artículo de Mercedes Monmany aparecido en *El Europeo* titulado “Claudio Rodríguez: La vida parece y no parece verdadera, es casi como una leyenda”, nos dice:

“La sensación física de elevación se acompaña de una visión que no se ajusta al modo convencional y que el poeta asocia al desconocimiento (a una reducción de conciencia, a un no reconocimiento de lo usualmente percibido): «no conocer produce una sensación de elevación del cuerpo que no es ninguna metáfora mística de levitación, sino que es una auténtica sensación corporal, en la que casi se pierde el sentido. Algo que no se puede explicar, que hay que experimentar»”.²¹

La negación del tacto que aparece en “no toco nada”, se asocia directamente con esta pérdida de los sentidos, el tocar cuando se niega, niega también la “participación” en el mundo, se clausura toda percepción y así la memoria deja de actuar a través del tacto. El poeta necesita tocar para conocer, para que en su cerebro se active la memoria, Amelia Gamoneda al respecto nos dice: “analogía entre lo que la mano toca y lo que el ojo ha visto, una analogía que no es fruto de una reflexión pensada. Quizá el hombre está tocando lo que vio y aún ve en su memoria”²². Por eso el poeta se desdice al darse cuenta de la necesidad del toque como forma de “participación” con las cosas.

“Cuanto miro y huelo
es sagrado. ¡No toque nadie! Pero
sí, tocad todos, mirad todos arriba.”²³

Aunque esta necesidad del toque no siempre se cumple, en los versos siguientes de Claudio Rodríguez, leemos como “nosotros nunca / tocamos la sutura, (...) entre nuestros sentidos y las cosas”²⁴ Esta idea es necesaria porque:

“Para conseguir tal comunidad (con las cosas) es preciso que el deseo se despegue ya del sujeto y se acerque a la materia, privándose de anclaje en una conciencia humana –el deseo ya “no está en mí, está en el mundo, está ahí enfrente. Necesita vivir entre las cosas” (*Don de la ebriedad*, p. 19)”²⁵

“¿Por qué quien ama nunca
busca verdad, sino que busca dicha?
¿Cómo sin la verdad
puede existir la dicha? He aquí todo.

Pero nosotros nunca
tocamos la sutura,

20 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 27.

21 Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.”. *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, p. 152.

22 Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.”. *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, p. 193.

23 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. . Madrid: Vitrubio, p.54.

24 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 115.

25 Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.”. *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, p. 149.

esa costura (a veces un remiendo,
 a veces un bordado),
 entre nuestros sentidos y las cosas,
 esa fina arenilla
 que ya no huele dulce sino sal,
 donde el río y el mar se desembocan,
 un eco en otro eco, los escombros
 de un sueño en la cal viva
 del sueño aquel por el que yo di el mundo
 y lo seguiré dando”²⁶

Este, en apariencia, movimiento contradictorio que niega el primer movimiento de apertura, es necesario en tanto que el Amor y la Verdad tocan rechazando, creando la herida. En un libro fundamental sobre el tacto en la tradición occidental judeocristiana como es *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Leemos:

““No me toques” se sitúa necesariamente al menos en un registro de advertencia ante un peligro (...) “no me toques” es una frase que toca, que no puede no hacerlo, incluso aislada de todo contexto. Enuncia algo del acto de tocar en general, o toca el punto sensible del tacto: ese punto sensible que el tocar constituye por excelencia (...) y lo que en él forma el punto sensible. (...) ese punto es precisamente el punto en que el tocar no toca, no debe tocar para ejercer su toque (su arte, su tacto, su gracia): el punto o el espacio sin dimensión que separa lo que el tocar reúne, la línea que separa el tocar de lo tocado y por tanto el toque de sí mismo.”²⁷

Leíamos como en Claudio el deseo está *entre* las cosas, y este *entre* se convierte en espacio fundamental en la ontología del tacto que tratamos de dilucidar “nosotros nunca / tocamos la sutura, / esa costura (a veces un remiendo, / a veces un bordado), / entre nuestros sentidos y las cosas...”²⁸. Debe existir un espacio que quede entre lo que toca y lo que es tocado, ya que es en ese punto donde se da el significado. El punto sensible donde las cosas significan. Y este punto lo es también de Amor y Verdad, pues ambas tocan rechazando. Dice Claudio: “¿Por qué quien ama nunca / busca verdad, sino que busca dicha? / ¿Cómo sin la verdad / puede existir la dicha? He aquí todo.”²⁹.

De ahí la aparente contradicción de los versos del poeta zamorano: “...Cuanto miro y huelo / es sagrado. ¡No toque nadie! Pero / sí, tocad todos, mirad todos arriba.”³⁰. Debido a que no es necesario llevar el toque hasta el final, será el movimiento de tocar el que otorga significado, el que acerca a ese punto intermedio donde las cosas significan sin necesidad de ser tocadas del todo. En palabras que recoge Jean-Luc Nancy de Juan 20, 13-18, “No me toques, pues soy yo quien te toca” (...) “No me toque, pues yo te toco, y este toque es tal que te mantiene alejada”³¹. Este alejamiento es al que se refiere Claudio con la inalcanzable sutura de las cosas que nunca podemos llegar a tocar. La poesía deja de ser conocimiento y se convierte en “participación” del poeta y las cosas que le rodean, el poeta, al igual que María Magdalena en el texto de Jean-Luc

26 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p.115.

27 Nancy, Jean Luc. (2006) *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta, pp. 24-25.

28 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p.115.

29 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p.115.

30 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 54.

31 Nancy, Jean Luc. (2006) *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta, p. 58.

Nancy no necesita tocar las cosas físicamente, basta simplemente con la “contemplación viva” para que las cosas, la naturaleza alcance su categoría de verdad, contemplación en la que el sentido del tacto tiene un papel fundamental. Y no debemos olvidar que: “el gesto de la mirada nunca toca verdaderamente su objeto y que entre los sentidos y la materia no hay cicatriz natural sino esforzada artesanía”³².

“Sin rendijas ni vendas
vienes tú, herida mía, con tanta noche entera,
muy caminada,
sin poderte abrazar. Y tú me abrazas.”³³

Estas aparentes paradojas siempre aparecen en contextos donde el amor y el reconocimiento aparecen en continuo vaivén. Vaivén que es movimiento, fundamental en toda percepción relacionada con el tacto.

“Al involucrar acciones realizadas por uno, la percepción háptica o táctilo-kinestésica provoca que el percepto táctil y la ampliación del campo perceptivo derivada de los movimientos sean advertidos por el sujeto como consecuencia de una intención personal.”³⁴

Esta relación del tacto con el movimiento y con la posterior emoción que suscita la expresa Jean-Luc Nancy en los siguientes términos:

“Esta exposición no se comprende más que como un movimiento permanente, como una ondulación, un despliegue y repliegue, un ademán siempre cambiante por el contacto con todos los otros cuerpos –esto quiere decir por el contacto con todo aquello que se aproxima y con todo lo que nos aproximamos.”³⁵

Y es en este punto aparece el amor dentro de este sistema que parte del tacto y del toque en este caso “enamorado”.

“Vienes tú, miedo mío, amigo mío,
con tu boca cerrada,
con tus manos tan acariciadoras,
con tu modo de andar emocionado,
enamorado, como si te arrimaras
en vez de irte.”³⁶

Jean-Luc Nancy indaga en esta identificación de emoción, toque, tacto y amor.

“Esta identidad del tocante y el tocado no puede comprenderse más que como la identidad de un movimiento, de una moción y de una emoción. Precisamente porque no es la identidad de una representación y de su representado. La piel fresca de la que hablo no es primero –“eso una piel fresca”– en el acto de mi mano que la toca. Sino que ella “es” mi gesto, es mi mano y mi mano pasa en ella porque mi mano es su contacto o su caricia (en realidad, ningún contacto con una piel –salvo un contacto médico– está exento de una caricia en potencia). La moción y la emoción –que son ellas mismas una sola cosa–

32 Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.”. *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, p. 157.

33 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, 2019, pp. 193-194.

34 Salgado Ivanich, Candela. (2021) “Convocaciones del tacto. El alcance poético de la percepción Hápatica en Blanca Varela”. *Paisajes cognitivos de la poesía*. Amelia Gamoneda y Candela Salgado Ivanich (Eds.). Salamanca: Editorial Delirio, p. 155.

35 Nancy, Jean Luc. (2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias, p. 17.

36 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 211.

envuelven el acto, la energeia sensitiva. Y esta energeia no es nada más que la afectividad del contacto, la que es efectividad de una “venida hacia” y de una “acogida de”, doble cualidad que se intercambia: yo vengo hacia la piel que me acoge, mi piel acoge la avenida que es para sí la acogida del otro. El “venir-a” de uno y otro los cruza en un punto de cuasi confusión. Este punto mismo no es inmóvil: no es “punto más que por imagen”, su realidad es moción y emoción, movimiento, tracción y atracción, al mismo tiempo que variación interrumpida, fluctuación. Es al mismo tiempo vibración, palpitación de uno contra otro, balanceo de uno al otro y por esta razón “identidad” que no se identifica aunque ella reúna uno y otro, y comparta sus presencias en una avenida común.”³⁷

Es en esta identidad donde el tocar se transforma en estremecimiento:

“El tocar es movimiento en tanto es rítmico y no porque sería procedimiento o conducta de exploración. La “aproximación” aquí no vale como acercamiento en las cercanías, y el “contacto” no vale como establecimiento de un intercambio (de signos, de señales, de informaciones, de objetos, de servicios). La aproximación vale como movimiento superlativo de la proximidad, que nunca se anulará en una identidad ya que “lo más próximo” debe quedar distante, infinitamente distante para ser lo que es. El contacto vale como estremecimiento.”³⁸

3. TERCER MOVIMIENTO: TOCAR COMO ESTREMECIMIENTO

“Tocar estremece y hace mover. Apenas acerco mi cuerpo a otro cuerpo, aunque fuera una distancia infinitesimal, y el otro me distancia de él, me retiene de algún modo. Tocar acciona y reacciona al mismo tiempo. Tocar atrae y rechaza. Tocar empuja y repele, pulsión y repulsión, ritmo de afuera y de dentro, de la ingestión y de la deyección, de lo propio y lo impropio.”³⁹

“El tiempo está entre tus manos:
tócalo, tócalo. Ahora anocece y hay
pus en el olor del cuerpo, hay alta marea
en el mar del dormir, y el surco abierto
entre las sábanas.”⁴⁰

Tanto en Claudio como en Jean-Luc Nancy, tocar conlleva un estremecimiento por las cosas, sin el toque tampoco habría temblor y menos conocimiento. De nuevo el Amor y la Verdad unidas en los mismos contextos que explican cómo el tacto se convierte en vía ontológica de los objetos de la realidad.

“Entro en las palmas
de tus manos, ya casi envejecidas,
en tus arrugas que me dan resina,
que están cantando, como tu mirada
tan cristalina y tan fecundadora,
claro vuelo de alondra,
junto a tanto dolor,

37 Nancy, Jean Luc. (2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias, pp. 18-19.

38 Nancy, Jean Luc. (2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias, p. 20.

39 Nancy, Jean Luc. (2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias, p. 12.

40 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 191.

junto a tu pesadumbre
sin llanto, con alegre
fijeza.”⁴¹

Incluso en los poemas de Claudio Rodríguez que preludian la vejez y se vuelven más pesimistas, la idea del tacto y el toque como fundadores del conocimiento que conllevan un estremecimiento por lo real siguen presentes. Estremecimiento y toque van íntimamente cogidos de la mano, sin el estremecimiento que parte de esa “contemplación viva” de la realidad no puede haber toque, toque entendido como acercamiento al objeto o al ser amado. Poesía matérica que sólo es en la “participación” con ellos, sin esa “participación” que ilumina las cosas, de las que se hace partícipe el poeta con ese “toque sin calma de mi pulso”.

“Esta iluminación de la materia,
con su costumbre y con su armonía,
con sol madurador,
con el toque sin calma de mi pulso,
cuando el aire entra a fondo
en la ansiedad del tacto de mis manos
que tocan sin recelo,
con la alegría del conocimiento,
esta pared sin grietas,
y la puerta maligna, rezumando,
nunca cerrada,
cuando se va la juventud, y con ella la luz,
salvan mi deuda.”⁴²

Como decíamos más atrás el estremecimiento es el movimiento necesario para que poeta y realidad entren en comunión, para que se produzca ese movimiento que se percibe ascensional, pero que lo es de la percepción, que lo es del ritmo con el que Claudio Rodríguez entiende la poesía, ritmo del caminar, ritmo del cuerpo que traduce las sensaciones en poesía. Estremecimiento en el que el tacto tiene un papel preponderante, pues es allí donde se centra gran parte de lo percibido.

“Alguien llama a la puerta. Doloroso
es creer. Pero se abren
de par en par las palmas de las manos;
los nudillos gastados
piden, cantan
en el quicio que es mío este treinta de enero,
y el dintel sin malicia
con la fragilidad del sueño arrepentido
entre las ramas bajas del cerezo.”⁴³

4. CUARTO MOVIMIENTO: EL TACTO SE HACE CANTO

Sin embargo, y por encima del valor ontológico de la poesía de Claudio Rodríguez, en el autor zamorano resuena la idea del canto como fuente de inspiración y conocimiento, el canto

41 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 226.

42 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 240.

43 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 295.

se hace materia, pero para que ese paso suceda debe darse un movimiento que mediante el tacto desentrañe el significado profundo de las cosas. Y que como hemos tratado de demostrar tiene muchos elementos en común con la ontología del tacto que a lo largo de su obra desarrolló Jean-Luc Nancy.

“Una mirada, un gesto,
cambiarán nuestra vida. Cuando actúa mi mano,
tan sin entendimiento y sin gobierno
pero con errabunda resonancia,
y sondea buscando
calor y compañía en este espacio
en donde tantas otras han vibrado, ¿qué quiere
decir? Cuántos y cuántos gestos como
un sueño mañanero
pasaron”⁴⁴

El “secreto de la materia” desde el gesto y el estremecimiento que acompaña todo descubrimiento, Claudio bebe siempre de lo real para buscar lo trascendente y como dice Valentina Bolo a propósito de Jean-Luc Nancy en su prólogo:

“Como les sucede a todos los filósofos apasionados por lo real objetivo, Lucrecio prefiere instintivamente el tacto a la visión que es el modelo de las gnoseologías que marcan las distancias por repugnancia o repulsión hacia lo real. Saber no es ver, es entrar directamente en contacto con las cosas: por otra parte, son ellas las que vienen a nosotros”⁴⁵

Y este es uno de los valores principales de la poesía de Claudio Rodríguez su relación continua y verdadera con lo real, con lo matérico.

44 Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio, p. 117.

45 Nancy, Jean Luc. (2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

Ángeles Cerón, Francisco de Jesús. (2022) “Jean-Luc Nancy: la filosofía como contacto”. En *Reflexiones Marginales. Dossier 72, número 72 de 28 de noviembre de 2022*. Disponible en <https://reflexionestmarginales.com/blog/2022/11/28/jean-luc-nancy-la-filosofia-como-contacto/>. Consultado el 20/04/2024

Cañas, Dionisio. (1984) *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*. Madrid: Hiperión, 1984.

Derrida, Jacques. (2011) *El tocar, Jean Luc-Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gamoneda, Amelia. (2020) “Claudio Rodríguez. La emoción de la forma.”. *Cuerpo Locuaz. Poética, Biología y cognición*. Madrid: Abada Editores, pp. 145-172.

Martínez Domínguez, Viviana Mirta. (2022) “Jean Luc Nancy: consideraciones respecto del tocar (*Le désir de se sentir touché et touchant*)”. *Reflexiones Marginales. Dossier 72, número 72 de 28 de noviembre de 2022*. Disponible en <https://reflexionestmarginales.com/blog/2022/11/28/jean-luc-nancy-consideraciones-respecto-del-tocar-le-desir-de-se-sentir-touché-et-touchant/>. Consultado el 20/04/2024.

Nancy, Jean Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nancy, Jean Luc. (2006) *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta.

Nancy, Jean Luc. (2013) *Archivada, del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadranta & Iluminarias.

Nancy, Jean Luc. (2014) *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Nancy, Jean Luc. (2015) *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ramos de la Torre, Luis. (2022) *Hacia lo verdadero. (Cercanías a la vida y al arte en la poesía de Claudio Rodríguez)*. Albacete: Chamán.

Rodríguez, Claudio. (2019) *Canto del caminar*. Madrid: Vitrubio.

Rodríguez, Mirtha Susana. (2022) “El tocar: límite de la unidad finito e infinito. Una mirada desde noli me tangere de Jean Luc Nancy”. En *Reflexiones Marginales. Dossier 72, número 72 de 28 de noviembre de 2022*. Disponible en <https://reflexionestmarginales.com/blog/2022/11/28/temporary-title-22868/>. Consultado el 20/04/2024.

Salgado Ivanich, Candela. (2021) “Convocatorias del tacto. El alcance poético de la percepción Hápatica en Blanca Varela”. *Paisajes cognitivos de la poesía*. Amelia Gamoneda y Candela Salgado Ivanich (Eds.). Salamanca: Editorial Delirio, pp. 153-172.

Salgado Ivanich, Candela. (2009) “Centros de intuición en *Casi una leyenda*: el sentido desde el cuerpo”. *Revista Aventura*, nº7, pp.107-116. Zamora: Seminario Permanente Claudio Rodríguez.

Del amor y el mar. Las presencias hídricas en el canto vivo de Claudio Rodríguez.

Luis Ramos de la Torre

Para Amanda, agua en curso

RESUMEN

La presencia de la materia en los versos de Claudio Rodríguez es tan importante como necesaria, no sólo a la hora de entrar a disfrutar de sus poemas, sino para poder entender de forma clara y certera su cosmovisión y la hechura de su pensamiento poético.

En otros lugares hemos analizado la importancia de este aspecto que le ayuda a construir una especie de Antropología Poética pegada al mundo y a las cosas que le rodean, conformando con ello una forma de ver la vida siempre al lado de los elementos de la naturaleza y del entorno próximo que fue consolidando su aprendizaje a lo largo del tiempo.

En el presente artículo, si la luz y la claridad, la tierra y la piedra, el aire y la herrumbre han definido muchos de los temas de su poesía; la presencia del *agua* va a ser una de las claves poéticas que le ayuden a entender la realidad y todo lo que le rodea. Así, si la lluvia o el Duero- su río Duradero- son importantes y tienen una clara vigencia junto al *amor*, el canto y la salvación; a medida que pasan los años y surgen nuevos poemas la relevancia del *mar* junto al *amor* se convierte en una de las claves a estudiar para comprender la importancia que la presencia de lo hídrico tiene en su poesía reciente y siempre viva.

PALABRAS CLAVE: Claudio Rodríguez; Agua; Amor; Mar; Gaston Bachelard.

ABSTRACT

The presence of matter in Claudio Rodríguez's verses is as important as it is necessary, not only to fully appreciate his poems but also to understand, clearly and accurately, his worldview and the formation of his poetic thought.

We have analyzed the significance of this element before, which helps him construct a kind of Poetic Anthropology closely connected to the world and the things surrounding him. Through which, he shapes a short of life outlook that remains close to elements of nature and his immediate environment, steadily shaping his learning over time.

In this article, if light and clarity, earth and stone, air and rust have defined many of the themes in his poetry, then the presence of water will be one of the poetic keys to understanding his reality and all that surrounds him. In this way, if rain or the Duero—his enduring river—are central and clearly relevant, along with love, song, and salvation; as the years pass and new poems emerge, the significance of the sea alongside love becomes one of the crucial elements to study in order to understand the importance that the presence of water holds in his recent and ever-living poetry.

KEYWORDS: Claudio Rodríguez; Water; Love; Sea; Gaston Bachelard.

Antes de comenzar a indagar sobre la presencia crucial del *mar* y su relación con el *amor* en la poesía de Claudio Rodríguez, es conveniente que recordemos la importante vigencia

que tienen los diferentes elementos –agua, tierra, aire y fuego- en su poesía¹, y que a su vez nos fijemos en la relevancia que a lo largo de toda su obra, y para la creación y la imaginación poética de nuestro autor, va a tener el elemento *agua*, sobre el que en muchas ocasiones recordará las palabras de Teresa de Jesús y su modo de observar la realidad: “Me paso mucho tiempo, mucho tiempo, contemplando cómo es el *agua*”. *Agua* necesaria, salvadora y testigo de la experiencia del poeta, ya sea en forma de *río*, *lluvia*, *manantial* o *cauce*², o como presencia clave en forma de *mar*; que, desde la propia materia, otorga a sus versos una humildad y una alta carga de humanidad; pues, como escribiera el poeta inglés William Wodsworth, todo flujo *hídrico* tiene “música de humanidad”.

Cualquiera que desde la lectura se adentre en los versos del poeta zamorano:

“Reconocerá en el *agua*, en la sustancia del *agua*, -escribe Gaston Bachelard- un tipo de intimidad, intimidad muy diferente de las sugeridas por las ‘profundidades’ del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del *agua* es un tipo particular de imaginación”³.

Imaginación creativa y cosmovisión siempre unidas al tópico de la vida como *curso, flujo* y limpieza, pero también como compañera ineludible del *amor* a los otros y lo otro. No en vano, Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, y sobre la relación del *agua* y la vida, aclara:

“No son las aguas del *río* en el cual –nadie puede bañarse dos veces- siendo él mismo el verdadero símbolo, sino la idea de circulación, de cauce y de elemento en camino irreversible. [...] entre los símbolos del principio *femenino* figuran los que aparecen como origen de las *aguas* (madre, vida), así: Tierra madre, Madre de las *aguas*, Piedra, Caverna, Casa de la Madre, Noche, Casa de la Profundidad, Casa de la Fuerza, Casa de la Sabiduría, Selva, etc. [...] El *agua* simboliza la vida terrestre, la vida natural, nunca la vida metafísica.”⁴

Cabe decir también que si en los primeros libros de Claudio Rodríguez el *agua*, la luz y la claridad caminan siempre al lado de la *tierra* como elemento de clara cercanía y enraizamiento; esta ligereza de la *tierra*, tal como analizábamos en el apartado V.3.2. “La *piedra* como complemento natural de la *tierra*” en el Capítulo V de *El sacramento de la materia*⁵, se irá paulatinamente convirtiendo en la pesantez de la *piedra*; del mismo modo a como la presencia y fluidez del *río* se va a ir completando con un aumento claro y paulatino de las referencias al *mar*, más o menos turbulento en sus últimos libros incluido *Aventura*, el libro que después de su muerte quedó inconcluso.

Así, la presencia del *río* comenzará a aparecer en el Libro Primero de *Don de la ebriedad* en el poema II: “Como es la calma un yelmo para el *río* / así el dolor es brisa para el álamo”; y también en el V, donde se le verá por vez primera al lado del *amor*:

1 Respecto de la importancia de los cuatro elementos escribe Gaston BACHELARD (1984) en *El agua y los sueños*, Madrid: Fondo de Cultura económica, p.13: “cada uno de ellos es ya, profunda, materialmente, un sistema de fidelidad poética. Al cantarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental.”

2 A partir de ahora todos los elementos relacionados con el *amor* y el *agua*, y más concretamente el *mar*, irán en cursiva.

3 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p.14

4 CIRLOT, Juan Eduardo, (1991) *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, p.56. En este sentido, conviene recordar que el primer libro de Claudio, *Don de la ebriedad*, está dedicado a su Madre.

5 RAMOS DE LA TORRE, Luis, (2017) *El sacramento de la materia* (Poesía y salvación en Claudio Rodríguez), Guadalajara: PiEdiciones, p.282.

“Cuando hablaré de ti sin voz de hombre
 para no acabar nunca, como el *río*
 no acaba de contar su pena y tiene
 dichas ya más palabras que yo mismo.
 [...]”
 Pero, ¿seré capaz de repetirlo,
 capaz de *amar* dos veces como ahora?”.

Más adelante, en el poema VIII, crucial como veremos para nuestras reflexiones, es donde el *agua* surgirá al lado del *amor* y en forma de *lluvia* o de *mar* esenciales, pero este *amor* no será referencia ya del *amor* maternal, a quien dedica este libro, sino el *amor* por una mujer concreta, Clara Miranda:

“No porque *llueva* seré digno. ¿Y cuándo
 lo seré, en qué momento? [...]”
 [...] Igual basta,
 no sé por qué a la *nube*⁶. Qué eficacia
 la del *amor*. Y llueve. Estoy pensando
 que la *lluvia* no tiene sal de lágrimas.
 [...]”
 Y es por el sol, por este viento, que alza
 la vida, por el humo de los montes,
 por la roca, en la noche aún más exacta,
 por el lejano *mar*. Es por lo único
 que purifica, por lo que nos salva.
 Quisiera estar contigo no por verte
 sino por ver lo mismo que tú, cada
 cosa en la que respiras como en ésta
lluvia de tanta sencillez, que lava.”

Podemos observar como esta primera presencia del *mar* en su obra, referencia necesaria sobre el *amor* por su novia y futura compañera Clara Miranda, corresponde a la idea de Bachelard cuando plantea:

“Esta valorización sustancial que hace del *agua* una leche inagotable, la leche de la naturaleza Madre, no es la única que impone al *agua* un carácter profundamente *femenino*. En la vida de todo hombre, o al menos en la vida soñada por todo hombre, aparece la segunda mujer: la amante o la esposa. Esta segunda mujer también va a ser proyectada sobre la naturaleza. Junto a la madre-paisaje aparecerá la mujer-paisaje”⁷.

No es de extrañar, por ello, la relación que este concepto de “mujer-paisaje” tiene con el soneto que Claudio Rodríguez escribiera para Clara Miranda en 1953: «Sabe que en cada flujo, en cada ola...», citado por primera vez por el poeta Dionisio Cañas en su antología *Claudio*

6 Es interesante recordar la reflexión que sobre la importancia de las *nubes*, es decir la relación entre el cielo y la *tierra* -tan importante para nuestro poeta y que veremos en alguno de sus poemas, como en “A la nube aquella” de *Conjurós-*, hace Gaston BACHELARD (1984) en *El agua y los sueños*, cuando en la p.233, escribe: “El nubarrón, las *nubes*, las neblinas será, pues, conceptos primitivos de la psicología neptuniana. Ahora bien, se trata precisamente de objetos contemplados sin cesar por la ensoñación *hidrica* que presenta el *agua* escondida en el cielo. los signos precursores de la *lluvia* despiertan una ensoñación especial, una ensoñación muy vegetal, que vive realmente el deseo de la pradera de una *lluvia* bienhechora. A ciertas horas, el ser humano es una planta que desea el *agua* del cielo.”

7 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p.192.

Rodríguez⁸, donde leemos:

“Sabe que en cada *flujo*, en cada *ola*
hay un impulso mío hacia ti. Sabe
que tú me resucitas, como el ave
resucita a la rama en que se inmola.
[...]
Si tú supieras cómo no estás sola
cómo te abrazo, lejos, cuánto cabe.
Pon el oído, para que se lave,
mi corazón como una *caracola*.
Y oirás, no el *mar*, sino la *tierra* mía
hecha con el espacio más abierto.
Y oirás su voz, mi voz que yo quisiera
meterte por el alma cada día,
clara como tu nombre, al descubierto
como este *mar de amor* mío que espera.”

En estos versos conviene no perder de vista la clara y necesaria referencia al cruce entre la *tierra* y el *mar* como dos paisajes casi opuestos, pero a todas luces, siempre complementarios. Soneto que adelanta la importancia de ese *mar* que después aparecerá de forma relevante en el poema “Espuma” de *Alianza y condena*, precursor, de los importantes poemas “Marea en Zarautz” y “Galerna en Guetaria” del libro inconcluso de Claudio Rodríguez, *Aventura*. Sobre esto mismo, el escritor y periodista Félix Maraña escribe:

“Pero mucho antes, en otros pasajes de su poesía, el *mar* está como sujeto y objeto de mirada, celebración y conocimiento. Basta con leer su poema “Espuma”, del libro *Alianza y condena* (1965), para advertir en qué modo aquel poeta que nace en su primer libro con la naturaleza rural de *tierra* adentro, sembrada de respiración y tentación humana, va absorbiendo porosa la impresión *marina*. El poema “Espuma”, aunque no se haya dicho, es Zarautz, en la misma playa en que su mujer se soltó a andar.”⁹

En el Libro II y en el poema *Canto del caminar*, siempre al lado de la luz y de la *tierra*, y después de aparecer algunas formas hídricas de marcada inocencia, leemos:

“Nunca había sabido que mi paso
era distinto sobre *tierra* roja,
[...]
[...] como el *arroyo*
dentro de su fluir; los *manantiales*
contienen hacia afuera su silencio.
¿Dónde estabas sin mí, bebida mía?”

Que recuerdan las palabras de Bachelard: “También la canción del *arroyo* es fresca y clara. En efecto, el ruido de las *aguas* retoma con toda naturalidad las metáforas de la frescura y de la claridad”¹⁰. De nuevo, volverán a surgir el *amor* en clara relación con el *mar*, la *lluvia*, el *río* y el *mar* entrelazados entre sus preocupaciones poéticas:

8 CAÑAS, Dionisio, (1988) *Claudio Rodríguez*, Madrid: Júcar, pág. 105

9 MARAÑA, Félix, (2013) “Los poemas vascos de Claudio Rodríguez” en *Pérgola* nº240, p.16, Suplemento del Periódico Bilbao.

10 BACHELARD, Gastón, (1984) *ob, cit*, p.56

“Ya este vuelo del ver es *amor* tuyo,
[...]

Desde siempre me oyes cuando libre
con el creciente día, me retiro
al oscuro henchimiento, a mi faena,
como el cardal ante la *lluvia* al áspero
zumo viscoso de su flor, [...]
[...]

Que os salven, no. Mirad: la lavandera
del *río*, que no lava la mañana
por no secarla entre sus manos, porque
la secaría como la ropa blanca
se salva a su manera. Y los otoños
también. Y cada ser. Y el *mar* que rige
sobre el páramo. Oh, no sólo el viento
del Norte es como un *mar*, sino que el chopo
tiembla como las jarcias de un *navío*.
Ni el redil fabuloso de las tardes
me invade así. Tu *amor*, a tu *amor* temo,
nave central de mi dolor, y campo”.

Ese modo de poner al lado y de hacer caminar juntos, necesitándose, al *amor* y al *mar*, al igual que a la *tierra* y los paisajes del poeta con el *mar* de su amada, que ya aparecían junto al *río* en el poema VIII del Libro I, volverá a verse en el Libro Tercero de forma aún más nítida y referente en el poema II, (*Sigue marzo*), dedicado -al igual que el soneto ya citado- a Clara Miranda, y en el que, como recuerda el profesor Prieto de Paula: “Al cabo, *amor* y conocimiento verdadero, en una relación que se manifiesta ya (y sin demasiados disimulos) ‘dentro del poema’”¹¹:

“Todo es nuevo quizá para nosotros.
[...] Así cada mañana es la primera.
Para que la vivamos tú y yo solos,
nada es igual ni se repite. Aquella”

[...]

“qué nueva luz o qué labores nuevas?
Agua de río, agua de mar; estrella
fija o errante, estrella en el reposo
nocturno. Qué verdad, qué limpia escena
la del *amor*, que nunca ve en las cosas
la triste realidad de su apariencia.”

Así, si en el poema VIII del Libro I, leímos: “Qué eficacia la del *amor*”, aquí esa eficacia se transformará en *verdad*, la gran búsqueda de Claudio “hacia lo verdadero”¹²: “Qué verdad, qué limpia escena la del *amor*”.

Otras referencias de esto que venimos diciendo y siempre en relación con otras formas de presentarse el *agua*, van a aparecer, aunque de forma menos contundente en el poema V:

11 PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, (1989) *La llama y la ceniza*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p.113.

12 Expresión que hemos utilizado por su alta conceptualización claudiana para nuestro ensayo titulado *Hacia lo Verdadero, (Cercanías a la vida y al arte en la poesía de Claudio Rodríguez)*, Albacete: Chamán Ediciones, 2022.

“[...] Alba, *fuente*,
mar, cerro abanderado en primavera,
 ¡sed necesarios! Ella exige muchas
 vidas y vive tantas que hace eterna
 la del *amante*, la hace de un tempero
 de *amor*, insoportablemente cierta
 [...]”

Puedo sentir, podría marchar. Queda
 ráfaga de un beber de *gaviota*,
 la extraña forma de crear, la bella
 costumbre de decir: “hágase”. Quedas
 tú misma, tú, exigencia que alguien tiene.
 Sencillamente *amar* una vez sola.”

También en el VI, donde aparece una clara mención a la oposición del caminar del poeta hacia el *amor* de la *tierra* adentro (su ciudad, su casa) o hacia el *mar* (referencia necesaria, en nuestra opinión, a Clara Miranda):

“[...] Mientras,
 no sabré *amar* de lo que *amo*, pero
 sé la vida que tiene y eso es todo.
 Quizá el *arroyo* no aumente su calma
 por mucha nube que le aquiete el sueño;
 quizá el *manantial* sienta las alturas
 de la montaña desde su hondo lecho.
 [...]”

vaya hacia atrás o hacia adelante el rumbo,
 vaya el camino al *mar* o tierra adentro.”

O en el último poema de *Don de la ebriedad*:

“Y a los campos, al *mar*, a las montañas.
 muy por encima de su clara forma
 los veo. ¿Qué me han hecho en la mirada?
 ¿Es que voy a morir?¹³ Decidme [...]”

Respecto de su segundo libro *Conjuros*, observamos como en todos sus poemas el concepto *tierra* va a aparecer, acentuando el paisaje y el entorno claudiano, de manera sistemática y orgánica al lado del *río*, del *riego* o de la *lluvia*, y en muchos momentos junto al *amor* y el *mar*. Así, ya en el primer poema del Libro Primero, “A la respiración de la llanura”, parte de la *tierra* para llegar al *riego* como entrega:

“¡Dejad de respirar y que os respire
 la *tierra*, que os incendie en sus pulmones
 maravillosos! Mire
 [...]”

Oh, mi aposento. Qué *riego* del alma
 éste con el que doy mi vida y gano tantas vidas hermosas.

¹³ Es interesante recordar aquí la relación entre lo *hídrico* y la muerte que plantease Heráclito quien veía la muerte en el futuro *hídrico* e imaginaba que ya en el sueño, el alma, desprendiéndose de las fuentes del fuego vivo y universal ‘tendía momentáneamente a transformarse en *humedad*’, pues la muerte era el *agua* misma. Así explica en el fragmento 68: “Es muerte para las almas convertirse en *agua*”.

[...]"

En el siguiente poema “A las estrellas” la *tierra* se va a abrir al cruce necesario con el *río*, hasta llegar a pedir por la necesidad del *amor*:

“¿Qué palomares de aire me abren los olmos? Antes
era sencillo: *tierra* y, sin más, cielo.
Yo con mi impulso abajo y ellas siempre distantes.
Pero en la sombra hay luz y en la mañana
se hunde una oculta noche cerrando llano y *río*.

[...]

“Tan miserable es nuestro tiempo que algo
digno, algo que no se venda sino que, alto
y puro, arda en *amor* del pueblo y nos levante
ya no es motivo de alegría? ¡Vida”.

De igual modo, en “A las puertas de la ciudad”, este cruce entre *tierra* y *río* o *agua* en su búsqueda continua del *amor* y la *verdad*, aparecerá sistematizado en los versos:

“Años y años confiando
en nuestros pobres *laboreos*, como
si fuera nuestra la *cosecha*, [...]”
Como el *Duero* en abril entra en la casa
del hombre y allí suena, allí va dando
su eterna empresa y su labor, y, entonces,
¿qué se podría hacer: ponerse a salvo
con el *río* a la puerta,
vivir como si no entrara hasta el cuarto,
hasta el más simple adobe el puro *riego*
de la *tierra* y del mundo? [...]”
como el que barbechó en enero y sabe
que la *tierra* no falla, y un buen día
se va tranquilo a recoger su grano.”

Esta relación entre la *tierra*, aseguradora y salvadora del poeta en esos momentos, la labranza y el *riego* como entrega, seguirán apareciendo en “El canto de linos”:

“[...] Oíd desde aquí: ¿qué hondo
trajín eterno mueve nuestras manos,
cava con nuestra azada,
limpia las madres para nuestro *riego*?
Todo es sagrado ya y hasta parece
sencillo prosperar en esta *tierra*,
cargar los carros con el mismo heno
de juventud, llevarlo / por aquel mismo *puent*e. [...]”
No lo digamos. No, que nadie sepa
lo que ha pasado esta mañana. Vamos
juntos, No digas más que tu *cosecha*,

aunque esté en tu corral, al pie de casa,
no será tuya nunca.”

Un poco más adelante y en “Con media azumbre de vino”, este *amor* hacia los otros, en cruce con el *agua* sobre la que venimos reflexionando, va a aparecer en forma de *amistad*, siempre al lado de la *tierra* como marca de feracidad y compañía:

“[...] Cuándo
por una sola vez y aquí, enfilando
cielo y *tierra*, estaremos ciegos. ¡Tardes,
[...]
Y corre el vino y cuánta,
entre pecho y espalda cuánta madre
de *amistad* fiel nos *riegue* y nos desbroza.
[...]
Cuánta esperanza, cuánta cuba hermosa
sin fondo, con olor a *tierra*, a humo.
Hoy he querido celebrar aquello
mientras las *nubes* van hacia la puesta.
Y antes de que las *lluvias* del otoño
caigan, oíd: vendimiad todo lo vuestro,
contad conmigo. [...]”.

En el siguiente poema “Cosecha eterna” se mantiene este encuentro conceptual necesario en busca de la feracidad, pero en contacto con ese *mar* siempre necesario y como contraposición salvadora y feraz; así, leemos:

“Y cualquier día se alzará la *tierra*

[...]

Pero qué importa. ¡Ved, ved nuestro surco
avanzar como la *ola*,
vedle romper contra el inmenso escollo
del tiempo! Pero qué importa. ¡A la *tierra*,
a esta mujer mal paridera, demos
nuestra salud, el *agua*
de la salud del hombre! [...]”
[...]
¡Que se hace tarde, vámonos, que llega
la hora de la *tierra* y aún no cala
nuestro *riego*, [...]”
[...] mirad a nuestros pies alta la *tierra*.”

Es conveniente considerar cómo se van intensificando estas presencias de lo hídrico en la cosmovisión y la obra de nuestro poeta, pues se trata de un ingrediente clave en toda su experiencia con el lenguaje, por ello las palabras de Gaston Bachelard resultan esclarecedoras cuando afirma:

“La imaginación material del *agua* está siempre en peligro, arriesgando borrarse cuando intervienen las imaginaciones materiales de la *tierra* y el fuego. [...] Sin embargo ciertas formas nacidas de las *aguas* tienen más atractivos, más insistencia, más consistencia: porque intervienen ensoñaciones más materiales y más profundas, porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca, con los actos creadores. Entonces la fuerza poética, insensible a una poesía de los reflejos, aparece repentinamente; el *agua* se hace más pesada, se entenebrece, se profundiza, se materializa. Y he aquí que la ensoñación materializante, uniendo los sueños del *agua* a ensoñaciones menos móviles, más sensuales, termina por construir sobre el *agua*, por sentir el *agua* con mayor intensidad y profundidad.”¹⁴

Algo similar a esto ocurre en los versos con la presencia del *río*, que ya fuera llamado por su nombre más atrás en algunos poemas dedicados a la ciudad, y que va a aparecer en “Al ruido del *Duero*”¹⁵ renombrado como “Duradero” con toda su simbología y su entidad relacionando *riego, amor, vida y tiempo*, muy cerca todo ello de las palabras de Cirlot¹⁶ para quien el *río*:

“Es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo *riego* de la *tierra*: de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido”

Así, Claudio escribe:

“[...] Y eres
tú, música del *río*, aliento mío hondo,
llaneza y voz y pulso de mis hombres.
Cuánto mejor sería
esperar. Hoy no puedo, hoy estoy duro
de oído tras los años que he pasado
con los de mala *tierra*. [...]”

[...] Oh, *río*,
fundador de ciudades,
sonando en todo menos en tu lecho,
haz que tu ruido sea nuestro canto,
nuestro taller en vida. Y si algún día
la soledad, el ver al hombre en venta,
el vino, el mal *amor* o el desaliento
[...]
tú, a quien estoy oyendo igual que entonces,
tú, *río* de mi *tierra*, tú, *río*¹⁷ *Duradero*.”

Esta relación del *agua* con lo fértil y la limpidez se acrecienta en “A mi ropa tendida”

14 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit.*, p. 37-38

15 Sobre este poema, el profesor y amigo de Claudio Rodríguez, José Ignacio PRIMO MARTÍNEZ, (2016) en su estudio *Luz que es Amor (Y otros escritos sobre Claudio Rodríguez)*, Colección Cuadernos de la Huerta, 2016, p. 94; escribe: “tiene un fuerte contenido simbólico, es la alegoría de la vida del poeta en busca de su verdad, la verdad de su vida.[...] El poeta, a través de la naturaleza, busca encontrarse con la inocencia y la ebriedad perdidas.”

16 CIRLOT, (1991) p. 389

17 Sobre la importancia de la ensoñación de río, Gaston BACHELARD (1984), *Op. cit.*, p.229 recuerda como: “El *río*, a pesar de sus mil rostros, recibe un único destino: su *fuente* tiene la responsabilidad y el mérito de todo el curso. [...] El soñador que ve pasar el *agua* evoca el origen legendario del *río*, la fuente lejana.”

donde aparecerá con un grado de intimidad necesaria para el poeta, de ahí el subtítulo del poema, que recuerda las palabras de Bachelard cuando refiere que reconocemos: “en el *agua*, en la sustancia del *agua*, ‘un tipo de intimidad’, intimidad muy diferente de las sugeridas por las ‘profundidades’ del fuego o de la piedra. [...] la imaginación material del *agua* es un tipo particular de imaginación.”¹⁸, intimidad en contraposición siempre a la *tierra* fecunda y cercana al *amor*:

“¿Qué lejía inmortal, y qué perdida
jabonadura, vuelve, qué blancura
[...]”
¡Vista la *tierra tierra!* ¡Más adentro!
[...]”
Fue en el *río*, seguro, en aquel *río*
donde se lava todo, bajo el puente.
Huele a la misma *agua*, a cuerpo mío.
[...]”
¿Qué es este *amor*? ¿Quién es su lavandera?”.

Esta relación conceptual, *río/amor* aparecerá de nuevo en el poema siguiente “A una viga de mesón”:

“Siempre así. ¿No oigo el ruido aquel del *río*, / el viento aquel del llano? [...] / [...] / [...] Pero, ¿alguien puede, alguien espera / ser digno, alzar su *amor* en su trabajo?”

Así, desde esa intimidad necesaria en busca de lo verdadero, se seguirá produciendo el cruce conceptual entre la *tierra* y el *agua* como observamos en “Pared de adobe”, donde la importancia de la mezcla, de la pasta, de la que Gaston Bachelard dijera que “nos da una experiencia primera de la materia [...] pues el *agua*, como decían los antiguos libros de química ‘tempera los demás elementos’”¹⁹; así Claudio comenzará su poema:

“*Tierra* de eterno *regadío*, ahora
[...]”
¿Y aquel *riego* tan claro
muy de mañana, el más beneficioso?
[...]”
¡Mejor la sal, mejor cualquier pedrisca
[...]”
sólo eras *tierra* de labor y ahora
rompías hacia el sol bajo el arado.”

O en el poema “Dando una vuelta por mi calle”:

“que no la asfalten nunca, que no dejen
pisar por ella más que a los de *tierra*
de bien sentado pan y vino moro!
[...]”
Calle cerca del *río* y de la plaza”.

18 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob. cit*, p.14

19 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob. cit*, p.38

Tierra y agua siempre cercanas al *amor* como sucederá en el gran poema “Alto jornal”:

“anda, y siente subirle entre los pasos
el *amor* de la *tierra*, y sigue, y abre
su taller verdadero, y en sus manos
brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
de corazón porque *ama*, y va al trabajo”.

Relación conceptual y tránsito vital que se irá acrecentando en los siguientes poemas, así sucederá en “Lluvia de verano”, donde vuelve a aparecer la pasta, el limo, la mezcla entre el *agua* y la *tierra*, como un modelador natural de la vida:

“Baja así, el *agua* del cielo,
baja a vivir tu vida de la *tierra*
[...]
[...] ¿Por qué siempre llega la hora
del *riego*? [...] [...]
Cala, cálanos más. ¡Lo que era
polvo suba en el *agua* que se amasa
con la *tierra*, que es *tierra* ya y castigo
puro de lo alto! Y qué importa que impida / la trilla o queme el trigo
si nos hizo creer que era la vida”.

La importancia del limo y de la mezcla que representa nos recuerdan las reflexiones de Gaston Bachelard cuando asegura que:

“El *limo* es el polvo del agua, como la ceniza es el polvo del fuego. [...] El *limo* es una de las materias más valorizadas. Parecería que el *agua* bajo esta forma ha proporcionado a la *tierra* el principio mismo de la fecundidad calma, lenta, segura”²⁰

En el siguiente poema “El cerro de Montamarta dice” aparecen la *tierra* y el *agua* purificadoras, incluida una nueva referencia sobre el *mar*, al lado de la necesidad del *amor*:

“[...] ¿Qué noche alzará en esta
ciega llanura mía la *tierra* hasta los cielos?
Todo el aire me *ama*
y se abre en torno mío, y no reposa
[...]
mi ladera buscando más altura,
más cumbre ya sin *tierra*, con solo espacios. Tantos
[...]

venga a mí, y se dé cuenta de la honda
fuerza del *amor* de mi árido relieve,
con *arroyos*, con pinos, con flor de primavera.

[...]

20 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p.168

y el color gris, y el cárdeno. Ya cuando
lo mismo que una *ola* esté avanzando
hacia el *mar* de los cielos, hacia ti, hombre, que ahora
me contemplas, no lo sabréis. No habrá ya quien me vea,
quien pueda recorrerme con los pies encumbrados,
quien purifique en mi *amor* y tarea
como yo purifico el olor de los sembrados”.

Estas presencias que buscan la luz y la altura, ahora con la nueva reiteración entre el *amor* y el *mar*, podemos observarlas también en el gran poema “Incidente en los Jerónimos” en el que todos los elementos naturales se abren al amor:

“Mi aéreo corazón, ¿dónde aldabea
con su sangre, en qué alto
portalón de los cielos para que abra
el menestral del buen *amor* su casa
y me diga que allí, allí está lo mío?
[...]

¡Águilas, dadme, águilas
el retráctil poder de vuestra garra
para afincarme bien en la moldura
en el relieve del *amor* que sube
por el cimborrio al cielo! [...]
[...]

“Estoy cerca, ¿verdad?, que ya no puedo.
Qué *marejada*, qué borrasca inmensa
bate mi quilla, quiebra mi plumaje
timonero. Este grajo,
este *navío* hace *agua*. Volver quiero,
volver quiero a volar con mi pareja”.

La primera referencia que hace Claudio Rodríguez sobre un tema fundamental en su obra como es la presencia de los niños y la importancia de la infancia, se lee en el poema “Un ramo por el río”, en el que se cruzan el concepto de infancia con la materia hídrica al lado de la muerte, cruce que será fundamental en los dos últimos libros de Claudio Rodríguez; por ello, es interesante recordar a Gaston Bachelard cuando piensa en la relación entre el poeta creador y la materia, y explica que:

“La ensoñación del niño es una ensoñación materialista. El niño es un materialista nato. Sus primeros sueños son los sueños de las sustancias orgánicas. Hay horas en las que el sueño del poeta creador es tan profundo, tan natural, que sin darse cuenta recupera las imágenes de su carne infantil. Los poemas cuya raíz es tan profunda tienen a menudo un poder singular. Los atraviesa una fuerza y el lector, sin pensar en ello, participa de esta fuerza original, sin ver ya su origen.”²¹

Así en el poema anterior leemos:

“¡Que nadie hable de muerte en este pueblo!
¡Fuera del barrio del ciprés hoy día

21 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p. 19

en que los niños van a echar el ramo,
a echar la muerte al *río*!
¡Salid de casa: vámonos a verla!
¡Ved que allá va, miradla, ved que es cosa de niños! [...]
[...]
[...] ¿Recordáis ahora
cómo la flota eterna
de las estrellas sobre el *agua*
boga todas las noches, alta armada
invencible? ¡Ese ramo
a flor de *agua* también, a flor de vida!
¡Nadie se quede en casa hoy! ¡Al *río*
que allá va el ramo, allá se va la muerte
más florida que nunca!“.

Referencia esencial del cruce entre la infancia y el *río*, siempre en *tierra*, que se reiterará en “El baile de Águedas”:

“¡Hoy no hay escuela!, al *río*,
a *lavarse* primero,
que hay que estar limpios cuando llegue la hora”

[...]

y se te va y ya nunca...
tú, que pisas la *tierra*
y aprietas tu pareja, y bailas, bailas.”

Tierra necesaria, igual que el *agua* purificadora y participadora, que recorre desde el primero hasta el último poema de *Conjuros*, “Pinar amanecido”, donde vuelve a aparecer de forma necesaria la presencia de los niños y la carencia de *amor*. Así, leemos:

“Viajero, tú nunca
te olvidarás si pisas estas *tierras*
del pino.
[...]
el claro respirar del pulmón nuevo,
el fresco *riego* de la vida? / [...]
[...] Todos juntos,
pared contra pared, todos del brazo
por las calles
esperando las bodas / del corazón!
¡Que vea, vea el corro
de los niños, y oiga
la alegría!

¡Todos cogidos de la mano, todos
cogidos de la vida.
[...]
tronco a tronco, hombre a hombre
pinar, ciudad, cantemos:
que el *amor* nos ha unido

[...]
 ¿Dónde el *amor*, dónde el valor, sí, dónde
 la compañía? Viajero,
 sigue cantando la amistad dichosa.
 [...]
 [...] Tú, nunca
 digas por estas *tierras*
 que hay poco *amor* y mucho miedo siempre.”

Si el concepto *tierra* al lado del *agua* era fundamental en *Conjuros*, en *Alianza y condena*, su tercer libro, además de ser menor ya desde los primeros poemas, va a aparecer junto a nuevas referencias al *río* y al *mar*, y siempre al lado del *amor*. En el primer poema de este libro, “Brujas al mediodía”, subtulado (*Hacia el conocimiento*) en el que *río* y *mar* aparecerán juntos, y, de forma definitoria, cercanos a la muerte, leemos:

“y en los pliegues del aire,
 en los
 recetas para *amores*. [...]”
 [...]
 Un cuerpo encima de otro
 ¿siente resurrección o muerte? ¿Cómo
 envenenar, *lavar*
 este aire que no es nuestro pulmón?
 ¿Por qué quien *ama* nunca
 busca verdad, sino que busca dicha?
 ¿Cómo sin la verdad
 puede existir la dicha? He aquí todo.

[...]
 esa fina arenilla
 que ya no huele dulce sino a *sal*,
 donde el *río* y el *mar* se desembocan,

[...]

¿dónde estará su noche,
 dónde sus labios, dónde nuestra boca
 para aceptar tanta mentira y tanto
 amor?”.

Esta cercanía se observa a su vez en “Gestos”:

“Más luminoso aún que la palabra,
 nuestro ademán, como ella
 roido por el tiempo, viejo como la *orilla*
 del *río*, ¿qué
 significa?
 [...]
 ¿Por qué el mismo giro del brazo cuando siembra
 que cuando siega,

el del *amor* que el del asesinato?”.

Igualmente, pero volviendo a nombrar y dar sentido a la infancia purificadora, y al lado de la mirada necesaria, lo podemos ver en “Porque no poseemos”:

“[...] Pero miro,
cojo fervor, y la mirada se hace
beso, yo no sé si de *amor* o traicionero.

[...]

Allí está el *Tormes* con su cielo alto,
niños por las *orillas*, entre escombros
[...]

[...] Mana, *fuente*
de rica vena, mi mirada, mi única
salvación, sella, graba,
como en un árbol los *enamorados*,
la locura armoniosa de la vida
en tus veloces *aguas pasajeras*.”

En “Cáscaras”, aparecen el *amor* y la *lluvia* feraz de la mano y en pos de lo verdadero, luchando contra todo lo vano y sin valor:

“la cautela del sobre, que protege
traición o *amor*, dinero o trampa,

[...]

entre gente que sólo
es muchedumbre, no
pueblo, ¿dónde
la oportunidad del *amor*,
[...] El más seco *terreno*
es el de la renuncia. Quien pudiera
modelar con la *lluvia* esta de junio
un rostro, dices. Calla
y persevera, aunque
ese rostro sea de *lluvia*”.

Así mismo, el concepto *tierra*, sin ninguna *agua* purificadora alrededor, aparecerá por primera vez en este libro en el desolador poema “Por *tierra* de lobos”: “A veces, sin embargo, en estas *tierras* / floreció la amistad. Y muchas veces / hasta el *amor*. Doy gracias”.

Pero nuestro poeta siempre buscará unir la *tierra* al *agua* necesaria de sus paisajes iniciales, y estará por ella imbuido en su fluir; así, leemos en las palabras de Gaston Bachelard: “el alma del poeta está tan ligada a la inspiración del *agua*, que es de la misma *agua* que deberían nacer las llamas del *amor*, y es el *agua* la que guarda ‘las almas ardientes de los antepasados’”²²;

22 BACHELARD, Gaston, (1984) *Ob, cit*, p.109

nosotros añadiríamos también, el alma de los seres queridos y cercanos a nuestro poeta como el viejo Eugenio de Luelmo al que le dedicará un hermoso poema homónimo, a ese gran amigo: “Que vivió y murió junto al Duero”, y en el que la presencia del *amor* y la *amistad* junto al *agua* y su contenido de tránsito hacia la muerte, será crucial; pues como, en otro momento, respecto de la cercanía e idiosincrasia que genera vivir junto al *río*, recuerda Bachelard: “No puedo sentarme cerca de un *río* sin caer en una profunda ensoñación, sin volver a encontrarme con mi dicha... No es necesario que sea el *arroyo* de uno, el *agua* de uno. El *agua* anónima sabe todos mis secretos. El mismo recuerdo surge de todas las *fuentes*.²³”, reflexión del pensador francés próxima al sentir de nuestro poeta, quien escribe:

“[...] Para esa
propagación inmensa del que *ama*
floja es la sangre nuestra, la eficacia de este hombre, sin ensayo, el negocio
del *mar* que eran sus gestos, *ola a ola*,
flor y fruto a la vez, y muerte, y nacimiento
al mismo tiempo, y ese gran peligro
de su ternura, de su modo de ir
por las calles nos daban / la única justicia: la alegría.

[...]

La muerte no es un *río*, como el *Duero*,
ni tampoco es un *mar*. Como el *amor*, el *mar*
siempre acaba entre cuatro
paredes. Y tú, Eugenio, por mil cauces
sin crecida o sequía,
sin puentes, sin mujeres
lavando ropa, ¿en qué *aguas*
te has metido?
Pero tú no reflejas, como el *agua*,
como *tierra*, posees”.

En este estupendo poema va a quedar clara la relación directa que Claudio entiende entre el *amor* y el *mar*; por ello, coincidimos en parte con las apreciaciones que hace el profesor Esteban Conde Choya sobre la importancia de *mar* en su obra, cuando escribe:

“El *mar* es testigo de la vida y la creación lírica del poeta, pero un testigo olvidadizo que se va sin irse nunca del todo. Como el acto de escribir. El *mar* es como la creación del poema, como la poesía misma, que nunca abandona del todo al poeta, que va de vuelo con él, “sin rendición, con bienaventuranza” (explícito, el lexema de “aventura”). El *mar*, como la creación poética, avanza y retrocede “entre suplicio y fiesta”. Y cuando acaba el poema, y la lucha con el lenguaje cesa al fin, el *mar* queda “preso y libre en el canto”²⁴.

Siguiendo con estas presencia hídricas necesarias en la poesía de Claudio Rodríguez, observamos que si en el primer poema de este libro, “Brujas a mediodía”, el *río* y el *mar* se cruzaban “desembocándose” y en “Eugenio de Luelmo” aparecen al lado del *amor* y la muerte, en el Libro Segundo de *Alianza y condena*, el *mar* surgirá como un concepto bastante representativo

23 BACHELARD, Gaston, (1984) *Ob. cit.* p.18

24 CONDE CHOYA, Esteban, (2008) <https://escribiradiario.blogspot.com/2008/05/el-ultimo-claudio-rodriguez-ii.html>

y salvador de todo lo que venimos reseñando en este texto. Algo así ocurre en el primer poema de esta Sección, “Espuma”, donde la presencia de este elemento marino será revitalizadora de la vida, a favor del *amor* y en contra de la *muerte*; sobre este poema el escritor José Olivio Jiménez, amigo de Claudio y Clara referirá que:

«El poeta [...] contempla la *espuma* y parece comenzar a describirla; pero de inmediato nos damos cuenta de que aquella le sirve sólo de indicio o dirección hacia lo que en verdad le mueve: el deseo de destacar cuánto necesita el hombre de la experiencia vivida, cotidiana y dolorosa, para que a su través cobre la más cabal conciencia de su ser. Como el *mar*, que sólo cuando golpea contra algún obstáculo, puede salvar su informe misterio resolviéndolo en *espuma*: materia que se ve, que está ahí ya realizada, y que por ello puede presentarse como símbolo expresivísimo de la realización de la vida»²⁵.

Así, en estos versos leemos:

“Miro la *espuma*, su delicadeza
que es tan distinta a la de la ceniza.
Como quien mira una sonrisa, aquella
por la que da su vida y le es fatiga
y amparo, miro ahora la modesta
espuma. Es el momento bronco y bello
del uso, el roce, el acto de la entrega
creándola. El dolor encarcelado
del *mar*, se salva en fibra tan ligera;
bajo la *quilla*, frente al *dique*, donde
existe *amor* surcado, como en *tierra*
la flor, nace la *espuma*. Y es en ella
donde rompe la muerte, en su madeja
donde el *mar* cobra ser, como en la cima
de su pasión el hombre es hombre, fuera
de otros negocios: en su leche viva.
A este pretil, brocal de la materia
que es manantial, no desembocadura,
me asomo ahora, cuando la *marea*
sube, y allí naufrago, allí me ahogo
muy silenciosamente, con entera
aceptación, ilesio, renovado
en las *espumas* imperecederas.”

Es importante recordar aquí el gran estudio que sobre “Espuma”, y sobre la importancia del *mar* hiciera también Gonzalo Sobejano quien nos recuerda que:

“Los dos versos finales ya no dicen el hundimiento, como hasta ahí, sino la salvación: no para salir del *mar*, sino para ser el *mar* mismo: *con entera aceptación* (dando la vida, entregándose), *ilesio* (a salvo) y renovado (naciendo de nuevo) “en las espumas imperecederas”. [...] El movimiento esencial del poeta es querer ser lo que canta: enajenarse en el objeto de su canto, y lo consigue al fundar su objeto por la palabra, al hacer del objeto

25 Respecto de este importante poema para nuestro estudio, el profesor y poeta Prieto de Paula (1989) en *ob, cit*, p.274 anota que: “alude al momento en que hombre y *mar* se resuelven, mediante el roce del *amor* o el rompimiento del *agua* en los escollos, en *espuma* salvadora, ida expresada en su pasión más alta.”

real que estaba mirando el objeto imaginario que canta. Pero en el caso de «Espuma» el objeto imaginario, el poema, significa además el proceso de transformación del sujeto en objeto; la intraobjetivación del contemplador en lo contemplado.”²⁶.

Servidumbre del poema y “sacramento de la materia” a través del objeto –en ese caso la *espuma*- que, con el mismo sentido, veremos aparecer en el interesante poema “*Lluvia y gracia*” en el que el *agua* –ahora la *lluvia*- va a aparecer junto al *amor* fértil y renovador, donde, como asegura Gaston Bachelard podemos observar la certera lección del agua:

“La pureza y la frescura se alían así para dar un júbilo especial que todos los amantes del *agua* conocen. La unión de lo sensible y de lo sensual sostiene un valor moral. Por muchos caminos, la contemplación y la experiencia del *agua* nos conducen a un ideal. No debemos subestimar las lecciones de las materias originales”²⁷.

Así, en ese poema de Claudio, leemos:

“Comienza a *llover* fuerte, casi arrecia
y no le va a dar tiempo
a refugiarse en la ciudad. Y corre
como quien asesina. Y no comprende
el castigo de *agua*, su sencilla
servidumbre; tan sólo estar a salvo
es lo que quiere. Por eso no sabe
que le crece como un renuevo fértil
en su respiración acelerada,
que es cebo vivo, *amor* ya sin remedio,
cantera rica. [...].”

Un poco más adelante del libro y en el poema “*Nieve en la noche*” el *agua* aparecerá al lado del *amor*, en este caso en sentido negativo, y en forma de *nieve*:

“La *nieve*, tan querida
otro tiempo, nos ciega,
no da luz. *Copo a copo*,
[...]
[...] No *riegua*
sino sofoca, ahoga
dando *no amor*, paciencia”.

En “Frente al *mar*” dedicado a su amigo, el poeta y crítico Carlos Bousoño, el poema va a estar ubicado en un lugar²⁸ concreto de la isla de Ibiza y aparecerá, como en *Conjurados*, la complementación y el encuentro fundamental entre la *tierra* y el *agua* en su acercamiento en forma de ultimátum para la posibilidad del *amor*, pero ahora la *tierra*, perdiendo la ligereza de los primeros libros y cobrando a pesantez y la dureza de la piedra, frente al *mar* terso:

“Transparente quietud. Frente a la tierra
rojiza, desecada hasta la entraña,
con aridez que es ya calcinación,

26 SOBEJANO, Gonzalo, (1993) “*Espuma*, de Claudio Rodríguez”, Revista Hispánica Moderna, vol 46, nº 2, diciembre, pp.303-312, dentro del monográfico *Claudio Rodríguez: el poeta y su obra*.

27 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p.223.

28 Es interesante reseñar como casi todos los poemas de Claudio Rodríguez dedicara al *mar* están ubicados en un lugar definido, en un paisaje nominalmente salvador.

se abre el *Mediterráneo*. Hay pino bajo,
 [...] que apenas huelen si no es a *salitre*.
 Quema la tramontana. Cae la tarde.
 Verdad de sumisión, de entrega, de
 destronamientos, desmoronamientos
 frente al *mar* azul puro que en la *orilla*
 [...] Aquí la verdad de la *piedra*, nunca muda
 sino en interna reverberación,
 en estremecimiento de cosecha
 perenne dando su seguro oficio,
 su secreta
 ternura sobria junto
 al *mar* que es demasiada criatura,
 demasiada hermosura para el hombre.
 Antiguo *mar* latino que hoy no canta,
 [...] pulsación de sofoco, sin *oleaje*,
 casi en silencio de clarividencia
 mientras el cielo se oscurece y llega,
 maciza y seca, la última ocasión
 para *amar*. Entre piedras y entre *espumas*,
 ¿qué es rendición y qué supremacía?
 ¿Qué nos serena, qué nos atormenta: el *mar* terso o la *tierra* desolada?".

Es interesante recordar aquí el comentario que el profesor Prieto de Paula escribe sobre este poema y sobre lo que venimos diciendo respecto del *amor*, la *tierra* y el *mar* en Claudio Rodríguez donde se observa:

"La tensión del roce o el enfrentamiento entre *tierra* y *mar*. [...]. La *tierra*, con caracteres que responden a su desolada y casi yerma presencia mineral: aridez, calcinación, *piedra*; o una vegetación humilde: sabinas, pitas, romero, tomillo. El *mar* espléndido y poderoso, es 'demasiada hermosura para el hombre'. *salitre*, *oleaje*, *espumas*... Y hay, entre la pedregosa y desecada *tierra* y el magnífico *Mediterráneo*, una zona de roce, allí donde se produce el encuentro, todavía parte de la sustancia de la *tierra*, pero ya entregada a las *aguas* verdiazules del *mar* [...], Es éste el cuero del roce, la 'Vieja y nueva / erosión', la mutua entrega del *mar* y de la *tierra* a la *tierra* y al *mar*";²⁹

En definitiva –diríamos nosotros, de la entrega al *amor*.

Este encuentro entre los dos elementos, *mar* y *tierra*, volverá a aparecer en "Ciudad de meseta" donde el poeta sabe que el vínculo, el *amor* con su *tierra* se está perdiendo:

"Aquí ya no hay banderas,
 ni murallas, ni torres, como si ahora
 pudiera todo resistir el ímpetu
 de la *tierra* [...] el talón se nos tiñe

29 PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, (1989) *ob, cit*, p.177.

de uva nueva, y oímos
desbordar bien sé qué *aguas*
el rumoroso *cauce* del oído.

[...]

¿Para qué tantos planos
sórdidos, de ciudades bien trazadas
junto a *ríos*, [...]

[...]

[...] Aquí no hay *costas, mares*,
norte ni sur: aquí todo es materia
de cosecha. Y si dentro
de poco llega la hora de la ida
adiós al fuerte *anillo*
de aire y oro de *alianza*, adiós al cerro”.

En la Sección Tercera de *Alianza y condena* sólo se observan referencias a las *aguas* en dos poemas, así vemos cierta relación entre el *amor*, el deseo y lo *marino* de forma menos definida en el poema “Un suceso” en el que la contemplación del andar de una mujer joven llama la atención del poeta de forma especial y recuerda la filosofía de Schopenhauer cuando asegura que la contemplación estética calma un instante la desgracia del hombre separándolo del drama de la voluntad, pues esa separación de la contemplación y la voluntad borra la propia voluntad de contemplar ya que la propia contemplación determina en sí, una voluntad –aunque sea de pérdidas–; así pues, el hombre quiere ver, ver es una necesidad directa; por todo ello, desde esta visión activa y participadora, Claudio escribe:

“[...] Y no hay remedio, y le hablo ronco
como la *gaviota*, a flor de labio
[...]
[...] Me lastimo y me sonrojo
junto a esta muchacha a la que hoy *amo*,
a la que hoy pierdo, a la que muy pronto
voy a besar muy castamente sin que
sepa que en ese beso va un *sollozo*.”

El otro poema de esta Sección Tercera en el que observamos el *agua* es en el estupendo “Lo que no es sueño” en el que aparecerá al lado de la *alegría*, otro de los conceptos claves en la obra de Claudio Rodríguez y junto al *amor*:

“La que de un *río* turbio
hace *aguas* limpias,
la que hace que te diga
estas palabras tan indignas ahora,
la que nos llega como
llega la noche y llega la mañana,
como llega a la *orilla*
la *ola*:
irremediablemente.”

En la última Sección del libro podemos observarla de nuevo en forma de *lluvia* renovadora y de forma especial tanto en “Oda a la niñez”:

[...] ¿Qué es este mercado
por donde paso ahora;
los cuarteles, las fábricas, las nubes,
la vida, el aire, todo,
sin la borrasca de nuestra niñez
que alza *ola* para siempre?

[...]

la droga del recuerdo, la alta estafa del tiempo,
la dignidad del hombre
que hay que abrazar y hay
que ofrecer y hay
que salvar aquí mismo,
en medio de esta *lluvia* fría de marzo...
Ved que todo es infancia.”

Como en el último poema “Oda a la hospitalidad” donde volvemos a verla al lado del *amor*:

“Como a ropa atrae a la polilla,
como el *amor* a toda
su parentela de lujuria y gracia,

[...]

Y hoy, como la *lluvia*
lava la hoja, esta mañana clara,

[...]

Porque el canto es tan sólo
palara hospitalaria: la que salva
aunque deje la herida. Y el *amor* es tan sólo
herida hospitalaria, aunque no tenga cura;
[...]
hay un hombre sencillo y una mañana clara,
con la alta transparencia de esta *tierra*,
[...]
Apenas habla y menos
de su destierro.”

En su cuarto libro *El vuelo de la celebración* y ya desde el primer poema dedicado a la herida y al dolor desde el *amor*, la presencia del *agua* en diferentes formas surge como un complemento perfecto de todo lo que venimos diciendo así en “Herida en cuatro tiempos” (El sueño de una pesadilla) podemos leer:

“El tiempo está entre tus manos:
tócalo, tócalo. Ahora anocchece y hay

pus en el olor del cuerpo, hay *alta marea*
en el *mar* del dormir, y el surco abierto
entre las sábanas,

[...]

Las calles, los almendros,
algunos de hoja malva,
otros de floración tardía frente
a la soledad del puente
donde se hila la luz entre los ojos
tempranos para odiar. Y pasa el *agua*
nunca tardía para *amar* del *Duero*,
emocionada y lenta,
quemando infancia.
¿Qué hago con mi sudor, con estos años
sin dinero y sin *riego*?“.

Y es que este *riego*, este *cauce* de las *aguas*, ya sean del *Duero* o del *mar*, este lenguaje y esta poesía del *agua* son necesarios para la fluencia del ritmo de la vida, del *amor* y de la muerte en Claudio Rodríguez; no en vano coincidirá con Gaston Bachelard, quien sobre esto refiere:

“El *agua* es la señora del lenguaje fluido, de lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes. No vacilaremos en darle todo su sentido a la expresión que habla de la cualidad de una poesía fluida y animada, de una poesía que viene de las *fuentes*”³⁰

En este sentido, a pesar de la dureza del lenguaje *marinero*, siempre tan sugerente, que habla de la imposibilidad de un retorno como ocurriera en el poema “Un ramo por el *río*” de *Conjuros*, en “Amarras”, leemos:

“Cómo se trenza y cómo nos acoge
el nervio, la cintura de la cuerda,
tan íntima de *sal*,
y con esta firmeza temblando de aventura,
bien hilada, en el *puerto*. Está la fibra
del esparto muy dura y muy templada,
algo oxidada. Hay *marea baja*.
Bonanza. Y el yodo en cada hebra,
donde el sudor de manos,
entre el olor de las *escamas*, ciñe
el rumbo, y el silencio del *salitre*,
en cada nudo.

Tiembla el cordaje sin zozobra en
el pretil del *muelle*,
cuando mi vida se ata sin rotura,
ya sin retorno al fin y toca fondo.
Pero que importa ya. Y está la fibra

30 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p. 278-279.

del esparto muy dura y muy segura,
sin la palpitación de *marejada*,
del *oleaje* sucio, de la *espuma*
del destino.

Pero qué importa ya. Y está la cuerda
tensa y herida.

¿Y dónde, dónde la oración del *mar*
y su blasfemia?".

En los poemas siguientes continuarán apareciendo las referencias hídricas, como es el caso de “Ballet del papel”: “Va anocheciendo. El viento huele a *lluvia* // [...]// tan delicadamente, gracias a este *rocío*”, o en el poema “Lágrima”:

“Cuando el sollozo llega hasta la *lágrima*
[...]
con tu *sal* que me llega hasta la boca
[...]

Lo has dicho tú, *agua* abierta
[...]
Estás en mí, con tu *agua*
que poco a poco hace feraz el *llanto*”

O en “Un viento”, donde lo volveremos a ver al lado del *amor*:

“Dejad que el viento me traspase el cuerpo
y lo ilumine. Viento sur, *salino*,
muy soleado y muy recién *lavado*
de intimidad y redención, y de
impaciencia. Entra, entra en mi lumbre, ábreme ese camino
nunca sabido: el de la claridad.
[...]
Y cómo alzas mi vida
muy silenciosamente,
muy de mañana y *amorosamente*”.

De igual manera, en la Segunda Sección del libro aparecen de nuevo todos estos conceptos relacionados con el miedo en “Cantata del miedo”, donde el propio miedo será ‘*agua rebelde* y *fría*’, tersa, siempre nueva y llena de misterio, no como el ‘*agua con arrugas*’ que aparecerá, cercana a la muerte, en el último poema “Cuando la vejez” del inconcluso *Aventura*:

“Miedo al ver esta *tierra*
vieja y rojiza, como tantas veces,
[...] Para que no huya,
para que no descanse y no me atreva
a declarar mi *amor* palpable, para
[...]
con tu modo de andar emocionado,
enamorado, como si te arrimaras
en vez de irte.

Quiero verte la cara
con tu nariz lasciva,
y tu frente segura, sin arrugas,
agua rebelde y fría,

[...]

Coge este vaso de *agua* y en él lo sentirás
porque el *agua* da miedo al contemplarla,
sobre todo al beberla, tan sencilla
temerosa y misteriosa, y nueva, siempre.

[...]

Anda por esas calles
cuando está amaneciendo y cuando el viento
presagia *lluvia*, muy acompañado

[...]

¿Nunca secará el sol
lo que siempre pusimos
al aire: nuestro miedo,
nuestro pequeño *amor*?".

Más adelante volverá la referencia del *mar* como lugar para el *amor* en el maravilloso poema dedicado a la infancia “Lo que no se marchita”:

“Da *amor*. Es una niña
rubia, de ojos azules, tan azules que
casi entristecen. Nunca
tuve esa luz maravillosa y cierta.

Hay que salvarte. Ven,

[...]

Ven, ven, y siente
caer la *lluvia* pura, como tú, oye su son y cómo
nos da canción a cambio
de dolor, de injusticia. Tú ven, ven

[...] Y sigue el corro,
y vivo en él, en pleno *mar adentro*,
con estos niños,
nunca cautivo sino con semillas
feraces en el alma, mientras la *lluvia* cae.”

Relación entre el *amor* y el *mar* que seguirá vigente y con la misma fuerza en “Hilando”:

“Junto a la luz del aire
la camisa ya es música, y está recién *lavada*,
aclarada,
bien ceñida al escorzo
risueño y torneado de la espalda,
con su feraz cosecha,

[...]

Con la velocidad del cielo ido,
con el taller, con
el ritmo de las *mareas* de las calles,
está aquí, sin mentira,
con un *amor* tan mudo y con retorno,
con su celebración y con su servidumbre.”

La mención reiterada del *agua* continua apareciendo en los siguientes poemas, así ocurre en “La contemplación viva”: “Hay quien toca el mantel, mas no la mesa; el vaso, mas no el *agua*”; en “Sin noche”: “Yo te acompaño, *agua / dulce*, ya casi suspirada, canción a flor de labio, / *rocío* a medio párpado. [...]

En la Sección Tercera de este libro, el encuentro conceptual con el *mar* se sigue observando en “Mientras tú duermes”:

“Ahora que estás durmiendo
y la mañana de la almohada,
el *oleaje* de las sábanas,
me dan camino a la contemplación,
no al sueño, pon, pon tus dedos
en los labios,
y el pulgar en la sien,
como ahora. Y déjame que ande
lo que estoy viendo y *amo*: tu manera
de dormir, casi niña,
y tu respiración tan limpia que es suspiro
y llega casi al beso”.

Relación esencial y necesaria a la que nuestro poeta acudirá también en “Música callada”:

“[...] Y estoy dentro
de esa música, de ese
viento, de esa *alta marea*
que es recuerdo y festejo,
[...]
Y oigo la *piedra*, su erosión, su cántico
interior, sin golondrinas
desdeñosas, sin nidos,

[...]

ven tú, ven tú,
y oye conmigo cómo crece el fruto,
porque sin ti no sé,
porque sin ti no *amo*. Tú ven, ven, oye conmigo,

[...]

El sonido callado. Oigo las calles
generosas e injustas de mi pueblo

como en mi infancia,
en esta fiesta de tus labios, de
tu carne que es susurro y es cadencia
desde las uñas de los pies, sonando a *marejada*,
hasta el pelo gris, como el rumor del *agua*
quieta o el de los chopos al atardecer.
[...]
¿Qué más? ¿Qué más? ¿Es que oiremos tan sólo,
después de tanto *amor* y tanto fracaso
la música de la sombra y el sonido del sueño?"

Y en "Voz sin pérdida":

"Su *terreno rocoso*, casi de serranía,
el timbre embravecido y firme, conmovido, escondido
en ese cielo de tu boca, en ese
velo del paladar, tan oloroso como
el laurel, cerca del *mar Cantábrico*, desde donde
te oigo y amo".

Y así, conformando esquemas de complementación conceptual similares, continuarán las presencias del *agua* en poemas como "Hermana mentira": "lleno de ti, como está llena / la gota de *agua*, muy trémulamente;" o en "Ahí mismo", donde el sexo de la *amada* se cruza poéticamente con el *agua* en conceptos relacionados con la *tierra* y lo *pétreo*: "en este cáliz que es cal y granito, / mármol, sílice y *agua*. Ahí en el sexo". Más adelante, los cruces conceptuales que venimos comentando, vuelven a surgir en poemas como "Salvación del peligro":

"Salva mi *amor* este metal fundido
este lino que siempre se devana
con *agua* miel,
y el cerro con palomas,
y la felicidad del cielo,
y la delicadeza de esta *lluvia*,
y la música del
cauce arenoso del arroyo seco,"

Algo similar ocurrirá en el último y revelador poema de esta Sección, "Sin adiós" donde el *amor* y el *mar* no solo se encuentran sino que se enredan poéticamente siendo "una sola *marejada*" frente a la propia *tierra* del poeta, de la que ya hablaba en aquel revelador y primero, "Sabe que en cada flujo, en cada ola" dedicado a Clara Miranda y que ahora aparece para salvar al poeta desde el canto:

"Qué distinto el *amor* es junto al *mar*
que en mi *tierra* nativa, cautiva, a la que siempre cantaré,
a la orilla del temple de sus *ríos*,
con su inocencia y su clarividencia,
[...]

Y ahora, frente al *mar*,
qué urdimbre la del trigo,
la del *oleaje*,
qué hilatura, qué

plena cosecha
encajan, sueldan, curvan
mi amor.

El movimiento curvo de las *olas*, por la mañana,
tan distinto al nocturno,
tan semejante al de los sembrados,
se va entrando en
el rumor misterioso de tu cuerpo,
hoy que hay *mareas vivas*
y el *amor* está gris perla, casi mate,
como el color del álamo en octubre.

El soñar es sencillo, pero no el contemplar.
Y ahora, al amanecer, cuando conviene
saber y obrar,
cómo suena contigo esta desnuda *costa*.

Cuando *el amor y el mar*
son una sola marejada,
sin que el viento nordeste
pueda romper este recogimiento,
esta semilla
sobre cogedora,
esta *tierra*, esta *agua*
aquí, en el *puerto*,
donde ya no hay adiós, sino *ancla pura*.”

Conviene recordar aquí como después de la publicación de *El vuelo de la celebración* y en 1977, Claudio Rodríguez publicará el poema "Materia y alma"³¹, dedicado con *amor* y cercanía a uno de sus amigos zamoranos más próximos, el escultor Tomás Crespo Rivera, donde, en el sentido que venimos comentando, leemos:

“[...] Estamos viendo
materia ardida, bronce que nos camina
hacia el alma. ¿Hacia el *mar*?
[...]
¿O acaso hacia la curva,
íntima de compañía, abierta hacia la luz,
del cabeceo audaz de los sembrados
de nuestra *tierra*?
La obra humana está aquí, entregada y dolida.
[...] el ocre de la *tierra*, tan ardido,
tan entrañado, junto
al blanco puro o al azul sin nombre,
el verde aceite de *orilla marina*.”

En su quinto libro canónico *Casi una leyenda*, y como hemos referido también en nuestro

³¹ RODRÍGUEZ, Claudio, (1977) «Materia y alma», en Esculturas (Bronces) de [Tomás] Crespo Rivera, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, diciembre 1977.

ensayo *Hacia lo verdadero*, la presencia de la *tierra* casi desaparecerá para dar paso a la *piedra*, al cemento y a veces el asfalto; sin embargo el *agua*, sobre todo en forma de *lluvia* aparece con su feracidad o su falta desde el principio del libro en el poema “Calle sin nombre”:

“junto al acoso de la *lluvia* que antes
era secreto muy fecundo y ahora me está *lavando*
el recuerdo, sonando sin lealtad,

[...]

Está ya clareando.
Y cuando las semillas de la *lluvia*
fecundan el silencio y el misterio,
la *espuma* de la huella
[...] ¿Hay que dejar que el paso, como el *agua*,
se desnude y se lave

[...]

Ha amanecido. Y cada esquina canta,
tiembla, recién *llovida*. Están muy altos
el cemento y el cielo”.

Lluvia sin lealtad como la que se desprenderá de “la *nube* opaca / junto al recuerdo ya en decrepitud” del siguiente poema “Revelación de la sombra”. Es interesante considerar aquí el enfoque que Juan Eduardo Cirlot le da a la *lluvia* en su *Diccionario de Símbolos*, donde:

“La *lluvia* tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las *aguas*. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación no sólo por el valor del *agua* como ‘sustancia universal’, agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el *agua* de *lluvia* proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz, tan importante en Claudio Rodríguez. Esto explica que, en muchas mitologías la *lluvia* sea considerada como símbolo del descenso de las ‘influencias espirituales’ celestes sobre la *tierra*. En alquimia, la *lluvia* simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco de su *agua* con la luz.”³².

A poco que nos fijemos en los versos de *Casi una leyenda*, la importancia de la luz al lado del *agua*, de cualquier presencia del *agua*, y tal y como sucediera ya desde los primeros poemas de *Don de la ebriedad*, será esencial en nuestro poeta. Así, más adelante, y en “La mañana del búho”, volverá esa “albificación” junto a la presencia fundamental del *mar* al lado de la *piedra*, la casa, la calle, y no tanto la *tierra*, complementando lo que venimos diciendo y adelantando el sentido de lo que después aparecerá de forma clara en muchos de los poemas de su libro inconcluso *Aventura*:

“Hay algunas mañanas
que lo mejor es no salir. ¿Y adónde?
La semilla desnuda, aquí, en el centro
de la pupila en plena

32 CIRLOT, Juan Eduardo, (1991) *ob, cit*, p.278.

rotación
hacia tanta blancura repentina
de esta *ola* sin ventanas
cerca de la pared del sueño entre *alta mar*
y la *baja marea*,
¿hacia dónde me lleva?

[...]

y el plumaje sin humo, la *espuma* que suaviza
la saliva, la *sal*, el excremento
del nido... Hay un sonido
de altura, moldeado
en figuras, en vaho
de eucalipto. No veo, no poseo.
¿Y esa alondra, ese pámpano
tan inocentes en la viña ahora,
y el vencejo de leña y de calambre,
y la captura de la liebre, el nácar
de amanecida y la transparencia
en *pleamar naranja* de la contemplación?

[...]

y la temperatura de la *piedra*
orientada hacia el este
con una ciencia de erosión pulida,
de quietud de *ola en vilo*, de aventura”.

Y, en este mismo sentido, volverá a verse al *agua* cercana al dolor y el *desamor* en “Nocturno de la casa ida”:

“Voy caminando a sed de cita, a falta
de luz.
Voy caminando fuera de camino.
¿Por qué el error, por qué el *amor* y dónde
la huella sin piedad?

[...]

Tiembla como un sagrado
rocío, ya muy lejos / de los sentidos

[...]

Esta casa, esta noche
que se penetran y se están hiriendo
con no sé qué fecundidad, qué *agua*
ciega de llama”.

En el siguiente poema “Nuevo día” el *agua* fecundadora y fértil aparecerá de nuevo en

diversas formas, sobre todo como una posible poética del *mar*, de ese *mar* al que se le atribuye toda la sabiduría y cifra su movimiento actual como “tercer *oleaje*”. Cabe, por ello, preguntarse si el primer *oleaje* puede ser aquella primera presencia del *mar* al lado de su *amor*, Clara Miranda en plena juventud; el segundo *oleaje* el de la amistad y el *amor* que le va rodeando y dando fuerza frente a tiempos peores; y el tercer *oleaje* esa presencia del *amor* cercano a la muerte. Así, en este poema leemos:

“La primera *nevada* y la primera *lluvia*
lavando el avellano y el olivo
ya muy cerca del *mar*.

Invisible quietud. Brisa oreando
la melodía que ya no esperaba. Es la iluminación de la alegría
con el silencio que no tiene tiempo.
Grave placer el de la soledad.
Y no mires el *mar* porque todo lo sabe
cuando llega la hora
adonde nunca llega el pensamiento
pero sí el *mar* del alma,
pero sí este momento del aire entre mis manos,
de esta paz que me espera
cuando llega la hora
-dos horas antes de la media noche-
del tercer *oleaje*, que es el mío.”

Agua, también presente, aunque en forma de *lluvia*, en el siguiente poema, “Manuscrito de una respiración”, donde aparecerá interrogándose sobre la muerte y al lado de la pregunta ‘Es que voy a vivir...?’ que ya hiciera su aparición en el último poema de *Don de la ebriedad*; así escribe:

“¿Es que voy a vivir después de tanta
revelación?

La cama me remueve y me depura
con olor muy de marzo,
con mirada de *lluvia* entre los pliegues”.

Del mismo modo, en el poema esclarecedor, “El robo”, dedicado a su amigo, el crítico Philip Silver, volvemos a ver la importante y feraz presencia del *mar* al lado del *amor* y la muerte, y complementándose con la *piedra*, ya no con la *tierra* ni su ligereza, y con el *Duero*, con su río *Duradero*:

“¿Y lo que buscas es lo que tú *amas*?
Tú calla y no recuerdes. ¡Y las llaves al *mar*!

No te *laves* las manos y no cojas arena
porque la arena está pidiendo noche,
la desnudez del sueño,
grano de mirto.
Buscaste casa donde no hubo nadie,
cerca del *río*,

pero el destino había ya hecho duro
resplandor en las alas de la infancia.

[...]

Y *fluye el Duero ilusionadamente...*

[...]

¡Si has tenido en tus manos / la verdad!

No has podido salir de la *marea*
de esta ventana milagrosa y cierta
que te *ahoga* y te ahorca.

La erosión de la *piedra*
eres tú,

solo y ocre en el ábside.

¡Pero si eres tú mismo, tú, con la agria
plasticidad de *proa* de tu rostro
siglo a siglo, día a día,
en transfiguración!

Tú, con tu vida entera

que despierta y que llama a la ciudad
mientras está cantando por las calles
la mañana que roba a la mañana,
tanto tiempo que roba hasta al *amor*
y hasta a mí mismo, sin saber quién eres,
viejo ladrón sin fuga.

¡Si estás vivo, estás vivo! Enhorabuena.”

La presencia del *amor* o de su carencia va a ser la clave de la siguiente Sección del libro titulada DE AMOR HA SIDO LA FALTA, en ella la importancia de la relación entre el *amor* y el *mar* junto a la pesantez de la *roca*, va a ser crucial; así, en “*The Nest of Lovers*”, leemos:

“Y llegó la alegría
muy lejos del recuerdo cuando las *gaviotas*
con vuelo olvidadizo traspasado de alba
entre el viento y la *lluvia*, el granito y la arena,
la soledad de los *acantilados*,

[...]

Y yo te veo porque yo te quiero.

Es el *amor* que no tiene sentido.

El polvo de la *espuma* de la *alta marea*
llega a la cima, al nido de esta casa,
a la armonía de la teja abierta
y entra en la acacia ya recién *llovidida*
en las alas en himno de las *gaviotas*,
hasta en el pulso de la luz, en la alta
mano del viejo Terry en su taberna mientras,
toca con alegría y con pureza
el vaso aquel que es suyo. Y llega ahora
la niña Carol con su lucerío,
y la beso, y me limpia
cuando menos se espera.

Y yo te veo porque yo te quiero.
 Es el *amor* que no tiene sentido.
 Alza tu cara ahora a medio viento
 con transparencia y sin destino en torno
 a la promesa de la primavera,
 los manzanos con júbilo en tu cuerpo
 que es armonía y es felicidad,
 con la tersura de la timidez
 cuando se hace de noche y crece el cielo
 y el *mar* se va y no vuelve
 cuando ahora vivo la alegría nueva,
 muy lejos del recuerdo, el dolor solo,
 la verdad del *amor* que es tuyo y mío.”

Entre el *amor* o su pérdida y el *agua* van a transcurrir los versos del poema “Momento de renuncia”, donde ahora será el *río*, un *río* concreto que define el lugar, el paisaje, en este caso el Tormes:

“con la vivacidad del frío límpido
 que templa hondo desde las riberas
 del *Tormes*. Basta sólo
 la mañana sin fin que entra y desea
 en vuestro cuerpo que es el mío. Basta
 la verdad misma, una emanación.
 Bajo mi cara más, ya sin distancia.
 Hay que limpiar el aire y hay que abrir
 el *amor* sin espacio,
 gracia por gracia y oración por vicio.
 Y me dejo llevar, me estáis llevando
 hacia la cita seca, sin vivienda,
 hacia la espera sin adiós, muy lejos
 del *amor* verdadero que es el vuestro.”

Si en el poema anterior los lugares escogidos eran los próximos a su *tierra*, en “Lamento a Mari” la cercanía se produce con esos lugares de País Vasco donde el *mar* de Zarautz, el *mar* de sus veranos y el de su *amor* que, como ya hemos indicado más atrás, serán claves desde los primeros poemas dedicados a Clara Miranda hasta los poemas que aparecerán dedicados a estos temas en *Aventura*; así leemos:

“La primavera vuelve mas no vuelve
 el *amor*, Mari. [...]
 [...] Y ya no hay celos
 que den savia al *amor*, ni ingenuidad
 que dé más libertad a la belleza.

[...] Ya no hay *amor* y no hay desconfianza,
 salvación mentirosa. Es la miseria
 serena, alegre, cuando hace más frío
 de alto páramo, Mari, y luce el día
 con la ceniza en *lluvia*, con destello

de vergüenza en tu cara y en la mía,
con sombra que maldice la desgracia”.

Ahora la *lluvia* al lado de las sombras y de la muerte, que cada vez serán más insistentes en los versos últimos de nuestro poeta, al que, como recuerda Bachelard hablando de Edgard Allan Poe, le sucede que:

“Sus *aguas* han llenado una función psicológica esencial: absorber las sombras, ofrecer una tumba cotidiana a todo lo que, cada día, muere en nosotros. El *agua* es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales.”³³

Conexión altamente poética entre la sombras, la muerte, el *amor* y las *aguas* que, tal y como ocurriera en el poema “Un ramo por el *río*”, volverá a aparecer en “Los almendros de Marialba”:

“en este cuerpo donde ya no hay nadie
y se lo lleva, se lo está llevando
muy lejos y muy lejos,
allá, en el *agua* abierta,
allá, con la hoja malva,
el *río*;”

Todo esto que venimos anotando se complementará en “El cristalero azul”, donde aparece una referencia clara a la muerte que comenzase en *Don de la ebriedad*:

“Los pliegues vivos de tu falda al viento
en oración y en himno
y tu cintura como *agua* de fuente,
cuando el *amor* apenas se ha perdido
pero vacila, y no sabe, y toca,”

Y poco a poco, dándole una importancia crucial, se extenderá y fluirá en “*Solvet seclum*”:

“Es el *agua*, es el *agua*, la energía
y la velocidad del cierzo oscuro
con un latido amanecido en lumbre,

[...]

y las *olas* y el viento
con el incienso de la *marejada*
y la salinidad de alta *marea*³⁴,
la liturgia abisal del cuerpo en la hora
de la supremacía de un destello,
de una bóveda en llama sin espacio

33 BACHELARD, Gaston, (1984) *Ob, cit*, p. 89-90.

34 Conviene recordar como nuestro poeta está hablando de un *agua* concreta y de esa *alta marejada* como algo concreto, tal y como refiere Gonzalo Sobejano en el artículo ya referido: “Como concreto es todo este libre *mar*, contemplado y asumido, que el poeta canta por su belleza real y en cuya realidad hermosa encuentra al mismo tiempo la gracia, la ebriedad, el conjuro, la alianza y el vuelo de celebración de la vida.”

con la putrefacción que es *amor* puro,
donde la muerte ya no tiene nombre...

Es el último aire. ¡Ovarios lúcidos!"

Al final, en el último poema del libro "Secreta", y como en otros momentos ocurriese, acabará encontrando la luz de su camino hacia lo verdadero en la nueva y crucial presencia de la *lluvia* de la infancia:

"Tú no sabías que la muerte es bella,
y que se hizo en tu cuerpo. No sabías
que la familia, calles generosa,
eran mentira.

Pero no aquella *lluvia* de la infancia

[...]

Ahora se salva lo que se ha perdido
con sacrificio del *amor*, incesto
del cielo, y con dolor, remordimiento, gracia serena."

Este *agua* siempre necesaria, este fluir de la vida y la muerte cobrará más vigencia aún en su libro inconcluso y publicado en forma de facsímil *Aventura*, en el que desde el primer poema "Un deslumbramiento", la presencia del *agua*, será clave al igual que en "Secreta" de *Casi una leyenda*, en forma de *lluvia*:

"un temblor sin sentido,
certidumbre del alma, un viento seco
que va atraer *lluvia* bien mediado mayo,
casi al caer la tarde
en la honda sequía de llanura

[...] Cómo lavaba el *agua*
por la mañana

[...]

Cómo lavaba el *agua*
por la mañana.
Ahora ya todo o nunca.
Nunca más. Tengo *sed*. Medinaceli."

Agua esencial que en diferentes formas, - *lluvia, manantial, mar o río* -, seguirá apareciendo junto al *amor* en "Coro en marzo":

"Cuando pasan los fríos
altos de soledad
de la siembra y la *lluvia*, el viento
y la cadencia del amanecer
[...]
Y cómo / el cuerpo está sonando

como si fuera verdadero y nuevo
 con ensayo y *ofrenda*,
 con *manantial* y gracia,
 con oración sin bruma,
 alta *marea*.

[...]

Y la voz suena en marzo
 de otra manera, como más mecida,
 íntima, muy de *río*,
 con huella blanca de las catedrales,
 [...]
Ama lo pasajero. Óyelo ahora
 cuando suenan las voces”.

Presencia hídrica que leemos de nuevo, junto a las sombras en “Sensación de simiente”:

“Cuando las calles van perdiendo sombra
 con desamparo y *lluvia* hay como un alba

[...]

Hay un presentimiento entre *agua* y sol
 porque algo no ha venido todavía.
 Aunque sea ya tarde
 hay que salir, hay que salir al *mar*.”

Esta necesidad de salir al *mar*, ahora ya de forma concreta *mar* Cantábrico, y de citar de nuevo su *tierra* en una especie de vuelta conceptual necesaria a sus primeros libros, así como la necesidad de volver de forma urgente al *amor*; se reiterará, como veremos, en el poema siguiente “Meditación a la deriva”:

“Es la ilusión de la contemplación,
 el nacimiento del dolor, la música
 de las molduras del asombro, el daño
 de la *sal*, del *mercurio*, del azufre,
 de la reliquia de *alta mar*, del horno
 de leña y de retama que me alienta
 y me espera. [...]”
 [...] llega el silencio de la profecía
 que me ilumina pero no da *amor*
 [...] Oye sin huellas
 la ceremonia de los horizontes,
 el cáliz de los valles, la aridez
 encendida y amarga, a cielo abierto,
 de tu *tierra*, la *espuma del Cantábrico*.
 Oye lo que ahora viene, está llegando.
 Ya no hay contemplación sino aventura,
 quietud y riesgo. Y no me llegues tarde.
 Es cuando el pensamiento se hace canto
 porque es *amor*. Es hora de alabanza.

Hora de entrega. Hora de ofrenda. Hora
 [...] no es de nadie, entra y sale a su manera
 sin presencia ni ausencia, sin edad,
 sin claridad, como el *amor* del aire
 [...]
 Antes de que huya el viento del Oeste
hay que salir, hay que salir al mar".

Reiteración, que en principio puede parecer como si se tratase del fin de un poema sin pulir, acrecienta la sensación e importancia que en estos últimos poemas de Claudio Rodríguez tendrá la presencia, en muchas ocasiones de forma procelosa, del *mar* junto al *amor* y la muerte.

En este sentido, conviene recordar las palabras de Gaston Bachelard sobre el vértigo y la aventura que provienen del fluir de esa *agua* cercana siempre a la vida y la muerte, cuando escribe:

"En su profundidad, el ser humano tiene el destino del *agua* que corre. El *agua* es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la *tierra*. El ser consagrado al *agua* es un ser en el vértigo, [...] la muerte cotidiana es la muerte del *agua*. El *agua* corre siempre, el *agua* cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. [...] la muerte del *agua* es más soñadora que la muerte de la *tierra*: la pena del *agua* es infinita"³⁵.

Todo ello lo presentará Claudio Rodríguez en continua contraposición con algunos elementos del paisaje de su *tierra*, -abeto, roble, zorzal, liebre, castaño, laurel, tordo, búho, hayedos- ahora ya siendo *piedra* y marcando la dureza y la pesantez de todo lo que le rodea en su camino hacia lo verdadero. Hecho, éste, que podemos observar, sin ningún tipo de dudas en el poema "Marea en Zarautz":

"¿A qué me llamas tú, esclavo en rebeldía,
 si he perdido contigo
 mi juventud?
 Ahora hay *pleamar* y el azul verde oscuro
 del *oleaje* en nidos, la honda *marejada*,
 el espacio del alma, el esplendor en curva
 de la gravitación,
 la lunación y la bonanza al Sur,
 la *espuma* en girasol, el nervio en música
 de la estela del cielo,
 el no querido *amor*... ¿A qué me llamas
 desde este monte de ladera fértil
 con el clima de octubre, como entonces?
 El abeto y el roble, el zorzal y la liebre,
 el castaño, el laurel,
 el tordo pardo, el búho, los hayedos en *bruma*,
 la *piedra* en *sal* con huellas,
 la mañana y el heno en el establo,
 el laboreo de los caseríos..."

³⁵ BACHELARD, Gaston, (1984) *Ob, cit*, p. 15

¿Pero qué hemos perdido?
 ¿A qué me llamas si ya no hay destino,
 si eres testigo de mis años, si eres
 testigo olvidadizo? ¿Dónde aquel tiempo ido?
 ¡Que el viento venidero
 sea propicio!
 Calma la *pleamar* y el jadeo, el gemido,
 la herida *costa a costa*, el *reflujo* muy suave,
 casi se van. Como ahora te vas yendo
 y no me dejas nunca, vas de vuelo conmigo,
 sin rendición, con bienaventuranza,
 entre suplicio y fiesta, preso y libre en el canto.
 La cruz. La lira.”

La necesidad de salir al *mar*, de hacerse *mar*, desde el canto salvador, ya lejos de los paisajes iniciales de su *tierra*, se acrecentará, al lado ahora de la *piedra* y de su pesantez, de forma más procelosa aún en el siguiente poema “Galerna en Guetaria”; en el que, al igual que el anterior, la definición de espacios concretos tan próximos en el mapa, -Zarautz, Guetaria-, a los lugares acogedores de su residencia veraniega y su cercanía a Clara Miranda, su compañera y *amor* eterno, serán claves a la hora de intentar buscar una nueva salida, un sentido poético “hacia lo verdadero”. Así, leemos:

“Cuando buscaba la serenidad
 a estas alturas de la vida, desde
 las viejas aventuras del espíritu,
 sus *mareas* en lo hondo, de repente
 llega este viento duro del Noroeste
 [...]”
 con ruido sordo se oye el *temporal*
 que poco a poco amaina.
 [...]”
 Y la ropa tendida por las calles
 ofrecida y *lavada* para siempre,
 y en cada pliegue, en cada mecimiento
 hay emoción de casa. Y en cada piedra la erosión que da alma
 con *salitre* y con musgo, arena y yodo.
 La orfandad sin adiós de las *gaviotas*
 y las alondras de la Eucaristía,
 las *escamas*, las *branquias* del diablo,
 su mirada en la torre. ¿Cómo está sitiada
 por el *mar*, con defensa,
arrecife, escollera;
 y las troneras y los calabozos,
 el contrabando y la piratería
 y el *agua de la fuente* dando canto
 y niñez. ¿Qué es destino?
 ¿Qué es lo nativo, el cultivo,
 con rebeldía y fundación?
 Calle arriba y abajo
 por cuestas y entre esquinas,
 ya en el *muelle del puerto*,

la lonja en siglos de mercadería
y el olor a *cordaje*, a *brea*, a *ancla*,
piedra a piedra, *ola a ola*
ahora en la noche clara estoy bebiendo,
estoy cantando con los *pescadores*.”

Todas estas presencias necesarias del *agua*, en sus diferentes formas, tan aclaradora de todo lo que venimos diciendo, en el poema “El canto de Los” (donde aparece la cita de William Blake “*But Los dispers'd the clouds...*”), le llevará a asegurar de forma contundente y reiterada que “su canto es como *agua*”, ahora ya cercana a la muerte “donde ya no hay ayer”. Por ese motivo el *mar*, representará la vuelta al principio, a lo cercano, lo maternal; no en vano sobre este significado maternal del *mar* escribe Cirlot:

“Su sentido simbólico corresponde al del ‘océano interior’, al de las *aguas* en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El *mar*, los *océanos*, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. ‘Volver al *mar*’ es como ‘retornar a la madre’, morir.”³⁶.

Carácter maternal del *agua* que también coincidirá con las apreciaciones de Bachelard quien destaca: “el carácter casi siempre *femenino* atribuido al *agua* por la imaginación ingenua y por la imaginación poética”, y también “la profunda *maternidad* de las *aguas*. El *agua* hincha los gérmenes y hace surgir las *fuentes*. El *agua* es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. La *fuente* es un nacimiento irresistible, un nacimiento continuo.”³⁷; no debemos olvidar este matiz y la importancia que tiene la presencia de la madre³⁸ para Claudio Rodríguez, sobre todo en sus primeros libros. Así, escribe Claudio:

“[...] Ya a mediados de otoño
cuando el *rocío* de la soledad
trastorna mis pisadas, mis sentidos,
y ahora ando con mis pies cojos cuando antes
eran ágiles, casi alegres, sin camino,
muy cerca de los *ríos*. Y mi canto es como *agua*
ciega de llama.

[...]

Llego de Luza,
ciudad maldita y vil, muy soleada,
cercana al *mar*, tan bella, de aire limpio;
[...]
¡Qué blancura infinita! ¿Dónde la primavera?
Ahora me salen las palabras solas,
como respiración. Mi canto es como *agua*
ciega de llama donde nunca hay muerte
porque él es muerte. Pero yo os convido

36 CIRLOT, Juan Eduardo, (1991) *ob, cit*, p. 298.

37 BACHELARD, Gaston, (1984) *ob, cit*, p.25.

38 El propio Bachelard (1984), sobre la relación entre la madre, el *agua* y su sentido acuñador, en la p.199 de este ensayo escribe: “De los cuatro elementos, sólo el *agua* puede acunar. Es el *elemento acunador*. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre. El inconsciente no formula su principio de Arquímedes, pero lo vive.”

al vino de tiniebla, a abrir la puerta
de bronce, de hojas grandes, por la que se entra al día
donde ya no hay ayer.”

Formas del *agua* que volverán a aparecer cerca del *amor* en el poema “A veces”:

“Y el *manantial* del arrepentimiento,
[...]
¡Si el pensamiento fuera lo que se *ama*!
[...]
Tremblor de *manantial* algunas veces,
de soledad y entrega, del *rocío*”

Y continuará de este modo reiterándose hasta en los últimos poemas en que aparecerá, eso sí, junto al *amor* y en forma de *lluvia* ofrecida y generosa como ocurriera en sus primeros libros *Don de la ebriedad* y *Conjuros*; así, leemos en “Y ya no hay viento ni siquiera aire”:

“Y vivo el día que ya no es mi día
con un silencio oscuro
y nunca es soledad sino armonía,
con la miseria de cualquier momento,
un *amor* sin dolor, que poco dura
y la alegría que no tiene tiempo,
el cuerpo sin adiós como *ola en cúpula*
en los pliegues de sábanas sin muerte.
Y nadie ve los tallos del enebro,
manos de *sal* y frío y una música
noche adentro muy mía que se abre
y nunca llega. Cuándo. Cuándo. ¿Ahora?
Y ya no hay viento ni siquiera aire.
La *lluvia*, un pensamiento generoso.”

O en forma de *río* esencial y salvador en el penúltimo “Sorpresa”:

“¿Dónde la amanecida,
el caballo alazán en las riberas
del *río*, y los tejados
sin aquellas palomas?”

Finalmente, es necesario aclarar que todas estas presencias *hídricas* que le han venido acompañando a lo largo de toda su obra y han sido testigos necesarios de su experiencia poética, de su vida y de su pensamiento, irán poco a poco desapareciendo atravesadas por una especie de aire último, representado por cierto extraño desamparo que permanece alerta y abierto en una inquietante pregunta final: “¿y qué promesa, ahora?” en “Cuando la vejez”, el último poema de *Aventura*, donde el *agua* inocente, siempre al lado de la claridad de los primeros momentos, irá muriendo poco a poco como se va yendo el *amor* o creará “un *amor* nuevo” que al momento desaparece; proceso que coincide con las siguientes reflexiones de Gaston Bachelard:

“Toda *agua* viviente es un *agua* cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda *agua* viviente

es un *agua* a punto de morir. Ahora bien, en *poesía dinámica*, las cosas no son lo que son, sino que son aquello en lo que se convierten. [...] Contemplar el *agua* es derramarse, disolverse, morir. [...] El cuento del *agua* es el cuento humano de un *agua* que muere. La ensoñación comienza a veces delante del *agua* limpia, llena de inmensos reflejos, que murmura con músicas cristalinas. Concluye en el seno de un *agua* triste y sombría que transmite extraños y fúnebres murmullos”³⁹.

De este modo, y siguiendo el mismo proceso que comentamos más atrás, no es de extrañar que Claudio Rodríguez termine sus versos hablando de “las arrugas del *agua*”; así, y para concluir, leemos:

“y aquellos días de ilusión temprana
ya sin cadencia en *lluvia*?
[...]

las arrugas del *agua* y la traición del cuerpo
muy lejos ya del pensamiento en vano,
muy lejos de los días y la casa,
[...]
donde aún hay deseo
y desprecio y piedad, un *amor* nuevo
y una caricia que ya llega y muere:
el desamparo azul. ¿Y qué promesa
ahora?”.

39 BACHELARD, Gaston, (1984) *Ob, cit*, p.77.

ESTUDIOS DE ZAMORA

La Festividad de las Águedas en la Provincia De Zamora en los Dos Primeros Tercios del Siglo XX

José Ignacio Díez Elcuaz

RESUMEN

La festividad de las Águedas es una celebración muy específica de Castilla y León, y de algunos pueblos de otras comunidades cercanas. Las mujeres participan de actos devocionales a Santa Águeda, visten una indumentaria tradicional en sus actos festivos y se produce una inversión de roles con respecto a los hombres. Es una fiesta de sororidad que enlaza con otras celebraciones de invierno y que, por ello, puede impregnarse de un influjo carnavalesco y subversivo. En el artículo se ha pretendido indagar sobre esta última cuestión, así como localizar las comarcas de Zamora en las que se celebra y las peculiaridades de la fiesta. Las fuentes documentales utilizadas han sido la prensa histórica y antiguas fotografías.

PALABRAS CLAVE: Águedas; Zamora; sororidad; indumentaria tradicional; carnaval

ABSTRACT

The festivity of Las Águedas is a very typical celebration of Castile and Leon, and of some towns in other nearby Regions. Women participate in devotional acts to Saint Agatha, wearing their traditional clothing in the events in which there is a reversal of gender roles. This is a festivity focused on sorority, linked to the other winter celebrations and their carnivalesque and subversive atmosphere. This article assesses the likely influence, locates the areas of Zamora where the festivity is celebrated, and details its peculiarities and features, by using sources such as the historical press and old photographs.

KEY WORDS: Aguedas; Zamora; sorority; traditional clothing; carnival

1. INTRODUCCIÓN

Las celebraciones de Águedas constituyen uno de los festejos más característicos de Castilla y León, si bien no son exclusivos de ella, pues pueden darse también en algunos pueblos de otras autonomías cercanas. Antes de comenzar, debemos distinguir entre las fiestas a Santa Águeda, que tienen cabida en cualquier lugar del mundo cristiano, y la festividad de las Águedas, aunque también haya en esta última actos religiosos dedicados a la mártir siciliana. La diferencia estriba en que la segunda es una fiesta esencialmente de las mujeres, en la que se vive una cierta sororidad y complicidad femenina, que conlleva la inversión de roles y en la que, en ocasiones y en el pasado, se producían actos considerados irreverentes por las autoridades religiosas¹

1 Este carácter difiere notablemente de las celebraciones del País Vasco, Navarra y La Rioja, en las que “Santa Águeda es también, principalmente, la patrona de los mozos, es decir, de los hombres solteros” (MEDINA, F. X. (2001). «...De puerta en puerta, retomemos la vieja tradición»: Reinención e interpretación de la celebración de Santa Águeda en la diáspora vasca en Barcelona. *Disparidades. Revista De Antropología*, 2001, 56(2), p. 114. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2001.v56.i2.212>

Las celebraciones de Castilla y León tienen más semejanzas con otras de la provincia de Guadalajara o con las de Corral de Almaguer (Toledo).

El tema ha sido abordado en algunos trabajos no muy numerosos². El más riguroso sobre las águedas en Zamora se debe al investigador Casquero Fernández, que ha analizado la documentación histórica referida a las cofradías de Santa Águeda entre los siglos XVII y XIX. Se trata de una labor historiográfica realizada con rigor y con un adecuado manejo de la bibliografía existente hasta ese momento. Su fuente principal han sido los libros de las cofradías conservados en el Archivo Diocesano de Zamora. Es un estudio institucional que se centra en el funcionamiento interno de aquellas hermandades femeninas³.

Nuestra investigación, encuadrada en los parámetros de la etnografía histórica, se apoya principalmente en dos tipos de fuentes documentales. Por un lado, hemos recurrido a la prensa digitalizada por el Ministerio de Cultura⁴. Lógicamente, los periódicos publicados en Zamora son los que proporcionan un mayor número de referencias; pero también otros de Salamanca o Madrid aportan algunas noticias de interés. Por otro lado, hemos localizado fotografías antiguas de las celebraciones de Águedas, que complementan la información escrita. El marco cronológico ha abarcado los dos primeros tercios del siglo XX, por tanto, en este aspecto, viene a ser una continuación del estudio de Casquero Fernández.

La festividad conmemora el martirio de Santa Águeda, doncella siciliana cuya fiesta es celebrada por la Iglesia Católica el 5 de febrero. Su representación pictórica se suele centrar en el momento de su muerte. En Castilla prevalecen las imágenes escultóricas, que permiten sacarlas en procesión; en ellas, el atributo iconográfico distintivo es una bandeja con los pechos cortados, además de la palma del martirio.

Venerada como patrona de las mujeres casadas y viudas, antiguamente se la invocaba como protectora contra los males de los pechos y los problemas de la lactancia, y se le pedía que no faltara la leche o que no se agrietaran los pechos⁵. En Sicilia, en cambio, se le implora para prevenir los daños del fuego, rayos y volcanes. Sobre el origen de la celebración, Caro Baroja, en su clásico estudio sobre *El Carnaval*, señaló su antecedente en las *Matronalia* romanas, fiesta de las mujeres casadas dedicada a asegurar la fecundidad de las mujeres⁶.

Un aspecto clave de las participantes en la festividad es la indumentaria, que las define

2 El estudio pionero fue publicado por la etnógrafo Nieves De Hoyos en 1951, quien inició su exposición con la provincia de Zamora, a la que dedicó más espacio de todas las que mencionó (HOYOS SANCHO, Nieves de. (1951) “Fiestas en honor de Santa Águeda, patrona de las mujeres”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 7(3), pp. 446-56. Caro Baroja dedicó dos capítulos a la fiesta de Santa Águeda en su libro clásico dedicado al Carnaval [CARO BAROJA, Julio. (1965) *El carnaval (análisis histórico cultural)*. Madrid: Taurus, pp. 367-381].

Entre los estudios más recientes cabe destacar los siguientes: CEA GUTIÉRREZ, Antonio. (1979) “La fiesta de las Águedas en Miranda del Castañar”. *Narria: Estudio de artes y costumbres populares*, 15-16, pp. 37-43. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8036/44022_7.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

FRAILE GIL, José Manuel. (1986) “Santa Águeda: Descripción de una fiesta tradicional”. *Revista de Folklore*, 62, pp. 43-48. file:///C:/Users/Equipo/Downloads/revista-de-folklore-343.pdf

DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio. (2005) “La fiesta de las Águedas en la provincia de Salamanca durante el siglo XVIII”. *Revista de folklore*, 294, pp. 204-207. <https://funjidiaz.net/folklore/pdf/rf294.pdf>

DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio. (2016) “La fiesta de las Águedas en la provincia de Salamanca entre los siglos XIX y XX”. *Salamanca. Revista de estudios*, 60, pp. 52-64. <http://www.lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/201-2-2.pdf>

3 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. (1997) “La religiosidad de las mujeres: las cofradías de Santa Águeda en la diócesis de Zamora, siglos XVII-XIX”. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium*. Vol. 2. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 59-80.

4 Nos referimos a la prensa accesible en el portal <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>

5 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1914, “Las águedas en Corrales. Crónica”; y 8 de febrero de 1918, “Desde Fuentesaúco”.

6 CARO BAROJA, Julio. (1965) *Op. cit.*, p. 367.

como “águedas” frente al resto de las mujeres ajena a la celebración. La vestimenta con prendas antiguas o viejas podría llevar a considerarlas como “extravagantes”, a atribuirles un carácter cómico y, en consecuencia, a situarlas en el contexto de un ambiente subversivo y carnavalesco, que trastoca el orden establecido aunque sea transitoriamente. Este podía ser el caso de algunas celebraciones en la provincia de Salamanca, como se deduce de antiguas imágenes de Carrascal del Obispo o Vecinos. Pero el aspecto burlesco no tiene por qué ir implícito en la indumentaria, como sucede en Miranda del Castañar, donde existe una vestimenta específica que forma parte del ritual festivo.

Rodríguez Pascual afirmaba que las fiestas son “la transgresión por anonomasia”⁷; pero resulta discutible que siempre sea así, especialmente cuando son promovidas desde el poder, que no era el caso de las águedas. Caro Baroja estudió las fiestas de Santa Águeda en el contexto de las celebraciones carnavalescas y recopiló algunos casos sobre todo de las provincias de Zamora, Salamanca y Segovia. El antropólogo madrileño aludía a actos de “libertinaje” y otros que pretendían “asegurar la fecundidad matrimonial”⁸. Trataremos de ver a continuación si la documentación recogida, tanto escrita como gráfica, confirma esa transgresión apuntada por los autores citados.

2. LA TRADICIONAL FESTIVIDAD DE LAS ÁGUEDAS EN ZAMORA

Casquero Fernández recoge algunos documentos eclesiásticos que censuraban y prohibían muchas de las prácticas realizadas por las mujeres. Aunque la visión que nos proporciona no sea objetiva, tienen el interés de convertirse en la fuente que nos permite conocerlas.

Ya en el siglo XVIII, los obispos en sus visitas periódicas trataron de limitar el protagonismo de las águedas en los actos religiosos, de tal forma que ni pudieran llevar las andas en la procesión, ni las insignias de la cofradía, ni realizar bailes. Se les prohibía que portaran la cruz, el incensario o que dieran a besar la paz, en definitiva, que ejercieran como sacristanes por considerar que aquellas tareas “no son decentes a su sexo”⁹.

En el siglo XIX la crítica y la censura eclesiástica continuaron. El fragmento siguiente pertenece a una circular-pastoral firmada por el obispo Tomás de la Iglesia y España el 14 de diciembre de 1826 y en ella se recogían algunos de los actos que pretendía corregir:

“Correr por todo el pueblo, entrar en unas casas, salir de otras, llamar la atención de todo caminante, andar en virriadas, aún las mujeres ancianas, y a presencia de sus maridos, andar en juguetes con unos u otros, como locas y dementes, comer y beber sobre lo que permite el sexo, ¡O y quántos daños y perjuicios se siguen a las familias! Baylar, saltar... correr de una parte a otra parte en questas o peticiones a unos y a otros”¹⁰.

El obispo reprotaba también que se juntaran para tratar “de comidas y cenas a su arbitrio; que bailen, y salten aún por la noche, que anden como dementes por los pueblos”. En consecuencia procedió a extinguir todas las cofradías de las águedas, aunque en la práctica se

7 RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. (1999) “Orígenes de las fiestas populares”. En *Las fiestas: de la antropología a la historia y etnografía*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional (Diputación Provincial de Salamanca), p. 48.

8 CARO BAROJA, Julio. (1965) *Op. cit.*, p. 374.

9 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. (1997) *Op. cit.*, pp. 77-78.

10 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. (1997) *Op. cit.*, p. 79.

siguieron tolerando o fueron refundadas¹¹. En el caso de la de Andavías, tras la supresión de 1826 se reanudó su actividad en 1837, aunque las nuevas ordenanzas no se aprobaron hasta 1851¹².

Nieves de Hoyos, con referencia a la primera mitad del siglo XX, resaltó la importancia de la indumentaria en estas celebraciones: “...vestidas con los trajes regionales, de variados aspectos en los diferentes partidos de la provincia, pero todos ricos y de recios tejidos”. A la salida de misa, en algunos pueblos, las mujeres arrojaban a los hombres serrín como si fuera confeti. Después del baile de la tarde, se tomaba un refresco en casa de la mayordoma, para luego continuar la danza hasta el amanecer. Señalaba también que en el pueblo de Bustillo del Oro, del alfoz de Toro, las águedas se tocaban “con gorros como de cosacos y ciñen sable”¹³.

Caro Baroja incluyó, en su obra citada, ciertas prácticas festivas que se realizaban en el pueblo de Castronuevo (Zamora) en torno a la primera mitad del siglo XX. Así, señalaba que la fiesta de Santa Águeda era la “más ruidosa e importante” y que era organizada por una cofradía femenina regida por dos mayordomos. Un repique de campanas anunciaba la fiesta, que había comenzado la víspera al mediodía, momento en el que cesaban los trabajos en el campo. El día mayor se hacían cuestaciones y se pedía a los forasteros la “miaja”; si la cantidad dada no era estimada como suficiente, se le pinchaba al varón con alfileres o se le restregaban los labios con guindillas; si resultaba satisfactoria, le subían a hombros y le paseaban por la plaza. En el baile, eran las mujeres quienes elegían a su acompañante, para danzar a “ritmo reposado y nalgueante, terminando los remoques con culadas”. Con el dinero recaudado se celebraba una comilona en la casa de una de las mayordomas¹⁴.

3. EL ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA CELEBRACIÓN

Las referencias que aporta la prensa histórica permiten hacernos una idea aproximada de las comarcas zamoranas donde gozaban de una mayor presencia las celebraciones de las águedas. Pero no nos proporciona una relación rigurosa de todas las localidades. Aquellos pueblos que carecían de “corresponsales”, eran más pequeños o estaban más alejados de la capital tenían menos posibilidades de aparecer en los periódicos.

La ciudad de Zamora es, sin duda, la mejor representada. Curiosamente, las noticias de la prensa de finales del XIX y primeros años del XX daban cuenta de que muchas familias se desplazaban al cercano pueblo de Coreses con motivo de la fiesta de Santa Águeda¹⁵. En esta localidad, la actividad se prolongaba durante tres días, pues coincidía con la celebración de las fiestas patronales. Las crónicas periodísticas, sin embargo, apenas las describen, ni siquiera mencionan la renombrada canción de *Las habas verdes*.

Zamora ciudad contó con varias cofradías o asociaciones de águedas. Una de las que primero menciona la prensa era la de la iglesia de Santa María de Horta, de la que ya se tienen noticias en 1903; pero a mediados de la centuria debía de haber desaparecido¹⁶. Las de mayor

11 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. (1997) *Op. cit.*, pp. 79-80.

12 MATEOS CARRRTERO, José Antonio. (1994) *Andavías, un lugar de realengo en la jurisdicción de Zamora. Siglos XII a XIX*. Madrid: 1994, p. 82.

13 HOYOS SANCHO, Nieves de. (1951) *Op. cit.*, p. 447-48.

14 CARO BAROJA, Julio. (1965) *Op. cit.*, pp. 373-74.

15 *Heraldo de Zamora*, 5 de febrero de 1898, “Noticias”. También el 5 de febrero de 1903, y en otras fechas posteriores, se vuelve a afirmar ese desplazamiento a la localidad de Coreses.

16 *Heraldo de Zamora*, 4 de febrero de 1903, “Noticias”.

arraigo y permanencia, pues aún se mantienen vivas en la actualidad, son las de los arrabales de San Lázaro y de San Frontis¹⁷. En el barrio de Olivares existió otra de la que los periódicos salmantinos y zamoranos se hacen eco entre 1935 y 1954¹⁸. En 1962 ya solo estaban activas las dos supérstites.

Particularmente mencionadas en la prensa son las celebraciones de las águedas en la comarca de la Tierra del Pan. Además de Zamora y Coreses, son citadas las de Piedrahita de Castro (1912)¹⁹, Cerecinos de Carrizal (1914)²⁰, Cubillos del Pan (1930), Valcabado (1935) La Hiniesta (1936), Arquillinos (1937) y Andavías (1937).

Los vecinos de Toro, que carecían de festejos propios, se desplazaban al cercano pueblo de Tagarabuena (1908)²¹. Hay también referencias a otros pueblos de su alfoz: Fresno de la Ribera (1902), Pozoantiguo (1910) y Gallegos del Pan (1946).

De la Tierra del Vino se hace referencia a las festividades de El Perdigón (1912)²², Tardobispo (1918), Corrales (1914), El Piñero (1937) y Villaralbo (1929)²³.

La Guareña suma dos localidades: Fuentesaúco (1919), y Villamor de los Escuderos (1961). Y la Tierra de Campos zamorana añade uno más: Castronuevo de los Arcos (1942 y 1954).

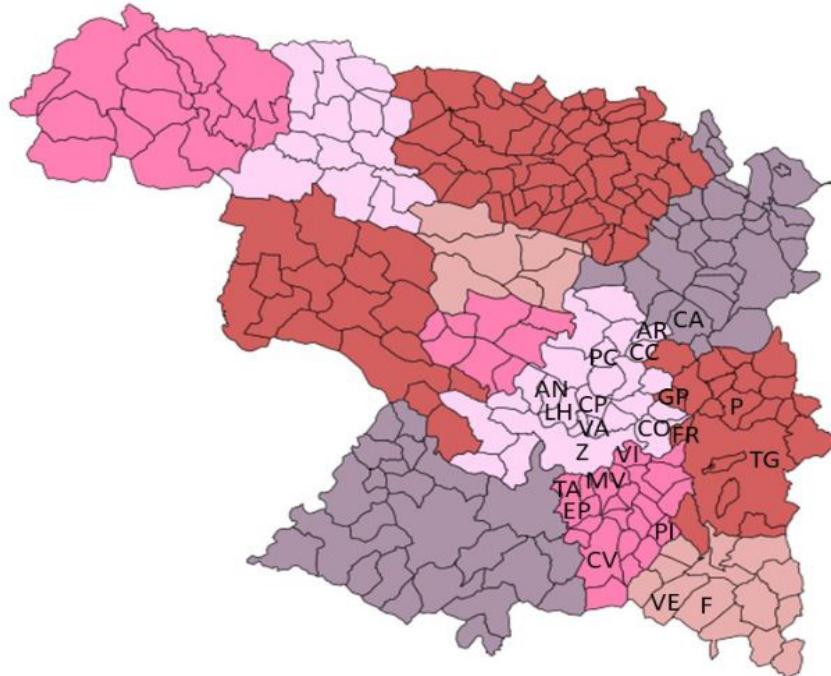


Fig. 1 Pueblos zamoranos que celebran la fiesta de las Águedas según la prensa histórica²⁴

17 *Heraldo de Zamora*, 5 de febrero de 1912, “Noticias generales”; y 5 de febrero de 1936, “Las Águedas en el barrio de San Frontis”.

18 *El Adelanto*, 6 de febrero de 1935, “Zamora al día”; e *Imperio*, 7 de febrero de 1954, “La festividad de las águedas”.

19 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1911, “Noticias generales”.

20 *Heraldo de Zamora*, 11 de febrero de 1914, “Desde Cerecinos del Carrizal”.

21 *Ideal Agrario*, 7 de febrero de 1933, “Información de la provincia. Toro”.

22 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1911, “Noticias generales”.

23 *Heraldo de Zamora*, 9 de febrero de 1929, “Desde Desde Villaralbo”.

24 Mapa elaborado a partir de un plano de Wikimedia Commons. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Comarcas_de_la_provincia_de_Zamora#/media/Archivo:Comarcas_de_la_Provincia_de_Zamora_1\(Espa%C3%B1a\).svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Comarcas_de_la_provincia_de_Zamora#/media/Archivo:Comarcas_de_la_Provincia_de_Zamora_1(Espa%C3%B1a).svg)

| |
|--|
| <i>Tierra del Pan</i> : AN: Andavías, AR: Arquillinos, CC: Cerecinos de Carrizal, CO: Coreses, CP: Cubillos del Pan, LH: La Hiniesta, PC: Piedrahita de Castro, VA: Valcabado, Z: Zamora |
| <i>Tierra del Vino</i> : CV: Corrales del Vino, EP: El Perdigón, PI: El Piñero, MV: Morales del Vino, TA: Tardobispo, VI: Villaralbo |
| <i>Alfoz de Toro</i> : FR: Fresno de la Ribera, GP: Gallegos del Pan, P: Pozoantiguo, TG: Tagarabuena |
| <i>La Guareña</i> : F: Fuentesaúco, VE: Villamor de los Escuderos |
| <i>Tierra de Campos</i> : CA: Castronuevo de los Arcos |

El ámbito geográfico no difiere mucho del que describe Casquero Fernández para los siglos precedentes, pues, según el autor citado, el mayor número de cofradías se localizaba en torno a la Tierra del Pan y a la del Vino, en pueblos próximos a las ciudades de Zamora y Toro²⁵. Hay más divergencias con las afirmaciones de Nieves de Hoyos, aunque sí hay coincidencia con la etnógrafa cántabra en que “no hay vestigios de estas cofradías ni en Alcañices [comarca de Aliste] ni en Sanabria”²⁶.

4. LAS PROTAGONISTAS Y LOS DÍAS FESTIVOS

Generalmente, las cofradías de Santa Águeda estaban formadas únicamente por mujeres casadas o viudas. Al llegar el siglo XX seguían manteniendo los cargos directivos tradicionales, que tenían nombres muy diversos, como ha documentado Casquero Fernández. En Corrales, contaban con una abadesa y dos mayordomas²⁷. La de la parroquia de San Frontis disponía de dos mayordomadas, que obsequiaban a todos los que asistieran a sus actos²⁸. La del barrio de San Lázaro añadía, a las dos mayordomadas habituales, una jueza²⁹.

Tres eran los días festivos en el arrabal de San Lázaro, el 5 de febrero y los dos siguientes³⁰. En el de San Frontis también eran tres: la víspera, el día mayor y el posterior. Según Casquero Fernández, el tercer día era en el que se oficiaba la misa por los difuntos de las cofrades³¹. En Cubillos fueron dos en 1950; la fiesta mayor se pospuso en aquel año al domingo 12 (las normas de la cofradía establecían que se celebrara el domingo anterior al carnaval³²); hubo misa y bailes por la mañana, y, por la tarde, rezo del rosario y procesión; el lunes 13 se celebró una misa por los difuntos de las cofrades y, por la tarde, bailes³³. En Fuentesaúco, en la víspera se lanzaban los cohetes que anunciaba el inicio de los festejos³⁴. En los pueblos más pequeños, la celebración se limitaba al día 5 de febrero.

5. LA INDUMENTARIA

La mejor descripción de la indumentaria y de la joyería que portaban las mujeres durante la fiesta la encontramos en un artículo de 1914, referido a Corrales del Vino, en el que se decía

25 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. (1997) *Op. cit.*, p. 61.

26 HOYOS SANCHO, Nieves de. (1951) *Op. cit.*, p. 447.

27 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1914, “Las águedas en Corrales. Crónica”.

28 *Heraldo de Zamora*, 4 de febrero de 1936, “La festividad de Santa Águeda en el barrio de San Frontis”.

29 *Imperio*, 4 de febrero de 1951, “Las Águedas en San Lázaro”.

30 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1923, “Noticias”.

31 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. (1997) *Op. cit.*, p. 68.

32 *Ibidem*.

33 *Imperio*, 11 de febrero de 1950, “Fiesta de las águedas. Cubillos”.

34 CALVO LEDESMA, Amundo. (1961) “Sonó la hora del relevo. Águedas”. En *Imperio*, 11 de febrero de 1961.

sobre ellas:

“Lucían hermosos pañuelos de Manila [...], prendidos con grandes collares, cadenas y cruces de subidos precios [...]. [Destacaban cuatro mujeres que] ostentaban sobre sus pechos, la primera, finísimo aderezo de coral; la segunda, hermoso collar de perlas; la tercera, soberbio collar de piedras preciosas; y la cuarta, valiosa cadena y cruz de brillantes”³⁵.

Una pareja que vestía el traje de La Carballeda fue la que más sobresalió en los bailes nocturnos, de acuerdo con la opinión del cronista. En el arrabal de San Lázaro, en 1923, las águedas vestían “el clásico manteo estampado y pañuelos de los llamados de cien colores”³⁶. Diez años después, un periodista escribía que en los actos de la ciudad llevaban “preciosos vestidos multicolores”³⁷.

En Villaralbo, pueblo de la Tierra del Vino, las mujeres se ataviaban durante la festividad, en 1929, “con valiosos pañuelos de Manila y alfombrados, y luciendo ricas y hermosas alhajas”³⁸. El mantón de manila, a partir de los años veinte, empezó a cobrar un protagonismo creciente en las fiestas de las águedas; pero no era entonces una prenda tradicional ni habitual en la indumentaria zamorana, pues estaban realizados generalmente en una tela lujosa como era la seda. En realidad, se fabricaba en China, aunque en el siglo XX fueron desplazados por los de elaboración sevillana.

La primera referencia a ellos es la ya mencionada de Corrales del Vino, datada en 1914; pero entonces constituían una cierta novedad, por lo que el autor del artículo se detenía en describirlos:

“Lucían hermosos pañuelos de Manila azul, color grosella y negro, [...] amén de los cuatro soberbios mantones de Manila blanco en colores, negros y amarillos los dos últimos, puestos y llevados con el donaire de andaluzas sevillanas”³⁹.

La recuperación de prendas tradicionales antiguas y, en general, la vistosidad colorista de las águedas fueron siempre bien valoradas por los hombres que escribían en los periódicos; pero, para alguno, podían tener un carácter burlesco y ser motivo de irrisión, como anticipo del antruejo. Así lo expresaba un articulista en 1933:

“En estos días, siguiendo costumbres tradicionales, veremos por las rúas zamoranas a las clásicas águedas, tocadas con lo mejor de sus galas, con esas galas que en otros tiempos eran el zumo del bienestar y de la coquetería femenina; pero que ¡ay! hoy no son más que el hazmerreir de las gentes que ayer las lucieron, por ver en ellas atisbos de carnaval”⁴⁰.

Su opinión no era compartida por otros, que las miraban con aprecio y orgullo; así, en aquel mismo año, otro periodista escribía sobre las águedas de San Frontis:

“Numerosas jovencitas del castizo barrio zamorano se ataviarán con vistosos trajes típicos de la tierra, al lado de los cuales, los tan famosos vestidos charros de Salamanca quedarán muy a la zaga en valor y vistosidad”⁴¹.

35 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1914, “Las águedas en Corrales. Crónica”.

36 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1923, “Noticias”.

37 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1933, “Noticias”.

38 *Heraldo de Zamora*, 9 de febrero de 1929, “Desde Desde Villaralbo”.

39 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1914, “Las águedas en Corrales. Crónica”.

40 ASOREY, Herminio. (1933) “Las águedas”. En *La Voz del Trabajo*, 5 de febrero de 1933.

41 *Ideal Agrario*, 4 de febrero de 1933, “La festividad de Santa Águeda en el barrio de San Frontis”.

Algunos años después, en 1940, un periodista, con una opinión similar, lamentaba que las águedas no recorrieran en aquella ocasión “las calles de la población al compás del tamboril y luciendo sus mejores galas y trajes típicos de la tierra”⁴². Más adelante analizaremos las imágenes que hemos localizado de la festividad en tiempos pasados, que nos permitirán valorar el alcance real de estas consideraciones.

6. LAS CELEBRACIONES RELIGIOSAS Y PROFANAS

Dos eran los principales actos religiosos. En primer lugar, por la mañana, se celebraba la “misa solemne con sermón”, que se oficiaba con este rango allí donde había cofradía y mayordomas que la sufragaran.

En segundo lugar, estaba el desfile de la procesión, de la que solo tenemos noticias a partir de 1950. Siempre eran ellas las que portaban las andas. En ocasiones se realizaba por la tarde, después de rezar el rosario, como sucedía en el barrio de San Frontis, o después de “cantar las vísperas”, como se hacía en el de San Lázaro⁴³. Pero en otras parroquias y localidades se efectuaba por la mañana, después de la misa, como aconteció en Tagarabuena en 1962⁴⁴.

El pasacalle, que se ejecutaba tras la procesión, constituía uno de los actos más visibles de la celebración profana. Era el momento en el que las águedas cantaban y bailaban sin acompañantes masculinos, a los que asaltaban pidiendo dinero. Probablemente durante la Guerra Civil y, con seguridad, en la postguerra, el pasacalle y otros festejos decayeron y la fiesta se limitó a los actos religiosos. En Zamora una crónica de 1941 se lamentaba de que hubiera decaído la tradición:

“No hemos visto hoy por nuestra ciudad a las alegres y divertidas águedas con sus trajes típicos, sus castañuelas y sus panderetas, bailar y cantar por las calles acompañadas por el clásico tamboril”⁴⁵.

Pero la celebración no tardó en recuperarse. Así, en 1942 se podía leer en la prensa la siguiente noticia:

“Hacía ya unos años que no se las veía por las calles danzar al son del alegre tamboril, cantando y bailando, para justificar la petición de “la miaja” y hoy nos ha producido verdadera satisfacción verlas por nuestras calles luciendo trajes típicos de los más variados colores, con panderetas y castañuelas, poniendo una nota de bello colorido en la ciudad que a su paso salía del cotidiano tedio”⁴⁶.

Un artículo de 1942 nos permite conocer cómo se efectuaba la recaudación por las águedas de San Frontis: “... pasando el pandero por los animados coros que en plazas y calles céntricas se formaron durante mañana y tarde”⁴⁷. Pero además de los transeúntes, también recibían “la miaja” de los comercios y organismos oficiales.

“Míralas por donde vienen/ las águedas zamoranas/ míralas por donde vienen/ por la cuesta La

42 *Heraldo de Zamora*, 5 de febrero de 1940, “Las águedas”.

43 *Imperio*, 3 de febrero de 1951, “Las Águedas en San Frontis”; y 4 de febrero de 1959, “La festividad de Santa Águeda en San Lázaro”.

44 *Imperio*, 9 de febrero de 1962, “Tagarabuena. Las Águedas”.

45 *Heraldo de Zamora*, 5 de febrero de 1941, “Las Águedas”.

46 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1942, “Por fin, las Águedas. Hoy han aparecido por la población”.

47 *Imperio*, 7 de febrero de 1942, “Las Águedas”.

Morana” es una de las estrofas que siempre han cantado las águedas de San Lázaro, acompañadas por el tamborilero. Este llevaba el atabal colgado de la cintura o del brazo izquierdo, mientras lo golpeaba con la mano derecha; con la izquierda tocaba la gaita. Algunos llegaron a ser famosos y reconocidos en su entorno, como el célebre Charfas, fallecido en 1926⁴⁸. En los pueblos de la franja oriental de la provincia, como en Fuentesaúco, la dulzaina ocupaba el lugar de la gaita. Como se tocaba a dos manos, exigía que otro músico se encargara de la percusión ”⁴⁹.

A la tarde, en los pueblos se solía celebrar el baile en la plaza, que continuaba por la noche en salones, debido a las inclemencias del invierno. En Andavías, las águedas encendían un fuego para calentarse, lo que ha dado lugar a la costumbre de “saltar el piorno”⁵⁰. Una de las peculiaridades de la festividad era que las mujeres sacaban a bailar a los hombres⁵¹.

En alguna localidad, como en Coreses en 1930, el baile de la tarde, estuvo amenizado por una banda de música. En otros, como Corrales, Cubillos o El Perdigón también se puede documentar la actividad de agrupaciones musicales. En las fiestas de Cañizo de 1935, además de bandas, se recurrió también al organillo.

Algunos pueblos tenían melodías propias y exclusivas; así, el tamborilero “Carolás” estrenó una alborada el día de las águedas de 1914 en Cerecinos del Carrizal⁵², mientras que en Coreses se bailó siempre *Las habas verdes*, interpretada con la dulzaina y considerada un himno local.

Las colaciones y agasajos completaban los actos festivos. Aparte de los convites costeados por las mayordomas, las comidas (generalmente meriendas o cenas) se financiaban con la recaudación de la “miaeja”⁵³. Esta, al principio, consistía en donaciones de alimentos; pero, con el paso del tiempo, se fueron haciendo en dinero.

En Fuentesaúco, una de las mayordomas mataba un gallo a la puerta de su casa. Antes se paseaba el ave por el pueblo provocando el jolgorio y la diversión, mientras ella echaba los pregones con una espada en la mano. Al llegar la noche, las águedas cenaban arroz acompañado con el pollo que se había matado por la tarde⁵⁴.

Las mayordomas, además, ofrendaban “con pastas y vino a toda persona” que las visitara, como sucedía en el barrio de San Frontis en 1933⁵⁵. Como hemos señalado, la guerra y la postguerra inmediata conllevaron un declive, que afectó también a la parte gastronómica. Así lo expresaba una crónica de 1939 en referencia a las águedas del barrio de San Lázaro de Zamora:

“Este año la han celebrado sin aquella alegría y bulla que les eran tradicionales. Se limitaron, después de terminados los cultos religiosos, a comer unos dulces con tranquilidad, invitando a sus amista-

48 *Heraldo de Zamora*, 28 de julio de 1926, “La muerte de Charfas”.

49 *Heraldo de Zamora*, 8 de febrero de 1918, “Desde Fuentesaúco”.

50 La práctica de encender una hoguera para calentarse se documenta en varios lugares de la provincia de Salamanca (DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio. (2016) “La fiesta de las Águedas en la provincia de Salamanca entre los siglos XIX y XX”, pp. 55, 58, 60 y 61).

51 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1935, “Heraldo en El Perdigón”.

52 *Heraldo de Zamora*, 11 de febrero de 1914, “Desde Cerecinos del Carrizal”.

53 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1939, “Las Águedas”. 5 de febrero de 1940, “Las águedas”.

54 *Heraldo de Zamora*, 8 de febrero de 1918, “Desde Fuentesaúco”.

55 *Ideal Agrario*, 4 de febrero de 1933, “La festividad de Santa Águeda en el barrio de San Frontis”.

des”⁵⁶.

No tenemos constancia de que en la provincia de Zamora durante estos actos festivos se produjeran hechos como los que acontecieron en el cercano pueblo de Castronuño (Valladolid) en 1926, aunque es posible, que cuestionaban la autoridad eclesiástica:

“Durante la celebración de la tradicional procesión de «Las Águedas», a la cual suelen concurrir todas las mujeres del municipio, comenzaron algunas a vitorear a la santa, siguiendo la costumbre de otros años. Todas las que asistían al acto contestaban clamorosamente. El entusiasmo iba en aumento, y llegaron a darse vivas de carácter profano, que el cura párroco juzgó irreverentes. Amonestadas «Las Águedas» por el sacerdote, hicieron caso omiso y continuaron vitoreando a la santa, en vista de lo cual aquel se vio precisado a suspender la procesión. Disgustadas las mujeres de la cofradía por lo que consideraban una ofensa colectiva, nombraron una Comisión, que se encargó de contratar a varios músicos, y organizaron un baile en la plaza Mayor, frente al domicilio del cura”⁵⁷.

7. LA INVERSIÓN DE ROLES Y LOS CONFLICTOS

Entre las noticias de la prensa histórica no se encuentran referencias al traspaso de la autoridad (o del bastón de mando) por el alcalde a las mayordomas de las águedas en el caso de la ciudad de Zamora, aunque sí debía suceder en algunos pueblos; así, al menos, lo afirmaba un periodista en 1959: “... las mujeres toman el mando del hogar y, en algunos pueblos, de sus municipios”⁵⁸.

La inversión de roles en el ámbito doméstico se describe con detalle en pocas ocasiones. La primera noticia que da cuenta de ello es de 1942:

“Las Águedas de San Frontis han querido divertirse, echar una cana al aire un día al año, este día en que al decir de ellas es el marido quien tiene que ocuparse de regentar el hogar doméstico, mientras ellas se desquitan del sacrificio que supone hacerlo un año sin interrupción, consagrando un día entero a divertirse honestamente y terminar con la consabida merendola que se costea con el producto de lo recaudado a fuerza de bailar y cantar por las calles”⁵⁹.

Más detallada e interesante es la noticia que proporciona en 1961 un corresponsal de Fuentesaúco, pero referido a otro pueblo de la comarca de La Guareña:

“En Villamor es día de *mandar* las águedas. Los maridos —generalmente recién casados— guisan, sirven la mesa y después de comer bajan al arroyo, con sendos baños de loza, a fregar. Por la tarde, en el baile, son ellas las que *fían*”⁶⁰.

La festividad de las Águedas fue en pocas ocasiones motivo de conflictos graves, los cuales estuvieron siempre protagonizados por hombres. En 1902 el alcalde Fresno de la Ribera solicitó el auxilio de la Guardia Civil para garantizar el orden⁶¹. No tenemos noticia de que en esta ocasión surgiera ningún enfrentamiento.

Las disputas violentas que se publicaron en la prensa fueron tres. La primera se produjo en 1908, cuando se desencadenó una reyerta entre los mozos del pueblo de Tagarabuena y otros

56 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1939, “Las Águedas”. De Coreses de 1942

57 *La Voz de Asturias*, 12 de febrero de 1926, “Procesión que termina en animado baile”.

58 *Imperio*, 7 de febrero de 1959, “La fiesta de las Águedas”.

59 *Heraldo de Zamora*, 6 de febrero de 1942, “Por fin, las Águedas. Hoy han aparecido por la población”.

60 CALVO LEDESMA, Amando. (1961) “Sonó la hora del relevo. Águedas”. En *Imperio*, 11 de febrero de 1961.

61 *Heraldo de Zamora*, 8 de febrero de 1902, “Noticias”.

de Toro, que se habían trasladado a la localidad vecina para asistir a la fiesta⁶². Dos años después un joven de Pozoantiguo, localidad del alfoz de Toro, agredió a otro “porque no quiso continuar el baile, que se celebraba en su casa”⁶³. Más grave fue el altercado que se produjo en Coreses en 1942, después del baile por la noche, entre unos jóvenes que se reunieron en una bodega, que se saldó con unas puñaladas⁶⁴.

Durante la Segunda República hubo dos hechos que pueden ser interpretados como conflictos ideológicos, en La Hiniesta y en Cubillos, pertenecientes los dos a la Tierra del Pan. El motivo de ambos fue el mismo: el tamborilero tocó la Marcha Real, tanto dentro como fuera de la iglesia. En la primera localidad fue por mandato del alcalde, lo cual se consideró en algún periódico de izquierdas como una manifestación monárquica frente a la legalidad republicana⁶⁵.

8. LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE ZAMORA

Se conservan algunas imágenes de las águedas zamoranas, que comentaremos a continuación. Según Ana Pedrero, pertenecen a la cofradía de San Lázaro⁶⁶.

La fotografía más antigua está realizada delante de la puerta de taquillas del teatro Principal (Fig. 2). Sobre la pared hay un cartel en el que se lee el nombre de Gertrude Lawrence y la palabra inicial en inglés del título de la película que se iba a proyectar: “The”. El periódico *El Heraldo de Zamora* anunciaba el 5 de febrero de 1931 el estreno de la producción sonora *La batalla de París*, protagonizada por la artista citada, lo que permite datar la fotografía con total precisión⁶⁷.



Fig. 2 Águedas de San Lázaro delante del teatro Principal de Zamora (1931)

Además del tamborilero, varias mujeres sujetan panderetas y otra sostiene una guitarra. En el centro, una de las mayordomas alza una vara decorada con cintas y flores; a un lado y otro, las restantes miran a la cámara en diferentes actitudes. Una de ellas porta una bolsa, tal vez para guardar los comestibles recibidos. Al margen de las que se cubren con abrigos largos, ellas lucen

62 *Heraldo de Zamora*, 13 de marzo de 1908, “Noticias generales”.

63 *Heraldo de Zamora*, 7 de febrero de 1910, “Noticias generales”.

64 *Heraldo de Zamora*, 9 de febrero de 1942, “Fiesta que termina con unas puñaladas”.

65 *La Tarde*, 29 de enero de 1936, “Para quien corresponda”, y 13 de febrero de 1936, “Para el señor gobernador”.

66 Nos referimos a las fotografías 2, 3, 4 y 5 (PEDRERO, Ana. (2020) “Días de Águedas”. 5 de febrero de 2020. <https://hosteleriaenzamora.com/dias-de-aguedas/> Consultado el 15/03/1924).

67 *Heraldo de Zamora*, 5 de febrero de 1931, “Teatro Principal” (anuncio).

sayas, generalmente estampadas y alguna decorada con ribetes sobrepuertos, que se protegen con mandiles de diverso tipo, uno de ellos con faralar similar al charro, curiosamente lo viste la única mujer que no lleva medias blancas. Como prendas de busto, predominan los mantones, cruzados por encima de las chambras y jubones. Aunque algunas se alhajan con collares, las ropas son modestas: ninguno de los mantones aparenta ser de seda.

La segunda fotografía está realizada en la plaza de Sagasta, delante del palacio de los Momos (Fig. 3). Los edificios rationalistas situados en la esquina derecha con la calle San Torcuato aún no se han construido. Debió de ser tomada en una fecha cercana a la imagen anterior. El tamborilero es la misma persona; pero el número de mujeres con pandereta se reduce a una. Dos águedas portan ya unas huchas para el dinero recaudado. La indumentaria es parecida, aunque en esta ocasión aumenta el número de las que van tocadas con pañuelos.



Fig. 3 Águedas de San Lázaro en la plaza de Sagasta de Zamora (década de 1930)

En la tercera fotografía aparecen las águedas vestidas de negro. Portan diferentes objetos: las insignias de la cofradía, la vara floreada el bastón de mando y el estandarte de Santa Águeda, el perteneciente a la cofradía de San Lázaro, por lo que probablemente fue realizada al iniciar o terminar la procesión. Todas se cubren la cabeza con un velo o con un pañuelo negro, es decir, con la indumentaria de recato para asistir a la iglesia. En Miranda del Castañar (Salamanca), las águedas llevaban unas prendas similares en cuanto al color: un traje de gro negro, que solo se empleaba en la mañana del día de Santa Águeda, el 5 de febrero; por la tarde o la víspera se utilizaban otras ropas más coloristas⁶⁸. La imagen fue tomada en torno a los años cuarenta del siglo XX (Fig. 4).

68 El traje estaba compuesto por una saya tableada, un mandil y una chambre, además de por un pañuelo portugués de los llamados, este sí, de “cien colores” (CEA GUTIÉRREZ, Antonio. *Op. cit.*, p. 42. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8036/44022_7.pdf?sequence=1&isAllowed=y).



Fig. 4 Águedas de San Lázaro en el momento de la procesión (en torno a 1940)

En la prensa zamorana de 1954 y 1959 se publicaron sendas fotografías de las fiestas de aquellos años, que, pese a que no tienen la calidad suficiente para su reproducción, sí permiten distinguir la indumentaria que vestían las mujeres: medias blancas, sayas y mandiles cortos o mandilas entre las prendas de cintura para abajo, y mantones o pañuelos sobre el busto. En ambos casos, las águedas ya no van tocadas⁶⁹.

La cuarta fotografía, publicada en el periódico *Imperio* en 1962, se realizó delante de la iglesia de Santiago del Burgo y está firmada por “Foto Trabancas”⁷⁰ (Fig. 5). En la imagen, casi todas las mujeres portan panderetas. Las prendas son similares a las de las fotografías anteriores; pero de colores más vivos, claros y contrastados. Además, no parecen piezas reutilizadas sino de nueva factura.



Fig. 5 Águedas de San Lázaro delante de la iglesia de Santiago del Burgo (1962, “Foto Trabancas”)

69 *Imperio*, 7 de febrero de 1954, “La festividad de las Águedas”; y 7 de febrero de 1959, “La fiesta de las Águedas”.

70 *Imperio*, 7 de febrero de 1962, “Las Águedas”.

9. LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE PELEAGONZALO

El pueblo de Peleagonzalo, en el alfoz de Toro, ha mantenido algunas peculiaridades festivas y, sobre todo, una indumentaria que lo singulariza y diferencia de los demás pueblos zamoranos. Se han conservado además algunas fotografías antiguas que permiten apreciar cómo ha evolucionado la vestimenta en la celebración de la fiesta.

En una de las fotografías más antiguas, que se puede datar en torno a los años treinta o cuarenta del siglo XX, las águedas aparecen ataviadas con sayas y mantones de manila, con largos flecos que indican su factura sevillana⁷¹. Una de ellas, la más joven, lleva una vestimenta más original. De cintura para abajo, viste saya acampanada y floreada, mandil corto o mandila y medias blancas. Cubre el pecho con un jubón de seda, del cual solo se ven las mangas, sobre el que se aprecia un pañuelo blanco —o pico de hombros— y un capidengue. Protege la cabeza con otro pañuelo anudado a la barbilla y un sombrero de paja adornado con flores. Sujeta en la mano una vara con la que, según la costumbre, se golpea a los mozos, que tratan de arrebatarla (Fig. 6).



Fig. 6 Águedas de Peleagonzalo (década de 1930 ó 1940)

La prenda más destacada es el capidengue, que llevan colgado sobre los hombros. El diccionario de la Real Academia define “dengue” de la siguiente forma: “Esclavina de paño, usada por las mujeres, que llega hasta la mitad de la espalda, se cruza por el pecho, y cuyas puntas se sujetan detrás del talle”⁷². También se le denomina gabacha en Zamora y crucero o rebocillo en Salamanca⁷³. Lo peculiar de Peleagongalo —y de otros pueblos de la provincia de Zamora, como Aspariegos— es la forma de llevarlo: sin cruzarlo y sin atar las puntas, esto ha dado lugar a la supresión de las cintas de los extremos por innecesarias. Está realizado con paño y se decora con una cenefa de hilo de plata o con galones de tela sobrepuesta.

La siguiente imagen está datada en 1947. Muestra a tres jóvenes vestidas a la manera de la fotografía anterior, las cuales sostenen largas varas con un pañuelo blanco, con las que

⁷¹ Colección Silvi Maldonado. Facebook: grupo Peleagonzalo. <https://www.facebook.com/photo?fbid=308037499351024&set=g.52416171099>. Consultado el 30/03/2024.

⁷² RAE: <https://dle.rae.es/dengue?m=form>

⁷³ Lamano y Beneite define así la palabra rebocillo: “Faja o banda que se ponen las aldeanas, en el vestido de lujo, cruzando el pecho y sujetándola en la cintura por la espalda” (DE LAMANO Y BENEITE, José. (2002) *El dialecto vulgar salmantino*. 2^a ed. Salamanca: Diputación de Salamanca, p. 599).

golpean a los mozos⁷⁴ (Fig. 7).



Fig. 7 Águedas de Peleagonzalo (1947)

En 1949 fue tomada una fotografía delante de la puerta de la iglesia parroquial de Peleagonzalo, en el momento de iniciar la procesión de Santa Águeda⁷⁵. El sacerdote, que preside el acto, porta una capa pluvial. A sus lados están sendas mujeres que visten de forma similar: rodao o manteo abierto negro, mantón de manila y *mantillina* (mantilla de rocador) a la cabeza, toca tradicional para acceder a la iglesia. Las personas anteriores están flanqueadas por tres mozas, que llevan las prendas vistas en la imagen anterior: saya, mandila, pico de hombros y capidengue sobre el pecho, pañuelo a la cabeza y sombrero de paja floreado; sujetan también las varas de las mozas (Fig. 8).



Fig. 8 Águedas de Peleagonzalo delante de la iglesia al inicio de la procesión (1949)

A los años cincuenta debe pertenecer otra imagen grupal⁷⁶. En esta ocasión, están todos los personajes en actitud de pose. El lugar central lo ocupa el sacerdote. En torno a él y en los

⁷⁴ La imagen procede de “Peleagonzalo. Proyecto Memoria”. <https://peleagonzalo.com/aguedas/>. Consultado el 30/03/2024.

⁷⁵ Colección Armando Villar Calvo. Facebook: grupo Peleagonzalo. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1512864459017128&set=g.52416171099>. Consultado el 30/03/2024.

⁷⁶ Colección Noelia Domínguez. Facebook: Grupo Peleagonzalo. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10152434484604304&set=g.52416171099>. Consultado el 30/03/2024.

extremos, figuran las águedas con manteos oscuros, mantón de manila y mantilla de rocador. En primera fila aparecen las tres mozas con las varas y con su indumentaria característica. Detrás se sitúan hombres y niños (Fig. 9).



Fig. 9 Águedas y acompañantes de Peleagonzalo (en torno a la década de 1950)

Por último, vamos a referirnos a una fotografía datada en 1968, en la que se aprecian cambios relevantes⁷⁷. A los habituales pañuelos de manila de tonalidades claras, se añade otro del tipo denominado mantón del ramo (o de cigarrera), más recargado, que viste una de las águedas que está de pie. Otras tres están ataviadas con el traje charro de Zamora: dengue o gabacha cruzada sobre el pecho y por encima del jubón; de cintura para abajo, manteo y mandil corto. Las tres mozas con largas varas no presentan cambios significativos (Fig. 10).



Fig. 10 Águedas de Peleagonzalo (1968)

El ritual de las tres jóvenes que armadas de largas varas se enfrentan a los hombres, los cuales intentan arrebatárselas y partirlas, es considerado por Justel Perandones como “un resto de un antiguo rito de fertilidad”⁷⁸. Pero no aporta ninguna prueba de ello, por lo que, mientras

77 Imagen publicada en <https://peleagonzalo.com/aguedas/>. Consultado el 30/03/2024.

78 JUSTEL PERANDONES, César. (1999) “El rito más allá de la fiesta”. En *Las fiestas: de la antropología a la historia y etnografía*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional (Diputación Provincial de Salamanca), 1999, p. 176.

no haya un argumento convincente, no puede dejar de verse más que como un aspecto lúdico implícito a las fiestas.

10. OTRAS IMÁGENES DE CORESES Y ASPARIEGOS

Del pueblo de Coreses, famoso por el aspecto musical y bailable de sus fiestas de águedas, contamos con una imagen captada por Pablo Madrid en 1966⁷⁹. Las prendas están más próximas a Zamora que a Peleagonzalo: sayas, decoradas en esta ocasión con sobrepuestos; mandiles; mantones y pañuelos cruzados en el pecho (Fig. 11).



Fig.11 Águedas de Coreses (1966, fotografía de Pablo Madrid, Fundación Joaquín Díaz)

Tal vez más interesante es una fotografía captada en Aspariegos por Otilio Vega en 1952⁸⁰. Hay algunas prendas tradicionales (pañuelos de cien colores, mantones y sayas decoradas con motivos tradicionales); pero su interés no estriba tanto en la indumentaria como en las actitudes y complicidades femeninas y en las pinturas que llevan los acompañantes masculinos que, en esta ocasión, si sugieren el ambiente carnavalesco (Fig. 12).



Fig. 12 Águedas de Aspariegos y acompañantes masculinos (1952, fotografía de Otilio Vega, Filmoteca de Castilla y León)

79 Agradecemos a la Fundación Joaquín Díaz la cesión de la fotografía.

80 La imagen está depositada en la Filmoteca de Castilla y León y ha sido publicada en *Aspariegos en Familia. Fotografías de Otilio Vega*. Salamanca: Imprenta Kadmos, 2023.

10. CONCLUSIÓN

En los festejos de Águedas, tal como se aprecia en la prensa histórica de la provincia, se pueden encontrar ocasionalmente algunos elementos transgresores, o hay indicios de ellos, que entroncan con la visión del carnaval de Bajtin, caracterizada por las comilonas grupales, las parodias, la risa colectiva o el vocabulario grosero⁸¹. Pero estos rasgos no definen la mayoría de las celebraciones zamoranas, que se caracterizan por la devoción religiosa, la complicidad femenina, el orgullo por la indumentaria y el apego a las tradiciones.

Con respecto a la documentación fotográfica, salvo en la imagen de Aspariegos, no se aprecia en la indumentaria un carácter burlesco o carnavalesco. No se hace uso de sombreros masculinos, como sí sucedía en Salamanca. Las prendas, por el contrario, denotan un sentimiento de satisfacción y de continuidad con una tradición, en sintonía con lo que se aprecia en la documentación escrita. Pero los actos de transgresión protagonizados por las mujeres pueden no aflorar en este tipo de documentación, aunque sí pueden intuirse en la fotografía de Aspariegos o en hechos que el recato religioso consideraría impropios del comportamiento femenino, como saltar el piorno, tal como se ha venido practicando en Andavías.

No se puede afirmar tampoco, a través de la documentación analizada, que exista una contraposición permanente entre lo religioso y lo profano. Es evidente que la autoridad eclesiástica trató de controlar la fiesta (la disolución de las cofradías en el siglo XIX es prueba de ello), aunque no siempre lo consiguió. Las águedas no cuestionaban los principios religiosos, ni siquiera la autoridad eclesiástica; pero sí algunas pautas de conducta que se pretendían imponer. En cambio, sí se discutía la autoridad masculina y el reparto de roles (las tareas domésticas, la iniciativa en el baile, las bromas a los hombres), aunque fuera transitoriamente.

Por lo demás, la celebración de las águedas en Zamora durante los dos primeros tercios del siglo XX no conllevó asociada una conflictividad social, pues los pocos casos que hubo no estuvieron en ningún caso protagonizados por ellas.

81 BAJTIN, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

El expediente “Escena familiar” de *Filuco*. ¿Espectros bicromatados en el Museo de Zamora?

Around *Filuco*’s “Family Scene” Photography.
Bichromated Ghosts in the Museo de Zamora?

José Luis Hernando Garrido

UNED-Centro Asociado de Zamora

RESUMEN

“Escena familiar” es una fotografía realizada por el zamorano José Gutiérrez García *Filuco* (1849-1925), personaje polifacético: pintor, fotógrafo, litógrafo, grabador, músico, oficial de notaría y empresario pues inventó un procedimiento para realizar ampliaciones fotográficas del agrado de Eduardo Barrón, Miquel Blay, Mariano Benlliure y Santiago Ramón y Cajal. “Escena familiar” recuerda algunas fotos de Antonio Cánovas del Castillo (*Kâulak*), Luis de Ocharan o Christian Franzen, escenificaciones costumbristas pretenciosamente literarias que interesaron a la industria postal. Pero *Filuco* nunca alcanzó el éxito.

PALABRAS CLAVE: Fotografía española 1905-1915; antropología, costumbrismo; tarjeta postal; Castilla y León.

ABSTRACT

“Escena familiar” is a photograph taken by José Gutiérrez García *Filuco* (1849-1925) in Zamora city. A multifaceted character: painter, photographer, lithographer, engraver, musician, intern at a notary and businessman because he invented a procedure to make photographic enlargements to the liking of Eduardo Barrón, Miquel Blay, Mariano Benlliure and Santiago Ramón y Cajal. “Family scene” recalls some photos by Antonio Cánovas del Castillo (*Kâulak*), Luis de Ocharan or Christian Franzen, pretentiously literary stagings of custom that interested the postcard industry. But *Filuco* never achieved success.

KEY WORDS: Spanish Photography 1905-1915; Anthropology, Customs; Postcard; Castile and Leon.

0. INTRODUCCIÓN

Nos aseguran algunos vigilantes de sala del Museo de Zamora que, a veces, sobre todo durante las tardes más bochornosas del verano, los personajes de la fotografía de *Filuco* “Escena familiar” desaparecen¹. ¡Visto y no visto! Se evaporan tal cual, dejando huérfano el atrezo, menos que en cuadro. Y algunos vecinos del barrio creen haberles visto pasear de extranjis por la margen derecha del Duero, entre el Puente de Piedra y las aceñas de Olivares, con el

1 Estas notas fueron redactadas con motivo del montaje de la exposición *José Gutierrez Filuco*.(2023) *Ampliaciones fotográficas sin retoque* organizada por el Museo de Zamora (6 de julio al 8 de octubre de 2023) y que se completó con una charla pronunciada el 5 de octubre durante el ciclo de conferencias celebrado para conmemorar el XXV aniversario de la apertura del museo. Mi más sincero agradecimiento a Rosario García Rozas, Alberto del Olmo Iturriarte, Mercedes Almaraz Vázquez, José Ángel Blanco Sánchez, José-Andrés Casquero Fernández y Bernardo Calvo Brioso (†).

cabello mojado y un botijo en la mano. Los municipales suelen patrullar la zona tras recibir llamadas inquietantes de ciudadanos desconcertados. Los agentes llevan siempre en el bolso una fotocopia de la fotografía del museo. ¡Por si las moscas! ¿Cuatro niños y dos viejos? ¿Cómo van a pasear por el río cuatro niños y dos viejos? ¿No será al revés?

Fuentes desinformadas creen que los espectros de “Escena familiar” han sido contratados por la administración para ejercer como cicerones, perfectamente acreditados, son xenoglósicos y del todo inofensivos, con estudios convalidados que les habilitan para ejercer legalmente sus funciones laborales sin que los guías turísticos titulados les denuncien por intrusismo. Y encima salen de balde, pues carecen de relación contractual, no reciben remuneración ninguna ni tienen derecho al cobro de sexenios ¡que con su edad, serían una pasta! En algunas fotografías de época victoriana creyeron ver espíritus y Harvey analizó posibles espectros y apariciones paranormales², son artefactos eternos que permiten reflexionar sobre la historia de las representaciones del duelo y nuestra fascinación por lo sobrenatural.

¿Serán los personajes de “Escena familiar” almas en pena incapaces de encontrar el camino de regreso a casa? La ciudad no ha cambiado tanto desde 1900 a esta parte y la carretera de Salamanca sigue estando ahí, aunque las cunetas se hayan reconvertido en escuálidas aceras invadidas por enormes plataformas llenas de sillas y mesas puestas a la entrada de los bares. A lo mejor es que tienen miedo de los vociferantes parroquianos y el paso de los automóviles y no se atreven a subir hasta san Atilano. ¿Será que sólo pueden ser vistos por autistas, vates y botarates?

1. LA CIUDAD DE ZAMORA EN EL CAMBIO DE SIGLO

A mediados del siglo XIX, la actividad industrial y comercial zamorana era muy modesta, y no había más diversiones que el teatro Principal, las corridas de toros por la Feria de Botijero, las romerías y las procesiones. Pero en una pequeña capital de provincias como Zamora:

“Destacaron personajes de gran popularidad, reconocidos a la manera aldeana por sus apodos. ¿Quién no recuerda al celebérrimo fotógrafo «Filuco»; a la «Rebotica», verdadero Ateneo cultural y político, como era el comercio de don Joaquín del Barco en Sagasta; al célebre tamborilero «El Charfas»; al solista del Regimiento Toledo «Remigio»; a los «Colasetes» o a la inolvidable «Bujanda» [...] Zamora había sustituido la radiografía sociológica del Antiguo Régimen dominada por la nobleza solariega: hidalgos y caballeros, el régimen municipal, el Cabildo catedralicio, los síndicos personeros y procuradores del común que vivían en casas y palacios con rancios signos heráldicos, todo ello sustituido por

² Alude a fantasmas, ectoplasmas y patrañas, autorretratos con espíritus o “extras” sin miedo ninguno HARVEY, John. (2010) *Fotografía y espíritu*. Madrid: Alianza Editorial, p. 126. Vid. además CHÉROUX, Clément. (2008) “El sistema de creencias de la fotografía espiritista”. *Acto. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4, p. 192-213; KELLER, Corey. “Light Unseen. Picturing the Invisible”. En KELLER, Corey 2009 (ed.), *Brought to Light. Photography and the Invisible 1840-1900*. Yale: San Francisco Museum of Modern Art-Yale University Press, p. 19-35; SANTORO DOMINGO, Pablo. (2014) “«¡Levantaos, muertos de Verdún!». Una historia cultural del espiritismo tras la Gran Guerra”. *Sociología Histórica. Revista de investigación acerca de la dimensión histórica de los fenómenos sociales*, 4, p. 289-321; FERRER VENTOSA, Roger. (2017) “Fantasmas que no hacen temblar. La fotografía de espectros como influjo creativo”. *Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies*, 12, p. 11-27. A fines del siglo XIX “la fotografía espiritista en España, era un tema suficientemente popular para dar su salto a la literatura. En 1899 Pio Baroja escribió *Medium*, narración en la cual el personaje principal realiza una fotografía a la familia de un amigo y, al revelarla, observa una mancha oscura sobre la hermana de su amigo, una mujer con capacidades telequinésicas. La sombra es un espíritu que le está hablando al oído. Muy poco tiempo después, Valle Inclán, en el capítulo 5 de su novela por entregas *La Cara de Dios*, menciona en una fotografía la aparición de un espíritu responsable de los desmanes sobrenaturales que se producían en cierta vivienda” (ARDANUY BARÓ, Jordi y FLÒ CSEFKÓ, Martí. (2018) “Un tipo de documento visual descuidado en España: la fotografía espiritista”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 17, p. 496). Vid. además ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. (2014) “Una obra del escultor zamorano Aurelio de la Iglesia en el Museo de Navarra”. *Studia Zamorensia*, 13, p. 219-238.

el nuevo tipo de propietarios, hacendados, banqueros y comerciantes, dependientes todos ellos de una burguesía agraria que se acomodaba en viviendas modernas, cambiando las costumbres ancestrales por la sociedad del café, el casino, el Ateneo, el periódico, la tertulia en la rebotica, o el paseo hacia los nuevos espacios urbanos abiertos”³.

En lo político, Zamora era feudo del Partido Liberal Fusionista del riojano Práxedes Mateo Sagasta, ingeniero-jefe de Obras Públicas de Zamora desde 1849, que formó parte de la Milicia Nacional de Caballería (desde 1854) y de la oligarquía local al emparentar con los Galarza, Requejo-Avedillo y Zorrilla-Ruiz del Árbol.

En el ocaso del siglo XIX las actas de diputados y senadores estuvieron en manos de nobles terratenientes residentes en Madrid (los mayores contribuyentes de la provincia como el marqués de Alcañices, conde de Oricáin, duque de Sotomayor, marqués de los Salados, marqués de San Miguel, conde de la Patilla, marqués de Valparaíso y marqués de San Miguel de Gándara) y de la burguesía agraria capitalina –liberales o conservadores turnistas– partidarios del protecciónismo arancelario y del regeneracionismo, incapaces de ofrecer una alternativa democrática al viejo tronco liberal y cuya ideología integrista y autoritaria alimentará más tarde el maurismo: Antonio Jesús Santiago, Felipe Rodríguez, Segundo Varona y Fabriciano Cid en Puebla; los Cuesta y los Alba en Villalpando; Jesús Arias y los Galarza y Avedillo en Zamora; los Requejo en Bermillo, los Díez Macuso en Toro y los Silvela en Benavente.

Desde tiempos de Claudio Moyano, el político provincial necesitaba ser poderoso en Madrid para controlar el gobierno civil, la diputación, los partidos judiciales y los ayuntamientos de la provincia. Al inicio de la restauración lo fue Sagasta, más tarde Federico Requejo Avedillo y al final Santiago Alba Bonifaz y Ángel Galarza Vidal⁴, dotados de una providencial capacidad camaleónica que les hizo compadrear con la república, encajar un golpe militar, tocarse con boinas coloradas, vestir camisas azules y hasta convertirse en demócratas de toda la vida evitando advenedizos.

Con Sagasta:

“Irrumpió en el panorama político zamorano un reducido pero poderoso grupo de liberales progresistas pertenecientes a la burguesía compradora de tierras desamortizadas que terminaría por imponerse en el Sexenio a la vieja élite moderada local y crearía duraderas clientelas sobre las que se sostuvo el cacicato sagastino durante la Restauración. Dentro de esta burguesía agraria de nuevo cuño no escaseaban las profesiones liberales –médicos como Siro Guzmán, abogados como Miguel Requejo, lldefonso Avedillo o Felipe Rodríguez, farmacéuticos como Santiago Herráiz– ni los comerciantes y prestamistas –los clanes «cervatos» cuyas fortunas provenían del contrabando fronterizo, como los Rodríguez, Cid y Bobillo; los vinateros de las comarcas del Duero (Avedillo, Gutiérrez y Merchán), el futuro

³ MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. (1985) “La Zamora de Barrón (1858-1911). «El encanto» de una burguesía provinciana”. En VALLINA, Sonsoles (coord.). *Eduardo Barrón escultor 1858-1911*. Zamora: Casa de Cultura de Zamora-Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”-Museo Provincial de Zamora, p. 11-25.

⁴ MATEOS ROGRÍGUEZ, Miguel Ángel. (1993) “Las relaciones de poder en la sociedad zamorana durante el primer tercio del siglo XX”, En *Actas del I Congreso de Historia de Zamora, tom. IV. Moderna y Contemporánea*. Zamora: Diputación Provincial de Zamora-Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, p. 237-250. Ángela Vidal Herrero, esposa de Sagasta estaba emparentada con Alberto Requejo Herrero (hijo de Federico Requejo Avedillo), diputado por Villalpando y Bermillo de Sayago y subsecretario de Fomento; con el general Ángel Galarza Vidal (1856-1940), varias veces diputado por Zamora y senador vitalicio, que fue director del Instituto Geográfico y Estadístico y su hijo Ángel Galarza Gago (1892-1966), diputado por Zamora en 1931 y 1936, fundador del Partido Republicano Radical Socialista y militante del Partido Socialista Obrero Español, fiscal general de la república, director general de Seguridad y ministro de la Gobernación en 1936-1937 (cf. SAMPEDRO ESCOLAR, José Luis. (2005-2006) “Genealogía de don Práxedes Mateo-Sagasta y Escolar”. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 9, p. 254).

alcalde de la ciudad Pedro Cabello Septién, etc.–, pero la fuente primordial de su riqueza y poder político no era otra que la propiedad de considerables patrimonios formados por fincas rústicas adquiridas en la desamortización, que solían arrendar a modestos labradores⁵.

Durante la restauración, la política local se movía entre el clientelismo y el patronazgo más descarado, algo que favorecía el turnismo, un fenómeno que se apreciaba en los diputados *cuneros* o trashumantes –que saltaban en paracaídas presentándose por un distrito ajeno– y de la prensa (el *Heraldo de Zamora* apoyando a los liberales frente a *El brazo de Viriato* del Partido Demócrata Radical de los Ruiz-Zorrilla, *El Correo de Zamora* apostando por el tradicionalismo ultracatólico y más tarde *La Opinión* en la senda conservadora de Cánovas del Castillo, vereda que terminó extinguiéndose)⁶. El principal vicario de Sagasta en la provincia fue Miguel Requejo Linares, a cuya muerte le sucedieron Fabriciano Cid, Felipe Rodríguez y sobre todo su hijo, Federico Requejo Avedillo, líder del liberalismo zamorano desde la década de 1890⁷.

A partir de 1888, la llegada de la filoxera destrozó la mayor parte de los viñedos zamoranos, aunque antes se exportaron bien los caldos comarcanos. A partir de 1900, Zamora sufrió el azote del cólera morbo y al término de la Gran Guerra la gripe, lo que acentuó la emigración hacia las zonas industriales del País Vasco y Cataluña, Francia y América. Entre 1860 y 1910 la población de la capital zamorana osciló entre los 12.000 y 17.000 habitantes.

En la ciudad funcionaba un Ateneo, la Sociedad Económica de Amigos del País, el Liceo Artístico y Literario, el Instituto Técnico, una academia de sargentos, la Escuela Normal de maestros y el Instituto Provincial. Y con el tiempo el Círculo Mercantil e Industrial y la Escuela de Artes y Oficios. En la provincia de Zamora se fabricaron alforjas, mantas, bayetas, paños bastos y sombreros, además de aguardientes.

En 1852 se terminó de construir la carretera de Tordesillas a Toro y Zamora. En 1864 se inauguró el ferrocarril Medina del Campo-Zamora y se iniciaron los estudios para la construcción del Zamora-Astorga, cuyos trabajos finalizaron en los últimos años del siglo XIX. Las primeras obras del ferrocarril Zamora-Orense tuvieron que esperar hasta la década de 1920.

Pesó mucho su carácter de plaza fuerte hasta 1868, cuando el estado incautó la red de murallas, aunque en 1874 las puertas de doña Urraca, San Torcuato y sus paños adyacentes fueron declaradas Monumento Nacional. ¡En mala hora!

Tras el incendio declarado en 1872, se reconstruyó la Plaza Mayor con buenos edificios de sólidos soportales y se adoquinaron algunas calles del centro. En 1873 se inauguró la subida de aguas, instalándose fuentes en distintos puntos de la capital, y en 1877 el Museo Provincial, aunque en realidad no abrió sus puertas hasta 1911 en el desaparecido convento de las Marinas de la calle de Santa Clara. La nueva plaza de toros se estrenó en 1889 y el mercado de abastos, sobre los cimientos de la iglesia de San Salvador de la Vid, en 1905. A principios del siglo XX se construyeron los nuevos puentes de hierro del ferrocarril (1895) y de la carretera de Salamanca

⁵ MILÁN GARCÍA, José Ramón. (2000) “Liderazgo nacional y caciquismo local: Sagasta y el liberalismo”. *Ayer*, 38, p. 239.

⁶ MARCOS DEL OLMO, M^a Concepción, CALVO CABALLERO, Pilar y SERRANO GARCÍA, Rafael. (1996) “Zamora y su élite política en las Cortes de la Restauración. Un estudio de prosopografía”, *Studia Zamorensia*, 3, p. 89-13; MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. (2006) “La prensa en Zamora”, En ALMUINA FERNÁNDEZ, Celso Jesús (coord.). *La prensa diaria en Castilla y León (1856-2006)*. Valladolid: Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, p. 265-280; HERNÁNDEZ FUENTES, Miguel-Ángel. (2017) “*El Correo de Zamora*. Confesión religiosa y orientación política de un diario tradicionalista (1897-1916)”. *Investigaciones Históricas. Época moderna y Contemporánea*, 37, p. 421-452.

⁷ MILÁN, (2000) *Op. cit.*, p. 252.

(1882-1901) y se restauró el Puente de Piedra, derribando las históricas torres de acceso (1905). La luz eléctrica llegó a principios de 1896. Por aquella época se abrieron cafés como el *Suizo*, el *Español*, el *París* y el parador de *El Peso*. Era la Zamora añeja pendiente de próceres como Cesáreo Fernández Duro, Eduardo Barrón, Tomás M^a Garnacho y Miguel Ramos Carrión.

En la Zamora de 1878 aún se molturaban cereales en las aceñas de Pinilla, Gijón y Olivares, aunque ya florecían los cernidos comercios de coloniales Sotelo, Mañanós, Viuda de Sagarminaga e Hijo, Florencio Alonso Redoli y José M^a Prieto; las sombrererías de Horna y Felipe Hernández Enríquez; los comercios textiles y sastrerías de Vicente Puente, los Dos Hermanos, Antonio Gómez Grande, Nicanor Prieto, Joaquín del Barco, Santiago Zarzosa, Ramón Prieto Lobato, la Viuda de Macías e Hijos, Manuel Garrido e Hijo, Antonio Junquera Pérez y Juan del Río; se daban fuelle las zapaterías Luis Nieto, Félix Primo y Luciano Medina; se esmeraban en sus patrones las modistas Adriana Fernández y Josefa Vaquero; facturaban los almacenes de maderas de Juan Isart y Claudio Andreu, funcionaba a todo gas la fábrica de jabones La Sevillana, las casas de aguardientes y anisados Luisa Caridad e Hijos de Puga, la fábrica de chocolates Martín López y la tintorería de José Isart, trabajaba con solvencia el almacén de hierros de Gabriel Alonso, la armería Julián Turiel y la confitería y cerería de Ildefonso Rodríguez Barba.

Hacia la estación fueron construyéndose parsimoniosamente almacenes, harineras enfiladas hacia Villalpando y Tordesillas y se cercaron fincas urbanizables con visionaria emergencia previa a la especulación del ensanche en la década de 1920-1930⁸.

2. SOBRE “ESCENA FAMILIAR” EN EL MUSEO DE ZAMORA Y LA PERSONALIDAD DE FILUCO

Durante años, la fotografía “Escena familiar” (ambiguamente datable entre 1909 y 1915) se atribuyó a José Gutiérrez García alias *Filuco* (1849-1925) [fig. 1], aunque parece que la instantánea pudo haber sido obtenida, al alimón, con un fotógrafo apellidado Kühn.



Fig. 1.- José Gutiérrez García *Filuco*. “Escena familiar”. Museo de Zamora

Indicaba José-Andrés Casquero en el catálogo *Sueños de Plata. El tiempo y los ritos. Fotografía y antropología en Castilla y León*, redactado con motivo de una exposición temporal celebrada en el Museo Etnográfico de Castilla y León de Zamora entre marzo y mayo de 2011:

⁸ GAGO VAQUERO, José Luis. (1988) *La arquitectura y los arquitectos del ensanche, Zamora 1920-1930*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.

“En los fondos de la exposición permanente [del Museo de Zamora] puede verse una gran fotografía montada sobre lienzo titulada “Escena familiar”, hasta hace unos años considerada asimismo de *Filuco* (que posiblemente realizase la toma), trabajo que hoy con más fundamento debe atribuirse al austriaco Heinrich Kühn (1866-1944)”.

Y en nota a pie de página:

“El mejor argumento para la atribución a Kühn es su técnica –goma bicromatada– que aporta un realismo pictórico al revelado, además su gran formato la emparenta con el impresionismo romántico que parece quisiera medirse con la pintura [...]. Data (1915) –Victoriano Velasco [Rodríguez] la fecha en 1905 [*Catálogo-inventario del Museo de Bellas Artes de Zamora*, Zamora, 1958, p. 40]– y autoría fueron aportadas por López Mondéjar a partir de una copia existente en la Colección López-Salva, en la que figura la siguiente dedicatoria: “Al Marqués de Villalobos. Agradecidísimo Gutiérrez y Kühn”, y que explicaría su controvertida atribución. Publio LÓPEZ MONDÉJAR, *Las fuentes de la memoria*, II, Madrid, 1993 [sin ref. a la paginación]. Sabemos también de más copias: una asimismo de gran formato propiedad del Senado, y otra (23 x 17 cms.) existente en la colección Egido González. Aunque se habla de copias hay que señalar que en realidad no se trata de reproducciones de un mismo original, sino de diferentes instantáneas tomadas sobre un mismo posado. La *Guía del Museo de Zamora*, Valladolid, 1999, recoge algunos detalles sobre la identidad de los fotografiados”⁹.

En el mismo catálogo *Sueños de Plata...* se describía “Escena familiar”:

“A primeros del siglo XX el grabador y fotógrafo zamorano José Gutiérrez *Filuco*, impresionó varias vistas monumentales de la ciudad duriense, pero a *Filuco* se le atribuyó también la famosa *Escena familiar* o *Familia campesina*, tomada en realidad en 1905 por el pictorialista austriaco Heinrich Kühn (1866-1944), al que *Filuco* introdujo en los arrabales de la ciudad y para el que positivó algunos trabajos. Se trata de un impresionante cliché de cuidado encuadre y composición que nos presenta a una humilde familia –quizás del barrio de la Lana– en el interior de su miserable vivienda, compuesta por cuatro criaturas y una pareja de ancianos, testimonios de familiares permitieron posteriormente identificar a varios de los personajes que aparecen en esta fotografía de 1905 que su autor preparó muy meditadamente (Museo de Zamora): el señor de largas barbas es Juan, encargado de la fuente pública de la cuesta del Caño, los dos niños, Pepe y Boni, no pertenecían a la misma familia. La anciana (tal vez se trataba de Victoriana Gutiérrez), sí tenía lazos de parentesco con las niñas (Rafaela Moro Maestre se corresponde con la que peina [o despioja] la señora, y su hermana Benita, está semirecostada en el interior de la cuna), son datos que conocemos gracias al testimonio de Manuel Pérez Moro, sobrino de los críos”¹⁰.

Nos indicó Bernardo Calvo Briosi que la supuesta familia no era tal, pues el varón residía en la Horta, la mujer en el barrio de la Lana y los niños en Olivares. De Victoriana hemos localizado un retrato familiar de 1914 [fig. 2], su rostro apenas difiere de “Escena familiar”, a su lado aparece otro varón –sentado en una silla de tijera y mirando su reloj de bolsillo– cuyos rasgos faciales recuerdan poderosamente a *Filuco* en la foto de los redactores de *Zamora Ilustrada* de 1881, aunque resulta difícil pensar que, treinta y tres años después, se trate de la misma persona [figs. 4 y 5].

⁹ CASQUERO FERNÁNDEZ, José-Andrés. (2012) “Un patrimonio en ruinas: Aproximación a la historia de la fotografía en Zamora”. En *Sueños de plata. El tiempo y los ritos. Fotografía y antropología en Castilla y León*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, p. 251.

¹⁰ HERNANDO GARRIDO, José Luis. (2012) “Fotosíntesis de la imagen fotográfica en Castilla y León”. En *Sueños de plata*, p. 56.



Fig. 2.-Retrato familiar con Victoriana Gutiérrez, Zamora, 1914

Fig. 4.-Redactores de la revista *Zamora Ilustrada*, 1881,
Archivo Histórico Provincial de Zamora (colección Vidal Almena)Fig. 5.-Detalle de Filuco. Redactores de la revista
Zamora Ilustrada, 1881,
Archivo Histórico Provincial de Zamora
(colección Vidal Almena)

¿Será el conde de Cerralbo el marqués de Villalobos? a la sazón Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922)¹¹. Si bien el conde de Cerralbo lo fue de Villalobos (y de Foncalada y del Sacro Romano Imperio), que no marqués.

¹¹ XVII marqués de Cerralbo desde 1875 y XVI conde de Villalobos desde 1869 (un título creado por Felipe IV en 1638), titular de grandes fincas en tierras de Salamanca (el pueblo de Cerralbo, cercano a Ciudad Rodrigo, fue de su propiedad hasta 1920), Santa María de Huerta (Soria), Salamanca (palacio de San Boal), Ávila (palacio de los Cerralbo y Almarza) y Madrid (su palacete en la calle de Ventura Rodríguez es museo nacional por legado testamentario desde 1934). En su colección fotográfica sobre la ciudad de Salamanca aparecen clichés de Casiano Alguacil, Pedro Martínez de Hebert, Juan Poujade, la viuda de Oliván, Venancio Gombau y Jesús Alonso Gombau en tarjetas postales de Hauser y Menet, Jean Laurent o Franz Bohm Kunstverlag (Múnich), vid. CASAS DESANTES, Cecilia. (2018) “Salamanca y la fotografía en las colecciones del Museo Cerralbo”. *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 2018, 3, p. 141-201.

Para Publio López Mondéjar, el fotógrafo de “Escena familiar” fue un austriaco llamado Kühn o Hühn, que nada tendría que ver con el pictorialista Heinrich Kühn. En realidad, López Mondéjar nunca publicó la referencia manuscrita al dorso de la copia de la colección López Salva: “Al Marqués de Villalobos. Agradecidísimo Gutiérrez y Kühn”¹².

¿Fue una referencia oral recogida por Casquero de algún colega conservador o archivero mientras redactaba su texto para *Sueños de plata*? Nos consta que Rosario García Rozas, directora del Museo de Zamora, vio “Escena familiar” en la exposición *Las fuentes de la memoria II* (antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1992) y envió una misiva a Publio López Mondéjar interesándose por la autoría. El prestigioso historiador atribuía la foto gracias al autógrafo conservado en el ejemplar de la colección López Salva, sin que del tal Gutiérrez se indicara mayor información y, solicitaba de paso, posibles datos sobre el marqués de Villalobos.

Ciertamente, la estética de Heinrich Kühn (Dresde, 1866/ Birgitz (Innsbruck), 1944), es muy distinta y, que sepamos, jamás estuvo en España. Kühn estudió ciencias naturales y medicina en las universidades de Leipzig, Friburgo y Berlín, redactando una tesis dirigida por Richard Altmann sobre la fotografía aplicada a la física y química. En el Instituto de Anatomía Patológica de la Universidad de Innsbruck experimentó técnicas microfotográficas con el profesor G. A. Pommern y en Berlín trabajó en el Instituto Robert Koch, donde ensayó microfotografías en el campo de la histología y la bacteriología. Enfermo de asma, se mudó a Innsbruck en 1888 y abandonó su profesión médica para dedicarse en cuerpo y alma a la fotografía.

Sus trabajos fotográficos estuvieron muy relacionados con el profesor de dibujo y fotógrafo vienes Hans Watzek (1848-1903) y Hugo Henneberg (1863-1918), con quienes ensayó el bicromatado empleando fotograbado e impresión en caucho.

Adalid del pictorialismo fotográfico en 1896, Kühn gozaba de fama y prestigio internacional y en 1905 organizó una gran exposición internacional para el *Wiener Kamera Club* en la Galería Miethke de Viena. En 1906 fue seleccionado para una colectiva en las *Little Galleries*, de la Photo-Secession de Alfred Stieglitz en Nueva York, el mismo año que abrió en Innsbruck un estudio fotográfico que funcionó hasta 1919. En 1910 participó en la *International Exhibition of Pictorial Photography* en la Albright Art Gallery de Buffalo, junto con otros fotógrafos como Gertrude Käsebier y Adolph de Meyer (el primer fotógrafo de moda de la historia) y sus fotografías aparecieron en *Camera Work* en 1911. Se asoció con W. Frank Eugene, Edward Steichen, Adolf de Meyer y Alfred Stieglitz. Fue miembro de la asociación fotográfica pictorialista británica *The Linked Ring* y cultivó la fotografía comercial.

Kühn perdió todos sus ahorros al invertirlos en bonos de guerra durante la Primera Guerra Mundial y fracasó en su intento de fundar una escuela fotográfica. Entre 1926 y 1929 se instaló en Birgitz (Innsbruck), donde colaboró en revistas especializadas como *Das Atelier des Photographen* y *Die Photographische Rundschau*. Fue editor de la revista *Das Kleeblatt*. En 1928 diseñó una lente doble acromática que, a partir de 1931, fabricó la casa Rodenstock

¹² LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. (1992) *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1910-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura-Lunwerg, p. 73 y 131 (publica “Escena familiar” como obra de Kühn, que data hacia 1900); id., *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg, 2005, p. 337 (atribuye “Escena familiar” a Gutiérrez/Kühn); id., *La memoria del tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León 1839-1936*. Madrid: Lunwerg, 2010, p. 224 (data “Escena familiar” de la colección López Salva en 1915). Vid. además GARCÍA ROZAS, Rosario. (2006) *Guía. Museo de Zamora*. Valladolid: Junta de Castilla y León (1999), p. 83. Se publica además “Escena familiar” en MATEOS, (1985) *Op. cit.*, p. 25; PÉREZ MOREDA, Vicente. (1997) “*La població al tombant de segle*”. En IGLESIAS, M^a del Carmen (ed.) (1997). *Espanya al fi de segle. 1898*. Barcelona: Fundació La Caixa, p. 62.

como *Imagen*, sobreviviendo hasta 1990. Desarrolló una cámara con chasis intercambiable, una película de doble emulsión y perfeccionó la impresión de gama múltiple de impresos en color. El 24 de junio de 1938 solicitó su ingreso en el NSDAP, y desapareció del todo al filo de la inminente derrota germana en la Segunda Guerra Mundial¹³.

Pero ¿qué fotógrafos frecuentaron o se instalaron en Zamora entre fines del siglo XIX e inicios del XX?

En la calle de la Santa Cruz, 61 de Zamora¹⁴, abrió estudio *Idelmón* (Rafael Almazán Idelmón) que se había instalado en Valladolid como retratista (*Fotógrafo de la Real Casa*) y mantuvo otro negocio en Palencia (Corral de Castaño, 2). A su muerte continuaron en Zamora y Palencia sus herederos *Idelmón e Hijos*. Su nieto Enrique Almazán, abrió otro estudio en la ciudad de Burgos.

Consta la presencia en Zamora de Juan Poujade y Salsou (Millau (Aveyron) 1831-Burgos, 1905) en 1870¹⁵, seguramente el mismo retratista itinerante y transeúnte activo en Bayona, Burgos, Valladolid, Ciudad Real y Salamanca, donde fue maestro de los célebres Cándido Ansede Requejo y Venancio Gombau Santos¹⁶.

Conocemos el nombre de otros fotógrafos como el francés Jules David, Baltasar Parriego (el negocio fue heredado por Manuel Ledo), Emilio Corti y *Filuco*¹⁷, que fue además maestro de Primitivo Carvajal (1882-1953), nacido en Lanseros (Sanabria) y hospiciano en la intrusa de Zamora desde los dos años, marchó a Valladolid en 1908 para buscarse la vida con quince. En la ciudad del Pisuerga terminó revelando placas para la cátedra de Radiología de la Facultad de Medicina de la universidad, además de colaborar con el *Boletín del Seminario de Estudios*

13 ROSENBLUM, Naomi. (1992) *Une histoire mondiale de la photographie*. París: Éditions Abbeville, p. 337 y 339; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. (1997) *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Lunwerg, p. 140; HAMMOND, Anne. (1998) “Fotografía pictorialista europea en torno a 1900”. En ZELICH, Cristina (ed.). *La fotografía pictorialista en España 1900-1936*. Barcelona: Fundación La Caixa, p. 30-31; HÜBSCHER, Manon. (1995) “Le Camera-Club de Vienne. Un catalyseur de toutes les rencontres”. En DAUM, Patrick y RIBEMONT, Francis (dir.). *La photographie pictorialiste en Europe 1888-1918*. Rennes: Le Point du Jour-Musée des Beaux Arts, p. 125-129 y 326; GARCÍA FELGUERA, Mª de los Santos. (2007) “Arte y fotografía (I). El siglo XIX”. En SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 245-246; FABER, Monika y MAHLER, Astrid. (2010) *Heinrich Kühn. À la recherche de la photographie parfaite*. París: Hatje, Cantz; HOLZER, Anton. (2010) “The History of Austrian Photography”. En *The History of European Photography 1900-1938*. Bratislava: Central European House of Photography, vol. 2, p. 35; SCHÖGL, Uwe. (2002) “Heinrich Kühn and the Autochromes”. En *Photography and Research in Austria Vienna, the Door to the European East. The Proceedings of the Vienna Symposium, Vienna, 2001*. Passau: Dietmar Klinger Verlag, p. 79-91; BAKI, Péter. (2012) “The Birth of Art Photography. From Pictorialism to Modern Photography (1889-1929)”. En BAKI, Péter (ed.). *A fotóművészeti születése. A pictorializmustól a modern fotográfiáig (1889-1929). The Birth of Art Photography. From Pictorialism to Modern Photography (1889-1929)*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, p. 327-328; FABER, Monika, GRUBER, Andreas y MAHLER, Astrid. (2012) *Heinrich Kuhn and his American Circle: Alfred Stieglitz and Edward Steichen*. Múnich: Prestel Publishing.

14 Seguramente una errata, parece más bien tratarse de la calle Santa Clara.

15 FONTANELLA, Lee. (1981) *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, p. 245.

16 KENT, Conrad. (2020) “Sobre las vistas salmantinas del fotógrafo Juan Poujade (1831-1905)”. *Salamanca. Revista de Estudios*, 64, p. 19-58. Vid. además CHAPARRO CONTRERAS, Carlos. (2017) “Angelitos al cielo. Muerte, ritual funerario y fotografía en La Mancha (1870-1931)”. En HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (coord.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 278. Desde 1908 Venancio Gombau obtuvo imágenes de interés antropológico en Mogarraz y las Batuecas (algunas publicadas en *La Ilustración Española y Americana*, *El Teatro*, *La Esfera*, *Mundo Gráfico y Blanco y Negro*). También recorrió las Hurdes en 1911 y retrató a Juan Belmonte, Joaquín Sorolla y Miguel de Unamuno (vid. DE SENA Enrique y PEÑA, Jaime. (1992) *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*. Salamanca: Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Salamanca; CONESA, Maite. (1996) *La Salamanca de los Gombau*. Salamanca: Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Salamanca).

17 LUELMO ALONSO, Ramón. (1949) *Estampas zamoranas. tom. I*, Zamora: El Correo de Zamora, p. 122; CASQUERO, (2012) *Op. cit.*, p. 243.

de Arte y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad y trabajar como reportero gráfico para la prensa de la época (*ABC*, *Blanco y Negro* y el diario *Libertad* de Valladolid)¹⁸.

José Gutiérrez García *Filuco*, nacido en Zamora en 1849, fue un personaje polifacético con fama de bohemio: pintor, fotógrafo, litógrafo, grabador, músico, oficial de notaría, “plumilla fácil” y empresario a la fuerza. Hacia la década de 1880 pintó los retablos de los cuatro altares que se instalaban en la plaza mayor de Zamora el día del Corpus, en 1881 debió tallar una Virgen de los Clavos y recomponer la cabeza de un Cristo yacente de Gaspar González (1620) para la cofradía del Santo Entierro de la ciudad de Zamora¹⁹ y en 1904 retocó un retrato de Alfonso XII con uniforme de capitán general de caballería al que le plantó la cara de su hijo Alfonso XIII²⁰.

En 1877 Pedro Cabello Septién (1875-1880) –alcalde de Zamora y académico de la Historia– recibió a Alfonso XII junto al gobernador civil Gabriel Sixto Giménez en la estación del ferrocarril, visitando la catedral, donde les esperaba el obispo Bernardo Conde y Corral, y que alojó al rey en el palacio episcopal, el monarca visitó además el modesto templo de San Claudio de Olivares. La ciudad:

“Que estaba animadísima, ofrecía un aspecto fantástico por las iluminaciones que brillaban en casi todos los edificios. Por todas partes sonaban gaitas y dulzainas y tamboriles. Llamó la atención, entre tantas expansiones, una numerosa rondalla de guitarras y bandurrias dirigidas por José Gutiérrez, alias *Filuco*, famoso zamorano, bohemio por los cuatro costados y artista polifacético que mereció en el arte fotográfico elogios del extranjero. Después de pasar por toda la población, la rondalla se estacionó a media noche bajo los balcones donde se hospedaba el ilustre historiador de Zamora D. Cesáreo Fernández Duro y obsequió a este con una espléndida serenata”²¹.

Según Luelmo, la rondalla de cuerda de *Filuco*, que en 1878 regentaba la academia de bandurria y guitarra “Gutiérrez y Gómez”, también intervino en el agasajo que la ciudad ofreció al poeta José Zorrilla el 2 de octubre de 1880, cuando vino desde Madrid para ver al gobernador canovista Carlos Frontaura (1834-1910) –afamado periodista y escritor costumbrista– e intentar

18 Carvajal colaboró con el Patronato Nacional de Turismo (1928-1936) y se convirtió en director del Servicio del Tesoro Artístico Nacional y director accidental del Museo Arqueológico Nacional. Gracias a su entrañable amistad con Antonio Tovar, que se había convertido en subsecretario de Prensa y Propaganda del nuevo régimen franquista (con Ramón Serrano Suñer y Dionisio Ridruejo a la cabeza), consiguió salvar los trastos al término de la guerra civil (cf. LÓPEZ MONDÉJAR. (2010) *La memoria del tiempo...*, p. 82). Vid. además URREA, Jesús. (2007) *Fotografías de Castilla y León en el Archivo Carvajal*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

19 “Pocos días antes de la Semana Santa del año 81 hizo su entrada en Zamora, su ciudad natal, don Tomás Belestá, siendo sus primeras visitas a la Santísima Virgen del Tránsito y Nuestra Madre de las Angustias. Aquel mismo año tuvo lugar en la Iglesia de San Esteban el acto de la bendición de las imágenes que para la Cofradía del Santo Entierro talló don José Gutiérrez (*Filuco*), que lo mismo era un excelente grabador, que pintor, que músico, que fotógrafo, que escultor. Las dos imágenes eran, un Jesús muerto y una Virgen Dolorosa, fueron labradas con toscas herramientas por pura afición y sin ganancia alguna” (vid. CANCELO, Cruz Horacio Miguel. (1926) “Semana Santa en Zamora. Retrospectivamente... ¡Goahead!”. En *Zamora. Suntuosas procesiones de Semana Santa. Álbum artístico religioso*: Imprenta y Librería Religiosa Jacinto González, p. 53-54; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (ed.) y NAVARRO TALEGÓN, José (comp.) (1994) *Santo Entierro en Zamora. 400 Aniversario de la fundación de la Real Cofradía del Santo Entierro de Zamora*. Zamora: Junta de Castilla y León, nº 29 y 31).

20 Alfonso XII llegó a la estación de Zamora la tarde del 10 de septiembre de 1877 vestido con uniforme de capitán general y, junto a Antonio Cánovas del Castillo, el conde de Toreno, el duque de Sesto y marqués de Alcañices, el cardenal Benavides, el conde de Morphi (secretario del rey), el conde del Serrallo Rafael Echagüe o el marqués de San Gregorio Tomás Corral y Oña, entre otras personalidades, procedente de Toro y Salamanca, donde había inaugurado el tramo ferroviario Cantalapiedra-Salamanca de la línea a Medina del Campo.

21 LUELMO, (1949) *Op. cit.*, p. 8 y 222. Cesáreo Fernández Duro –coronel capitán de navío– y célebre historiador zamorano, fue ayudante de campo de Alfonso XII, miembro de la Real Sociedad Geográfica desde 1876 y de la Real Academia de la Historia desde 1881, secretario perpetuo de ésta desde 1898 hasta su muerte en 1908.

ambientar *La leyenda del Cid* que publicó la editorial barcelonesa Montaner y Simón en 1882 (ilustrada por José Luis Pellicer Feñé, discípulo, yerno de Ramón Martí Alsina y director artístico de la célebre editorial). Zorrilla llegó a Zamora acompañado del pintor Ramón Padró “porque iba a presentar a la Diputación los bocetos del decorado con que aquella entidad deseaba exornar el magnífico salón de sesiones [Ramos Carrión, 11]. El plazo de adjudicación de la obra estaba a punto de vencer, y el viaje de Padró no podía retrasarse”²², aún conservamos sus lienzos adheridos al muro con temas del caudillo lusitano Viriato, la reina doña Urraca, Arias Gonzalo o las batallas de Mérida y Toro [fig. 3].



Fig. 3.-Ramón Padró y Pedret. Pinturas del salón de sesiones del palacio de la Diputación Provincial de Zamora,
La Ilustración Española y Americana, 30 de septiembre de 1882

Filuco regentó una imprenta en la calle de las Doncellas 3 (en 1876 tuvo imprenta y comercio de objetos de escritorio en La Rúa 10), donde se editó *La Feria*²³, una revista ilustrada que publicó hasta media docena de números con interesantes grabados sobre tradiciones folklóricas locales y “donde se dio a conocer como hábil litógrafo [...] que más tarde había de dejar estampado su saber en la notable *Zamora Ilustrada*”²⁴, revista literaria de periodicidad semanal (1881-1883) que dirigió el historiador local Ursicino Álvarez Martínez –decano de los escritores locales, afecto al tradicionalismo, fiscal sustituto del Juzgado de Primera Instancia, correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 1882, alcalde de Zamora (1895-1897), creador de la Junta de Fomento de Semana Santa en 1897, presidente del Casino de Zamora y

22 LUELMO, (1949) *Op. cit.*, p. 218 y 222. Ramón Padró y Pedret (1848-1915), pintor de cámara de Alfonso XII, retrató en varias ocasiones a la reina María Cristina y grabó estampas para *La Ilustración Española y Americana*.

23 También tuvo domicilio en la Plaza Mayor 33, donde el comercio de ultramarinos de la Viuda de Sagarminaga e Hijo.

24 *Heraldo de Zamora*, 1/09/1920. En la imprenta de *Filuco* se editaron textos de Tomás Mª Garnacho (*Almanaque de Zamora y guía del forastero para el año de 1878 y Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora en 1878*), que fue vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, Faustino Gómez Carabias (*Guía sinóptica, estadístico-geográfica de las poblaciones y parroquias de la Diócesis de Zamora y Vicarías de Alba y Aliste en 1884*), Andrés Marín Pérez (*Nociónes de agricultura. Teórico-práctica y económica hacia 1885*) y el *Reglamento para el régimen interior y orden administrativo del Cementerio General de San Atilano de la ciudad de Zamora* en 1881.

testigo del derribo de la puerta de Santa Clara– desde su sede de la Rúa 34.

De los redactores de *Zamora Ilustrada* se conserva un retrato de grupo que data de 1881 en el Archivo Histórico Provincial de Zamora (colección Vidal Almena) [figs. 4 y 5]²⁵. Nos consta además que *Filuco* imprimió otras publicaciones periódicas como *El Maestro de Aldea* en 1876-1877, periódico semanal de primera enseñanza dirigido por Ramón Sanz Pérez, profesor de instrucción primaria y enseñanza especial de sordomudos y ciegos, y *La Enseña Bermeja* (1877-1882) semanario conservador dirigido por Ursicino Álvarez (no confundir con *La Seña Bermeja* (1882-1891), de orientación liberal)²⁶.

Más tarde, cuando ya había alcanzado una cierta experiencia en el campo de la edición y la litografía, *Filuco* se pasó al prometedor terreno de la fotografía, dedicándose sobre todo al género monumental, la técnica empezaba a democratizarse, y hasta consiguió publicar clichés en revistas ilustradas de tirada nacional tan prestigiosas como *La Esfera*²⁷.

Hacia 1909 ya había desarrollado un procedimiento para realizar ampliaciones fotográficas en grandes formatos (hasta más de tres metros de ancho) sin retoque, partiendo de negativos en cristal de 13 x 28 y 18 x 24 cm. La firma *Filuco y Cía.*, tuvo domicilio en la calle Balborraz, 35 de Zamora y en el edificio del *Crédit Lyonnais* de la Calle de Alcalá nº 8 de Madrid, a la vera del estudio de *Kâulak* (en el ático de Alcalá, 4, que antes lo fue de Charles Clifford y Antonio Portela) y la Real Sociedad Fotográfica (en Alcalá, 12)²⁸, creando la sociedad “Galería Panteleigráfica del Arte Fotográfico Filuco y Compañía”, que se anunciaba así en *La Correspondencia de España* de 7 de marzo de 1911.

En una exposición ofrecida por la sociedad de *Filuco* en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1909, se presentaron vistas de Zamora y Tuy, un retrato de Eugenio Montero Ríos, un retrato femenino, un retrato de la familia del político zamorano Federico Requejo Avedillo en el jardín de su casa de Zamora, una vista de la catedral de Zamora, de un cuartel, del puerto de Marín y de Lourizón (Pontevedra). De las imágenes quedó encantado el escultor tortosino Agustín Querol (1860-1909), que fue discípulo de los Vallmitjana y colega del zamorano Eduardo Barrón durante su estancia en Roma a partir de 1884, estando en preparación reproducciones de *Las lanzas* y del Cristo de Velázquez:

“Las más delicadas gradaciones del claro oscuro, los detalles más imperceptibles de las placas fotográficas á los tamaños corrientes, aparecen en estas ampliaciones enormes, cuyos

25 CASQUERO, (2012) *Op. cit.*, p. 249. Algunas litografías publicadas en *Zamora Ilustrada* fueron realizadas por Isidro Gallego ¿caso fue familiar de Liborio Gallego, segunda esposa de *Filuco*?

26 *Heraldo de Zamora*, 1/10/1920. Señaló Mateos (1985) que: “La prensa diaria, en formato de boletín breve de noticias y aligerado de comentarios, comenzó a mediados del siglo con «El Duero» y «El Iris de Zamora». En el sexenio revolucionario destacaron «La Seña Bermeja», «La Correspondencia», «El Popular Zamorano», y, sobre todo, «La Feria», que ofrecía interesantes grabados de tradiciones y folklore zamorano. Durante la Restauración destacaron «Peromato» y «Botijero», «El Independiente Zamorano», formador de la opinión liberal, «El Brazo de Viriato», órgano republicano federal de oposición al régimen; y, ya a fines del siglo, el «Heraldo» (1896) de tendencia liberal progresista, defensor de los intereses de la burguesía agraria zamorana; el «Correo de Zamora», diario integrista, órgano del carlismo y divulgador oficioso de la diócesis zamorana. Pero, sobre todo, merece destacarse la «Zamora Ilustrada» (editó 100 números ininterrumpidamente de 9-11-81 al 26-06-83). Fue semanario cultural y artístico, magníficamente ilustrado y dirigido por D. Ursicino Alvarez Martínez. Llegó a alcanzar notoriedad fuera de nuestras fronteras en una imitación de lo que fue «La Ilustración Española y Americana»” (MATEOS. (1985) “La Zamora de Barrón (1858-1911)”, p. 20). Vid. además ESTEBAN DE VEGA, Mariano. (1993) “Sociedad y empresa periodística en Zamora durante la Restauración (1875-1898)”. En *Actas del I Congreso de Historia de Zamora*, pp. 359-365.

27 ANTÓN, Francisco. (1917) “Arte Español. Las obras de un buen obispo”. *La Esfera*, 31/03/1917.

28 PÉREZ CALERO, Gerardo. (2016) “El fotógrafo-pictorialista Antonio Portela y el pintor Gonzalo Bilbao en el Madrid del novecentismo”. *Laboratorio de Arte*, 28, p. 502; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (2021) *Kâulak. La fotografía como arte y documento. Proyectos culturales de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo*. Gijón: Trea, p. 236-237.

fecundos resultados en los órdenes artístico y científico se tocarán muy pronto. Entre las pruebas que exhibe el Sr. Gutiérrez Filuco figura la de un retrato de señora á todo su tamaño, que es un asombro, porque, en ella se ve que la fotografía se puede librar ampliándola de las sequedades y durezas de líneas y contornos que solemos apreciar en las pruebas ordinarias”²⁹.

La prensa de 1910 comentaba.

“Contraviniendo las leyes clásicas y fundamentales de la óptica, resuelve el señor Filuco un viejo problema de la fotografía. Consigue que la distancia de los últimos términos no sea una dificultad insuperable para la percepción visual; antes al contrario, el detalle en los últimos objetos aprehendidos por la lente, tiene la claridad analítica de aquellos otros que se agrandan en primer término [...] pudiera llamarse con evidente exactitud «la lente del microscopio» [...] Ramón y Cajal, el célebre histólogo, ha elogiado el portentoso invento. Lo mismo han hecho artistas de tanta valía como [Miquel] Blay y [Mariano] Benlliure [...] en España, para provechoso honor suyo, hay algo más que toreros, caciques y bailarinas”³⁰.

El edificio de Alcalá nº 8, un proyecto de José Urioste Velada (1850-1909), data de 1904, fue diseñado para oficinas y viviendas, instalándose el *Crédit Lyonnais* en el sótano, planta baja y primera. En 1947 fue adquirido por el Banco Central Hispano para la ampliación de su sede de la plaza de Canalejas 1, y reformado por Manuel Ignacio Galíndez Zabala a partir de 1962.

En la presentación de la edición facsímil de *Zamora Ilustrada* de 1988, Enrique Fernández Prieto Domínguez –entonces vicepresidente del Instituto Florián de Ocampo– comentaba: “A estos dos últimos (Andrés Alonso Merchán y José Gutiérrez *Filuco*) llegué a conocer cuando era niño e iban de visita a casa, recordando de manera imborrable el temperamento jovial y siempre alegre con una gran afabilidad y don de gentes de don Andrés, así como las indicaciones de *Filuco* al colocarme este para hacer fotografías en grupos de familia, impresionándome con su aspecto al llevar tapado con un paño un ojo que había perdido”³¹.

¿Hizo *Filuco* fotos de los estragos provocados por la Primera Guerra Mundial por encargo del gobierno francés³²? No nos consta, aunque sabemos que en 1920 viajó hasta Hendaya y Bayona, donde fotografió algunos sarcófagos góticos, recalando en Vitoria para hacer lo propio con unas verjas antiguas³³. Hemos revisado materiales bibliográficos sin que aparezcan datos al respecto de *Filuco* y la Gran Guerra³⁴. En la oficina *Pro Cautivos* del archivo del Palacio Real de Madrid se limitaron a adquirir y recopilar fotografías hechas por los contenientes, sobre todo alemanes, austrohúngaros, franceses e ingleses.

29 ALCÁNTARA, Francisco. (1909) “Gran innovación fotográfica”. *El Imparcial*, 24/05/1909. Cf. además ALHASSA, S. (1909) “La fotografía. Invento prodigioso. Ampliaciones sin retoque”. *Diario de Reus*, 15/05/1909.

30 QUIROGA, Ismael. (1910) “Crónicas madrileñas. Un invento trascendental”. *El Noticiero. Diario de Cáceres*. 15/06/1910, presentando varias fotos en el Círculo Liberal de Segovia (*Diario de Avisos*. 4/08/1910). Vid. además GÓMEZ IRUELA, Antonio. (2008) “Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía”. Paperback, 6, ed. electrónica en <https://artediez.es/paperback/wp-content/uploads/sites/13/2009/10/fotografia1.pdf>. Consultada el 15/05/2023.

31 FERNÁNDEZ PRIETO, Enrique. (1988) *Zamora Ilustrada. Primer tomo, segunda edición*. Zamora: Diputación Provincial de Zamora, p. 5.

32 *Heraldo de Zamora*. 17/11/1924.

33 *El Correo de Zamora*. 3/11/1920.

34 Entre ellos UTRERA, Reyes. (2008) “Fotos de la Primera Guerra Mundial en el Archivo General de Palacio”. En *La Gran Guerra en imatges 1914-1918. Fons de l’Arxiu General de Palacio*. Barcelona: Museu d’ Historia de Catalunya-Caixa Sabadell, p. 119-122; LÁZARO MARTÍNEZ, Ángeles. (1999) “Una visión de la Primera Guerra Mundial”. *Reales Sitios*, 139, p. 64-75; ALONSO, Juan José (ed.). (2019) Cartas al Rey. La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra. Madrid: Patrimonio Nacional-El Viso, 2019; BARRAL MARTÍNEZ, Margarita. (2019) “De neutralidad obligada a neutralidad activa a través de la acción humanitaria: Alfonso XIII y la Oficina Pro Cautivos durante la Gran Guerra”. En SANZ DÍAZ, Carlos y PETROVICI, Zorann (dir.). *La Gran Guerra en la España de Alfonso XIII*. Madrid: Sílex Universidad, p. 119-139.

También pudiera ser que la dedicatoria manuscrita al dorso de la foto “Escena familiar” de la colección López Salvá se haya transcrita incorrectamente y, en realidad, alude al marqués de Villalobar y no al marqués de Villalobos, es un dato que debemos a Alberto del Olmo Iturriarte, conservador del Museo de Zamora. No sería nada raro pues en la oficina *Pro Cautivos* que Alfonso XIII había organizado en el palacio de Oriente de Madrid, el marqués de Villalobar, Rodrigo de Saavedra y Vinent (1864-1926), diplomático de carrera y embajador de España en Bruselas, fuera uno de sus más importantes colaboradores³⁵.

Una contundente carta “Sobre la conducta de un fotógrafo” firmada con el nombre *Duero* y dirigida al director Enrique Calamita Matilla, fue publicada en el *Heraldo de Zamora* de 31 julio de 1924, manifestando que el señor Gutiérrez, más conocido como *Filuco*, exponía ampliaciones fotográficas de clichés ajenos en el escaparate de la tienda zamorana de don Salvador García. El redactor de la misiva era un fotógrafo de la ciudad, molesto porque no le hizo ni pizca de gracia que *Filuco* manipulara uno de sus originales y que, además eludiera el pago de impuestos por desarrollar una actividad industrial sujeta a tributación fiscal (o al menos, eso pensaba él):

“Lealmente se lo había yo antes advertido a *Filuco*, que me dijo que él no era fotógrafo, sino pintor. Pues que pinte... pero con falsillas suyas y cuando sean de otro «pintor» que no exponga, como hacemos los demás. Y que pase por las oficinas de Hacienda”.

Una nota de prensa sobre José Gutiérrez García *Filuco* publicada por C. Rodríguez Díaz en el *Heraldo de Zamora* de 17 de noviembre de 1924 señalaba:

“No hace mucho, Benlliure visitaba el destortalado estudio de «*Filuco*», y admiraba una gran fotografía de composición, de unos cuatro metros cuadrados, para la que tuvo que fabricarse el papel el propio fotógrafo, y el genial escultor mostró deseos de adquirirla. Entonces «*Filuco*», que aprecia esta obra por ser demostración de lo que puede hacer un objetivo hábilmente manejado, contestó: –Agradezco su deseo; pero no quiero ceder esta fotografía; lo más que haré será dejársela cuando haga testamento”.

¿Se estaría refiriendo a “Escena familiar”? [fig. 1] Sabemos que Mariano Benlliure había residido en Zamora en 1877, cuando su padre Juan Antonio trabajó como decorador en la casa de su amigo y paisano Federico Cantero Seirullo, entonces ingeniero director del ferrocarril Medina del Campo-Zamora. Benlliure fue alumno de Ramón Álvarez y esculpió el paso del Jesús Descendido que le encargó la cofradía del Santo Entierro con sólo dieciséis años³⁶.

Nos confirmó Bernardo Calvo Briosi que *Filuco* fue el protagonista de la única causa instruida por delito de amancebamiento ante la Audiencia de lo Criminal de Zamora, siendo

³⁵ El segundo marqués de Villalobar, Rodrigo de Saavedra y Vinent, fue agregado diplomático en Washington (1891 y 1895), delegado español en la Exposición Universal de París en 1900, secretario de la embajada de España en París (1901), prestó servicio en Londres, Washington y Lisboa. Fue embajador en Bruselas durante la Primera Guerra Mundial y falleció en 1926 recibiendo honores de estado. Tullido desde la infancia, tuvo que utilizar engorrosas prótesis para caminar, dotado de una gran humanidad, un fino sentido del humor y una impresionante capacidad de trabajo, fue gentilhombre de cámara de Alfonso XIII. Luchó denodadamente para evitar que los belgas sucumbieran ante el hambre y mantuvo una educada relación con los ocupantes alemanes, intentando evitar la deportación de civiles, intercediendo por Adolphe Max, alcalde de Bruselas, el cardenal Mercier, la condesa Jeanne de Belleville, la archivera Marguerite Blankaert y Henri Pirenne y Paul Frédéricq, eminentes catedráticos de historia en la universidad de Gante. Vid. PANDO DESPIERTO, Juan. (2002) *Un rey para la esperanza. La España humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra*, Madrid: Temas de Hoy; LOZANO, Álvaro. (2005) “Algunas gestiones de mediación del marqués de Villalobar durante la I Guerra Mundial”. *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia Contemporánea*, 17, p. 93-118; id. *El marqués de Villalobar. Labor diplomática 1910-1918*. Madrid: Ediciones El Viso, 2009; VAN BOSSTRAETEN, Truus. (2019) *Ocupados pero protegidos. Bélgica y el marqués de Villalobar durante la Primera Guerra Mundial*. Madrid: El Viso.

³⁶ SUÁREZ CABALLERO, Federico. (2006) *Federico Cantero Villamil. Crónica de una voluntad. El hombre, el inventor*. Madrid: Arts&Press, pp. 32-33.

juzgado por denuncia interpuesta por su primera mujer, doña Julia Rodríguez Corrales, el 13 de noviembre de 1890, cuando contaba con cuarenta y un años, contra Liboria Gallego González, natural de Argujillo y vecina de Zamora, de diez y nueve años y soltera.

Doña Julia acudió al Juzgado de Instrucción con la copla que su marido José Gutiérrez García *Filuco* hacía más de cuatro años que mantenía relaciones con Liboria Gallego González, abandonando a su legítima y sus cuatro hijos (el mayor de dieciséis años y el pequeño de siete), “durmiendo de noche hace más de dos años en casa de la manceba, ésta le ha dirigido cartas impudicas, ha llevado a la casa de la misma por largas temporadas a su hijo Juan, de once años”. *Filuco* declaró tener dos hijos con Liboria y que estaba dispuesto a vivir siempre con ella. Se intentó acto de conciliación y el tribunal fijó juicio para el 14 de abril de 1890, pero los procesados no se presentaron, fueron declarados en rebeldía y la causa quedó archivada. Pero tras ser localizados, terminaron encarcelados y, antes del juicio, acataron las penas solicitadas: *Filuco* fue condenado a dos años y diez meses de prisión correccional y el pago de la mitad de las costas; y Liboria Gallego González a cuatro años de destierro fuera de Zamora (como mínimo a 25 kilómetros de la ciudad) y al pago de la otra mitad, declarando insolventes a ambos³⁷. No creemos que permanecieran mucho tiempo en el exilio, aunque sin duda que les entró el miedo en el cuerpo cuando sintieron en carnes propias cómo se las gastaban las gentes de orden de la ciudad de Zamora.

Filuco terminó casándose con Liboria (†1907), ¡a la fuerza ahoran! y en terceras nupcias, ya del todo escamado, con Isidora Martín González, falleciendo de bronconeumonía en Zamora el 9 de junio de 1925 a la edad de 76 años. Certificaba su defunción Alejandro Corrales Avilés, sacerdote de la iglesia arciprestal San Pedro y San Ildefonso³⁸. Parece ser que, ya bien madurito, *Filuco* hizo el camino inverso que los segadores y afiladores y emigró a Tuy (Pontevedra).

Un hijo de *Filuco*, de nombre José Gutiérrez Rodríguez, nació en Zamora el 6 de enero de 1883. Otros hijos fueron María, José, Juan (fotógrafo de la Casa Real) y Gonzalo (nació en Zamora en 1883, trabajó como fotógrafo en Tuy y Buenos Aires, falleciendo en la villa pontevedresa a los 89 años el 13 de febrero de 1972, fue el responsable de hacer una segunda copia de la foto del Museo de Zamora, obteniendo un negativo de vidrio).

El Museo de Zamora conserva otra tercera copia de “Escena familiar” que donó Mª Victoria Álvarez, hija de Lucio Álvarez Fernández, médico naturista vallisoletano que había ejercido en Zamora³⁹, por lo visto atendió a *Filuco* hacia 1920. Una cuarta copia, idéntica a la

37 Archivo Histórico Provincial de Zamora, Audiencia de lo Criminal de Zamora, libro 8, sentencia 152.

38 Se publicó una esquela en el *Heraldo de Zamora* de 9/06/1925 con el nombre de José Gutiérrez Rodríguez (que no García, indicando como segundo apellido el primero de su primera esposa, de nombre Julia Rodríguez Corrales), que murió con 78 años (en realidad tenía 76), celebrándose misa de funeral en la parroquia de San Pedro y San Ildefonso y recibiendo sepultura en el camposanto de San Atilano.

39 Un epítafio inscrito sobre una lápida de mármol negro, llamó la atención de un paseante que inspeccionaba una escombrera en la ciudad de Toro en 2009: “Bajo esta losa funeral se entierra de parientes y amigos el consuelo, mostremos; ¡ay! con lágrimas de duelo todo el pesar que nuestro pecho encierra. Pues alejar el mal que al hombre aterra se consagró con rígido desvelo; los frutos alcanzar logre en el cielo del mucho bien que derramó en la tierra, del saber y virtud sublime herencia; de la verdad apóstol elocuente, y honor de la española inteligencia...” (*La Opinión de Zamora*. 4/01/2009). El epítafio estaba dedicado al doctor José Sebastián Coll Cochete y procedía del antiguo cementerio de Toro (cerca del lugar donde se alza hoy el cuartel de la Guardia Civil), siendo alcalde Ramón Rubio Rodríguez. El camposanto fue construido por el Hospital General de la villa con motivo de la peste que se desató en 1834 y fue desmontado en la década de 1930, de ahí que las lápidas fueran a parar a una escombrera. Coll fue un médico notable, nacido en Luna (Zaragoza) en 1777, creó un servicio y una farmacia de medicina homeopática en el Hospital General de Toro en 1838 que fueron pioneros en España. También recaló en Valladolid, Madrid, Málaga y La Coruña, pero regresó a Toro para que su nuera se recuperara de una tuberculosis y donde falleció en 1849. Fue uno de los primeros galenos españoles interesado por la homeopatía.

anterior, quedó en manos de Jesús Egido González, tal vez obtenida gracias a Victoriano Velasco Rodríguez, que fue director interino del Museo de Zamora hacia las décadas de 1950-1960. Otra quinta copia se conserva el Museo Etnográfico de Castilla y León, parece que donada por Dionisio Alba.

Tras la muerte de *Filuco* en 1925, la prensa local instaba a los organismos públicos – Ayuntamiento, Diputación, Cámara de Comercio y Museo Provincial (que en la actualidad conserva una colección de 37 imágenes)– a que adquirieran fotografías monumentales de su autoría pues su viuda se hallaba en la miseria y era menester “sacar de esta forma del olvido en que está sumida, a la ciudad que pudiéramos llamar «Cuna del más purísimo estilo románico»” y recomendar al Museo Provincial la adquisición “de la fotografía de tamaño natural titulada «Una familia pobre» en obtención de la cual, *Filuco* se reveló como un genio en su arte⁴⁰. Sin embargo, la foto de gran formato “Escena familiar” conservada en el Museo de Zamora no ingresó hasta 1942.

¿Pudo haber influido la dura sentencia de prisión para *Filuco* con el hecho que se volcara sobre la fotografía? ¿Le urgíó su precariedad económica y la necesidad de mantener a sus hijos? ¿Tuvo éxito con su sociedad “Galería Panteleigráfica del Arte Fotográfico Filuco y Compañía”? (se publicitaba en el rotativo madrileño *La Correspondencia de España* de 1911). Parece probable que la iniciativa le reportara muchos esfuerzos, ingentes gastos y escasa rentabilidad, lo cual se tradujo en una efímera existencia y escasos recuerdos.

3. SOBRE TARJETAS POSTALES EN ESPAÑA A INICIOS DEL SIGLO XX: ENTRE EL PICTORIALISMO Y LOS TABLEAUX VIVANTS

La fabricación y circulación de las primeras tarjetas postales españolas se reguló por una real orden de Amadeo de Saboya de 1871 (siendo Práxedes Mateo Sagasta ministro de la gobernación), si bien la primera tarjeta postal española no se franqueó hasta la Primera República a fines de 1873⁴¹, utilizando el formato 9 x 14 cm. reglamentado por la Unión Postal Internacional.

Trabajaron en Madrid la Fototipia Hauser y Menet, la empresa líder; la Fototipia Lacoste (antigua Casa Laurent), la segunda imprenta especializada; la Fototipia Castiñeira, Álvarez y Levenfeld (1911-1915) y la Casa Fuertes. En España se instalaron además empresarios alemanes como Purger & Co. (Múnich), la firma más potente, que trabajó la cromolitografía; Manes & Co. (Berlín), Stengel & Co. (Dresde), Knackstedt & Näther (Hamburgo), Römmel & Jonas (Dresde). E. Mass (Berlín) y Dr. Trenkler & Co. (Leipzig).

Los años 1901-1905 fueron una verdadera Edad de Oro para la tarjeta postal en España. Los suizos Óscar Hauser y Adolfo Menet, que llegaron a Madrid en 1890-92 (como las populares cafeterías y cervecerías en Madrid, Bilbao, Vitoria, Santander y Burgos, los auténticos chinos/ paquis de la época), disponían de 600 vistas (editadas por fototipia) comercializables⁴², y en

40 *El Correo de Zamora*. 17/06/1925.

41 Vid. TEIXIDOR CADENAS, Carlos. (1999) *La tarjeta postal en España 1892-1915*. Madrid: Espasa-Calpe. Vid. además CONI RAMÍREZ, Antonio. “La tarjeta postal: de medio de comunicación a banco de imágenes”. En CONI RAMÍREZ, Antonio (ed.). (2017) *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, p. 24.

42 Un procedimiento para la reproducción de clichés elaborados mediante gelatina entintada sobre un soporte de vidrio y que se imprimían por presión.

1902 llegaron a vender la friolera de 500.000 unidades al mes. Otra casa suiza que alcanzó gran calidad técnica y trabajó la cromolitografía con solvencia fue la Künzli Frères (Zurich) ¿Pudo ser la responsable de la foto zamorana?

Entre 1896 y 1900, la helvética Künzli fue la más prolífica editora europea de tarjetas postales, empleando la fórmula germana del “Gruss auss...”, que tradujo a otras lenguas: “Souvenir de...”, “Greetings for...”, “Ricordi di...” o nuestro “Recuerdo de...” y se trasladó a los crueles artículos de viaje de las décadas de 1960-1970⁴³. Los hermanos Anton y Joseph Künzli Frères empezaron con un negocio de papelería y edición de mapas, aunque pronto se convirtieron en una de las grandes editoriales pioneras en el campo de la tarjeta postal. En 1889, su sobrino Carl Künzli-Tobler se instaló en Zürich procedente de Leipzig, y entre 1899 y 1903 se convirtió en director de una importante editorial de tarjetas postales.

Parece que el mismo Carl Künzli-Tobler (1862-1925) tomó muchas de las fotografías necesarias para componer las reproducciones. Pero no nos consta que trabajara en España, donde con toda seguridad contrató colaboradores. En Alemania y Estados Unidos la firma se asoció con otros editores para imprimir las tarjetas Gebr. Künzli e inauguró sucursales en París, Múnich, Turín y Barcelona en 1914, produciendo cromolitografías de gran calidad, muchas de ellas de fantasía (por ejemplo, con personajes gatunos creados por Eugen Hartung).

En España, todo hijo de vecino: pintores y artistas, estudios fotográficos, editores, imprentas, librerías, papelerías, asociaciones católicas, comerciantes y empresas varias, imprimieron tarjetas postales, seguramente porque resultaba un negocio boyante que dejaba mucho margen de beneficio. Por eso atrajo a tantos empresarios alemanes, suizos y franceses. El personaje realmente importante era el editor o impresor, no el fotógrafo, por eso desconocemos a la mayor parte de autores.

¿Acaso el tal Kühn pudo ser algún encargo realizado por el suizo Carl Künzli-Tobler (Zurich)? ¿Acaso fue el de Kühn un proyecto empresarial fantasma sobre el que no hay datos? Podría ser, aunque comparado con la prestigiosa firma Hauser y Menet, no llegó a tanto.

A inicios del siglo XIX la tarjeta postal generó una verdadera fiebre colecciónista. Enviarlas por correo llegó a convertirse en una suerte de afirmación de estatus social y cultural, además de interesar a artistas dedicados también al cartelismo como Henri de Toulouse-Lautrec, Ernst Ludwig Kirchner, Constantin Meunier, Oskar Kokhoscha, Egon Schiele o Alfons Mucha.

Las tarjetas postales editadas en fototipia fueron “el mejor reflejo de la fotografía española de principios de siglo”, un “verdadero catálogo de estilos y tendencias de la época”⁴⁴: desde el paisaje al retrato y la caricatura, los toros, el mundo del espectáculo y los deportes o el desnudo más descarado y sicalíptico.

Sin duda que muchas tarjetas postales de inicios del siglo XX fueron deudoras del pictorialismo, técnica cultivada por el pintor Julio García de la Puente (fue además un prolífico fotógrafo y escritor, editando tarjetas postales para Santander y Valladolid), el aragonés Luis Escolá, el albaceteño Jaime Belda Alted o el inevitable *Kâulak*.

⁴³ Cf. RIEGO, Bernardo et alii. (ed.). (1997) *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941). Historia, colecciónismo y valor documental en la colección de Gabriel González Riancho y José Antonio Torcida*. Santander: Fundación Marcelino Botín, p. 119.

⁴⁴ LÓPEZ MONDÉJAR, (1992) *Op. cit.*, p. 71-73.

Desde el punto de vista humano y antropológico no habría que olvidar a Kurt Hielscher (1881-1948), un viajero impenitente y pionero de los libros ilustrados, que entre 1914 y 1919 recorrió 45.000 km por tierras españolas en ferrocarril, diligencia y a caballo y, en 1922, al terminar la Primera Guerra Mundial, publicó *Das Unbekannte Spanien (La España incógnita)*). Otto Wunderlich (1886-1975) viajó entre 1913 y 1936 por Burgos, Salamanca, Asturias, León, Madrid, Ávila, Toledo, Alicante, Córdoba, Sevilla y Granada (publicó *España* en 1929) y Fritz Krüger recorrió en 1922 tierras sanabresas realizando tomas de carácter antropológico⁴⁵. No nos encajan las fechas.

Por España recalaron el escocés James Craig Annan (1864-1946), primer presidente de la Sociedad Internacional de Fotógrafos Pictorialistas, que en 1913 recorrió Burgos, Segovia, Toledo, Ronda y Granada; Alvin Langdon Coburn (1882-1966) miembro del *Photo-Secession* desde 1904 y amante de la fotografía desenfocada (tomó vistas del puerto de Cádiz y fotografió temas taurinos)⁴⁶.

Los personajes de “Escena familiar”, exceptuando la niña de la cuna, posan sin mirar a la cámara, al revés que cuantos aparecen en la extraordinaria fotografía de una tonelería toresana de Félix Rodríguez Antroino (ca. 1906), un retrato de grupo mucho más espontáneo, que Casquero sugería poder atribuir a *Filuco*. El autor de la fotografía del Museo de Zamora tiene gran calidad técnica, pero compone un cuadro perfectamente calculado. Es decir, carece de la compostura antropológica y documentalista de autores como Henri Guerlain, Maurice Legendre, Friedrich Christiansen (*Festliches Spanien*, 1935), Otto Wunderlich, Lucien Briet o Ruth Matilda Anderson.

“Escena familiar” es un trabajo de estudio mucho más teatral [fig. 1], en la línea del tradicionalismo de los tipos valencianos fotografiados por el barcelonés Antonio Esplugas Gual (ca. 1880), los murcianos de José Rodrigo Navarro-Casete (ca. 1870) o los gallegos de Francisco Zagala, fotógrafo madrileño instalado en Pontevedra. En definitiva, está más cerca del galés Robert Peters Napper (ca. 1860) y hasta de un fotógrafo anónimo autor del álbum *Tipos, fiestas y paisajes de Llanes, I* (tal vez Baltasar Cue Fernández), que retrató a curiosos personajes como el tío Millán (parece un santero o un demente), don Adolfito (un violinista gallego muy popular en tierras montañosas que recuerda a los ciegos con cartelón) y Tomás el *colilla* (un niño que sobrevivía miserablemente recogiendo colillas de cigarros)⁴⁷.

“Escena familiar” recuerda a los mendigos del *Chamizo de pobres* de Plácido Francés y Pascual (1871) –un pintor que, desde la pintura de historia, evolucionó hacia lo social– y los que iban a la sopa boba a una ermita de la Sierra de Córdoba retratados por Laurent (como algunas pinturas de Zacarías González Velázquez o Leonardo Alenza y Nieto) [fig. 8]⁴⁸. Se conserva una foto con la sopa boba –no es un posado– del asilo de Nuestra Señora de los Ángeles de Málaga (1900) en Patrimonio Nacional y otra de Ángel Redondo de Zúñiga ante el convento de Santo Tomás de Ávila (1901) [fig. 9], amén de algún dibujo de José Gutiérrez Solana.

45 LÓPEZ ÁLVAREZ, Joaco y ROS FONTANA, Ignasi (eds.). (1999) *Fritz Krüger. Fotografías de un trabajo de campo en Asturias (1927)*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Escuela y Universidad Popular.

46 Vid. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. (1997) *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Lunwerg, p. 140; id., *Las fuentes de la memoria II...*, p. 73; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (2013) *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea, pp. 178-188.

47 LÓPEZ ÁLVAREZ, Joaco (ed.). (2012) *Baltasar Cue Fernández. Galería fotográfica de tipos populares 1891-1894*. Gijón: Muséu del Pueblo d'Asturias-Ayuntamiento de Gijón.

48 Vid. FONTANELLA, (1981) *Op. cit.*, p. 201-203.



Fig. 8.-Jean Laurent. Albúmina de un original de Plácido Francés y Pascual. *Chamizo de pobres*, ca. 1871



Fig. 9.-Ángel Redondo de Zúñiga. *Sopa boba en el convento de Santo Tomás de Ávila*, 1901

El gesto de la mujer mayor peinando a la niña (o despiojándola) recuerda cuadros de Murillo. La composición nos trae a la memoria además el famoso grabado de Gustave Doré con los mendigos en la puerta del claustro de la catedral de Barcelona, publicado en el *Viaje por España* de Charles Davillier (1862) [fig. 6].



Fig. 6.-Grabado de Gustave Doré. *Mendigos en la puerta del claustro de la catedral de Barcelona*, 1874.

El varón barbado se parece al retrato de un mendigo de Pedro Alejandrino Irureta y Artola (1888) del Museo del Prado, algún retrato de Ignacio Zuloaga y la célebre escultura *Els primers freds* (1892) del escultor catalán Miquel Blay (MNAC) [fig. 7], o los grupos familiares en lienzos de Louis Le Nain (1593-1648).



Fig. 7.-Joaquin Sorolla. Retrato de Miquel Blay y Fábregas, Hispanic Society of America, 1918.

En 1897, el tema propuesto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para poder obtener una beca en Roma fue *El anarquista y su familia*, al que se presentaron Julio Romero de Torres, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito y Vives y Fernando Álvarez de Sotomayor (que resultó ser el ganador). En mayor o menor grado, los cuatro pintaron personajes muy humildes, casi marginales, y familias que hoy calificaríamos de “desestructuradas”. Pero ¡hay que ver las poses y sus gestos, sobre todo porque podemos intentar atisbar las dispares ideologías de sus autores y la ignorancia del común, considerando que los anarquistas eran de la piel del demonio, ¡criminalidad infernal en estado puro!

El pictorialismo llegó tarde a España, coincidiendo con la crisis de la restauración. Las gomas bicromatadas fueron un procedimiento revolucionario que daban impresión de obra pictórica (tipo aguafuerte), calidad táctil que interesó sobremanera a Stieglitz y los miembros del *Foto-Secession* en 1902, cuando en la *Galería 291* (en la quinta avenida de Nueva York) expusieron fotos pictorialistas junto a obras impresionistas de Henri Matisse, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau, Pablo Picasso, Francis Picabia, esculturas de Auguste Rodin y hasta esculturas africanas (allí colaboraron Gertrude Stein, George Bernard Shaw y Herbert George Welles). Maurice Maeterlinck vio el triunfo de la fotografía, entendiendo la cámara como una herramienta más en el trabajo del pintor. Para Lawrence Alma-Tadema o John Everett Millais, la fotografía había sido positiva para el arte (lo contrario opinaron Joseph Penell o William Powell Frith)⁴⁹.

Fue una moda que hizo las delicias de un público cultivado como *Kàulak*, muy estimado por la aristocracia crepuscular española, influyendo sobre el arte y el pensamiento de la impávida década 1900-1910, del todo incapaz de poner un pie en el estribo del tren de la modernidad. También la burguesía se apuntó al carro de la fotografía pictorialista, heredera del academicismo victoriano, que a inicios del siglo XX resultaba extremadamente extemporáneo.

49 SCHARF, Aaron. (1994) *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, p. 251.



Fig. 10.-Joaquín Sorolla. Retrato de Christian Franzen, Biblioteca de Castilla-La Mancha de Toledo, 1903

La fotografía de Kâulak estaba muy cerca de la pintura de historia, tan alegórica, mitológica y pompier, que siguieron de cerca un pintor-fotógrafo como Pere Casas Abarca (1879-1958)⁵⁰, el aristócrata cántabro Luis de Ocharan (1858-1926) (autor de poses sobre el *Quijote* realizadas en Castro Urdiales en 1904)⁵¹, muy aficionado a la astronomía y la fotografía o Alfredo Escobar Ramírez (1854-1949), marqués de Valdeiglesias, autor del texto *Tres fiestas artísticas* en 1904⁵², con fotos de Kâulak y Franzen [fig. 10], verdaderas escenificaciones *tableau vivant* pretenciosamente literarias. Publio López Mondéjar es clarividente al respeto pues el

50 Sobrino y discípulo de Venancio Vallmitjana, en 1901 fundó la *Revista Comercial Iberoamericana Mercurio* (1901-1938), dirigida por Josep Puigdollers Macià y Federico Rahola i Trèmols, publicación muy bien relacionada con la Lliga Regionalista, donde editó fotografías artísticas (1904). Introdujo en España la fotografía y el cartelismo, además de utilizar abundantes desnudos fotográficos femeninos (como hicieron Julio Romero de Torres, Anglada Camarasa, Mariano Fortuny o José Luis Pellicer). Vid. ALCAIDE, José Luis. (2005) “La aldea maldita y la cultura fin de siglo”. En TOMÁS, Facundo e JUSTO, Isabel (eds.). *Pigmalión y el amor por lo creado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia-Anthropos, p. 38-39; CASTELLOTE, Alejandro. (2013) “España: fragmentos propios y ajenos de nuestro imaginario visual”. En JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coord.), *España a través de la fotografía 1839-2010*. Madrid: Fundación Mapfre, p. 45; RIUS, Núria F. (2013) *Pau Audouard. Fotografía en temps de modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 175.

51 RUBIO CELADA, Abraham y ZAMORA CANELLADA, Alonso. (2007) *Ocharan, Zuloaga y El Quijote*. Segovia, Caja Segovia; LAVÍN GÓMEZ, Guiomar. (2017) “El proyecto fotográfico de *El Quijote* de Luis de Ocharan: nuevas aportaciones”. En *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939...*, p. 285-293.

52 *Tres Fiestas Artísticas. Cuadros vivos. Zambra en el Alcázar de la reina de Saba. Historia de la antigua danza en España*. Madrid: Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1904, celebradas en la residencia del diplomático mexicano Manuel de Iturbe y del Villar (†1904) y su esposa Trinidad Scholtz-Hermensdorff (1867-1937, marquesa de Belvís de las Navas y más tarde duquesa de Parcent cuando se casó en segundas nupcias (1914) con Fernando de la Cerda y Carvajal, creadora de la *Sociedad Española de los Amigos del Arte*) entre 1900 y 1902 y miembro de la Asamblea Nacional Consultiva durante la dictadura de Primo de Rivera (1927-1929). Vid. además EZAMA GIL, Ángeles. (2008) “Arte y literatura en los salones femeninos del siglo XIX: El salón de Trinidad Scholtz. La moda de los cuadros vivos”. En Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (coord.), *4º Coloquio La literatura española del siglo XIX y las artes*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 117-125. La dirección de los espectáculos corrió a cargo del pintor José Moreno Carbonero y colaboraron Emilio Sala Francés, Mateo Silvela, Kâulak, Ricardo de Madrazo, Ruperto Chapí y Manrique de Lara, aconsejados por el conde de Valencia de Don Juan, y el apoyo de las duquesas de Alba, Montellano y Fernán Núñez. Los mismos actores fueron artistas y voluntarios aristócratas como el marqués de Valdeiglesias, diplomáticos (¿pudo rondar por aquí el segundo marqués de Villalobos?), Trinidad Scholtz, María Ben-Xifré, Sol Stuart y Falcó, las marquesas de Esquilache y de la Laguna o la duquesa de Alba. Los cuadros vivos estaban inspirados en lienzos de Goya, Velázquez, Francisco Pradilla y Mariano Fortuny (*La gallina ciega, La merienda, Majas asomadas al balcón, La infanta María Teresa, El príncipe Don Baltasar Carlos, El conde de Lemos, La corte de amor o La vicaría*).

pictorialismo hispano al estilo de *Kâulak*, además de resultar “estomagantemente *pompier*”, fue una escuela epigramática, libresca y narrativista⁵³.

La moda de las escenificaciones literarias, tan apreciada por el pictorialismo victoriano, llegó a España con medio siglo de retraso, nada menos, sobre todo de la mano de Ocharan, *Kâulak* y hasta “un juvenil y extraviado” Alfonso Sánchez García (1880-1953), que se volcaron sobre la industria postal. García de la Puente y Christian Franzen comercializaron “con horrorosas escenificaciones” *La puchera* de José Mª de Pereda, *La barraca* de Vicente Blasco Ibáñez y *Al natural* de Jacinto Benavente⁵⁴.

Antonio Prast y Rodríguez de Llano (1880-1939) también ensayó posados de tipos populares, paisajes bucólicos y escenas para componer *tableaux vivants* que publicó en *Fotografía artística* (Madrid, 1912)⁵⁵.

El trasnochado pictorialismo fue la línea seguida por fotógrafos como Francesc Boada Nogués, Lamberto Lacasa, Gerardo Bustillo, Joan Vilatobá, Antonio Prats, Rabadán, Vicente Gómez Novella, Antonio Calveche, Manuel Compañy o Antonio Portela y la sociedad fotográfica “Los Treinta” (1910-1911) organizó excursiones y recreó con fruición episodios históricos, pasajes de novelas o reproducciones pictóricas, en la línea de los *tableaux vivants*, ellos mismos se calificaron de gomistas y carbonistas, coloristas, verascopistas y bromuristas⁵⁶.

En algunos casos, las tarjetas postales con series fotográficas se editaron por entregas en forma de cuadernos. *El Liberal* publicó *El Álbum de la Guerra de Melilla* en 1909 (diez cuadernos con veinticinco ilustraciones cada uno con fotografías de Alfonso Sánchez García y Enrique López) que daban fe de campamentos y ranchos militares, tropas y globos aerostáticos, soldados de permiso, cantineras, visitantes ilustres, oficiales heridos y, raramente, una unidad en posición de ataque, pues los horrores del combate sólo se aprecian en el cadáver de un oficial convenientemente amortajado. Alfonso y Enrique fueron enviados a Marruecos para cubrir el conflicto, un precedente de las publicaciones fotográficas bélicas que se popularizaron durante la Primera Guerra Mundial. De la campaña de Melilla de 1909 también quedó registro lúdico en forma de tarjetas postales y colecciones de cromos del chocolate, coincidiendo cínicamente con la Semana Trágica barcelonesa⁵⁷.

En 1909 José Ortiz Echagüe (1886-1980) fue destinado a Marruecos como oficial de ingenieros, como ya era un buen fotógrafo aficionado, sirvió en la unidad de aerostación, solvente antecedente de la aviación militar española. Sobre la Academia de Guadalajara publicó una serie de postales del dirigible *España* que se reprodujeron en el *Estudio Histórico del Cuerpo de Ingenieros*, un lujoso libro editado para celebrar el primer centenario de la academia alcarreña. En Marruecos capturó paisajes y ciudades, pero sobre todo gentes, editando dos series con veinte

53 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. (2005) *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad...*, p. 232.

54 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. (2014) *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*. Madrid: Ediciones del Azar, p. 175.

55 FERNÁNDEZ, Horacio (ed.). (2014) *Fotos & Libros. España 1905-1977*. Barcelona: Museo Reina Sofía-Acción Cultural Española, p. 19-20.

56 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. (1992) *Las fuentes de la memoria II*. p. 24-26 y 28. Vid. además SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (2021) “La Sociedad Artístico-Fotográfica “Los Treinta”. Un paradigma del amateurismo”. *Revista General de Información y Documentación*, 32, p. 495-515.

57 Vid. DÍEZ SÁNCHEZ, Juan. (2010) “Imágenes lúdicas de una campaña. Melilla, 1909”. *Akros. Revista de Patrimonio*, 9, p. 30-36.

postales cada una retratando tipos rifeños⁵⁸.

La foto de *Filuco* del Museo de Zamora recuerda la artificiosidad *tableau-vivant* de imágenes de James Craig Annan publicadas en la revista *Camera Work*⁵⁹, pero sobre todo la serie *Los extremos se tocan* (1902) o *¡Quién supiera escribir!* (1905), puras poses teatrales de *Kâulak* con rango de *doloras*⁶⁰, si bien “Escena familiar” no parece un cuadro con inspiración literaria reconocible. Y tampoco utiliza un escenario de atrezo y candilejas sino lo que parece el interior de una humilde vivienda, adviértase el agua palmoteada sobre el pavimento de barro apisonado para evitar el polvo y los enseres dispuestos en tierra, sobre una mesa, una balda o colgados directamente sobre las alcayatas del muro.

Kâulak, Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933), fue sobrino de Antonio Cánovas del Castillo, diputado a Cortes por Cieza, gobernador civil de Málaga y ordenador de pagos del ministerio de Gobernación, pintor, escritor, bibliófilo, compositor, fotógrafo y destacado miembro de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Un fotógrafo de fuste, muy influenciado por la pintura de historia (en la línea de Francisco Pradilla Ortiz, José Moreno Carbonero, Emilio Sala Francés o Primitivo Carcedo), el regeneracionismo del 98, las ciudades, campesinos y tipos castellanos, considerando que las técnicas pigmentarias encajaban a la perfección con el pretendido carácter documental de la fotografía. Así, el fotógrafo podía convertirse en un verdadero director de escena⁶¹, calidad que heredaron Christian Franzen y Luis de Ocharan [fig. 10], pudiendo influir en un profesional tan excéntrico como *Filuco* en Zamora.

58 Hay lejanos antecedentes en Mariano Fortuny, que documentó las operaciones bélicas hispanas de Wad-Ras y Tetuán, Roger Fenton en Crimea, Felice Beato en Tientsin (Tianjin) o Enrique Facio en Marruecos. Vid. GARCÍA FELGUERA, Mª de los Santos. (1991-92) “¡Matad a todos los testigos! Contra la pintura de historia”. *Anales de Historia del Arte*, 3, p. 261-276; id. “José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart. Nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX”. *Boletín de Arte*, 2005-2006, 26-27, p. 48-54. Vid. además LÓPEZ TORÁN, José Manuel. (2018) “La imagen de la destrucción: Patrimonio y arquitectura en la tarjeta ilustrada de la Primera Guerra Mundial”. En VILLENA ESPINOSA, Rafael y LÓPEZ TORÁN, José Manuel (eds.), *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, V y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha-Centro de Estudios de Castilla la Mancha, p. 489-504.

59 DE FONT-RÉAUX, Dominique. (2012) *Peinture & Photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. París: Flammarion, pp. 195-214, analiza los posados y sus *tableaux vivants* (en la década de 1930 destacaron los de Alexander Keighley, fundador del *Linked Ring*), con expresiones estereotipadas e invención de visitas médicas y extremaunciones que recuerdan los exvotos pictóricos. La *Société Photographique* de París llegó a prohibir las fotografías compuestas (al estilo de Henry Peach Robinson en 1860), hechas con diferentes negativos de grupos o personas para formar un solo y abigarrado positivo del todo insolvente (cf. SCHARF, *op. cit.*, p. 114 y ss.)

60 *Kâulak* “siempre tuvo un certero instinto para las ganancias urgentes” (LÓPEZ MONDÉJAR. (2014) *El rostro de las letras...*, p. 175-176). Sus *doloras* ejercieron un enorme atractivo popular y resultaban productos irresistibles para una “burguesía nacional de mesa camilla y rosario en familia” (LÓPEZ MONDÉJAR. (1992) *Las fuentes de la memoria II...* p. 71). Algunas fotografías fueron presentadas a un concurso convocado por la revista *Blanco y Negro* para ilustrar unos poemas de Ramón de Campoamor y en 1905 se editaron en París en un foto-libro privado. Vid. ALMARZA BURBANO, Mª Elisa. (1995) “Poesía e imagen. Una *doloras* de Campoamor como tarjeta postal colecciónable”. *Boletín de Arte*, 16, p. 225-234; FERNÁNDEZ (ed.). *Fotos & Libros...* p. 18-19; SÁNCHEZ VIGIL, *Kâulak*. (2013) *La fotografía como arte y documento...*, p. 125-127. Vid. además PALENQUE, Marta. “Poesía, fotografía y tarjetas postales: Campoamor, *Kâulak* y Lázaro en la serie M de la colección Cánovas”. En *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, p. 85-103; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (2016) “*Kâulak*, más allá del retrato”, *Patrimonio Cultural de España*, 11, p. 107-117; id., “*Kâulak*. Dinamizador de la cultura fotográfica en el primer tercio del siglo XX”. En HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (coord.) (2017), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, Zaragoza, p. 294-308; id., (2018) “*Kâulak* y el retrato fotográfico. Visualidad y repertorio”. *Archivo Español de Arte*, 363, p. 269-284.

61 “El pictorialismo es por tanto una reacción contra la falta de alma de la retratística de gabinete, y cree hallar la piedra filosofal en la rompedora obra de los pintores impresionistas y postimpresionistas, con lo que el operador retoca los negativos y organiza todos los aspectos del posado del modelo –como un director de escena– para que la composición huya de la espontaneidad.” (LARA LÓPEZ, Emilio Luis y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Mª José, (2003) “Movimientos artísticos en la obra de Arturo Cerdá y Rico (1844-1921). Una aportación a la historia de la fotografía en España”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, 16, p. 163).

Para *Kâulak*, la composición del tema era lo que diferenciaba al fotógrafo artista del simple aficionado. El disparo era lo de menos, lo más importante era el atrezo, la composición previa y la verosimilitud de una ficción recreada. Las críticas de *Kâulak* hacia la fotografía pudieran hacerse extensibles a la pintura, defendiendo la superioridad de la fotografía sobre la pintura –refiriéndose a Joaquín Sorolla– cuando solo trata de copiar lo vulgar, al alcance de todos, algo que puede hacer mucho mejor la fotografía⁶². Al cabo, Sorolla utilizó la fotografía como “herramienta para ver” y el lienzo como “película fotosensible” (como los Madrazo, Francisco Pradilla y Ortiz, Eduardo Rosales, Ignacio Pinazo, Dionisio Fierros, Antonio de Beruete, Ramón Casas o Hermén Anglada Camarasa; al contrario que Ignacio Zuloaga) y recurrió a figurantes –sin olvidar viejos clichés de fotógrafos como Laurent, inspirada a su vez en anteriores dibujos y grabados– a la hora de idear composiciones para su monumental *Visión de España* (1911-1916) destinado a la biblioteca de la Hispanic Society of America de Archer Milton Huntington [fig. 11]⁶³.



Fig. 11.-Aurelio Rioja de Pablo. Joaquín Sorolla pintando tipos populares en el cerro del Mirón de Soria en 1912

El dictamen de *Kâulak* le vendría como anillo al dedo al carácter artificioso que intuimos en *Filuco* a partir de la crítica de un anónimo *Duero*⁶⁴, según opinión manifestada el *Heraldo de Zamora* de 1924: “él no era fotógrafo, sino pintor. Pues que pinte...”

“Escena familiar” tampoco anda lejos de las composiciones folklóricas del oriundo

62 LATORRE IZQUIERDO, Jorge. (2016) “La Real Sociedad Fotográfica y los orígenes de la fotografía artística española”. *Patrimonio Cultural de España*, 11, p. 97-98.

63 BARRÓN, Sofía e JUSTO, Isabel (coord.). (2007) *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*. Valencia: Fundación Bancaria; (2021) *Sorolla. Visión de España en la Hispanic Society of America*. Madrid: El Viso. Vid. además BRASAS EGIDO, José Carlos. (1996) “Sorolla entre nosotros: su visión de Castilla y León”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 31, p. 15-26; (2006) *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía del Museo Sorolla*. Madrid: Lunwerg; CASAS DESANTES, Cecilia. (2014) “Sorolla pintando Tipos de Salamanca en Villar de los Álamos, por Venancio Gombau”, En *Museo Sorolla. Pieza de mes*. Madrid: Museo Sorolla; CRISTINI, Corinne. (2021) “Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión costumbrista y modernidad internacional”. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 44, p. 1-20.

64 Un tal *Duero*, avecindado en Zamora en 1919, fue miembro de la *Unión Fotográfica*, una asociación de empresarios –propietarios de estudios y comercios– que agrupó unos 200 socios y presidió *Kâulak*. Otro empresario zamorano afiliado a la *Unión Fotográfica* fue Emilio Corti (más los toresanos Álvaro Parra y A. Pano). Vid. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (2016) “Análisis de la revista *Unión Fotográfica*, órgano de difusión de los empresarios del sector y referente en la materia (1919-1924)”. *Anales de Documentación*, 19, p. 1-16. En la misma se integraron prestigiosos profesionales como Antonio Prast, Vicente Gómez Novella, José Padró, Leopoldo Cartagena, Mauricio Utrilla, Diego Calveche, Orestes Calvet, José Díaz Casariego, Adolfo Mas, Fidel Oltra, Miguel Portell, Zenón Quintana, Lía Tavío, Juan Vilatobà o Laureano Vinck.

campurriano Julio García de la Puente (*ca.* 1901) retratando tipos populares montañeses, tradición que llegará hasta José Ortiz Echagüe en *Trajes y tipos de España*, o el conde de la Ventosa (José Álvarez de Toledo) en *Por España. Impresiones gráficas* (1928), considerando la patria como auténtico venero de emociones estéticas que atrajeron la atención de algunos fotógrafos alemanes como Kurt Hielscher (*La España incógnita*, 1925), utilizando objetivos con evanescente efecto *flou* y técnicas pigmentarias en el positivado: el bromóleo, la goma bicromatada, el carbón directo y el Fresson (tan típico de José Ortiz Echagüe), reivindicando, al cabo, la contribución de la ciencia al arte fotográfico y su cacareada objetividad⁶⁵.

En 1900 Kâulak retrató a un mendigo en el toledano hospital de Tavera y en 1902 a dos enterradores en un camposanto de la ciudad (*Glorias póstumas*, serie M, nº 10); además de congelar artesanos, segadores y grupos familiares populares en Valdemoro, donde el fotógrafo tuvo casa propia. Kâulak compuso numerosos montajes teatralizados que nos interesan por su afinidad con la fotografía del Museo de Zamora⁶⁶. Pero además, los pintores de la época solían adquirir o intercambiar fotos o tarjetas postales a modo de archivo documental, y frecuentemente se hicieron con escenas orientalistas:

“La adquisición por Sorolla de fotos decimonónicas de tipos regionales populares de Charles Clifford, de Jean Laurent, de Jean Lacoste es emblemática de estas prácticas, y nos muestra la persistencia de los motivos folclóricos y del género costumbrista en las artes españolas del siglo XX”⁶⁷.

4. FOTOGRAFÍA Y PINTURA. SOBRE ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS EN EL CAMBIO DE SIGLO: DEL PLEIN AIR AL ATREZO.

Los primeros estudios fotográficos fijos se construyeron con cristal en las azoteas de las principales capitales, especie de invernaderos con tejado a dos aguas y estructuras de madera o metal para aprovechar la luz al máximo. Los cristales se cubrían con telas o se teñían de azul según interesara. Hacia 1850-60 se construyeron en París espectaculares estudios en edificios de varios pisos, como los de Mayer & Pierson (1858) o Nadar (hacia 1861) en el Boulevard des Capucines, o Disdéri (1860) en el Boulevard des Italiens. La moda del retrato creció hacia las décadas de 1870 y 1880, sobre todo en Barcelona, cuando se ampliaron o se construyeron nuevos estudios encargados a los arquitectos más prestigiosos: Francesc Rogent i Pedrosa o Lluís Domènech i Montaner, con la colaboración de especialistas en artes decorativas como Adrià Gual, Gaspar Homar o Antoni Rigalt. En Madrid, Ricardo Velázquez Bosco, proyectó el estudio fotográfico para la prestigiosa casa Jean Laurent & Cia [fig. 12]⁶⁸.

Entre 1890 y 1900 los estudios de fotografía se convirtieron en establecimientos la mar de aparentes. Las salas de retratar estaban hechas de hierro y cristal, hemiciclos dobles con una parte dedicada al retrato infantil. El taller de retoque solía realizarse en una sala cuadrada, iluminada por un lucernario central soportado por columnillas de hierro y rodeada por una

65 Vid. ZELICH, Cristina. (1998) “La fotografía pictorialista en España 1900-1936”. En ZELICH (ed.). *La fotografía pictorialista en España 1900-1936...* p. 13-25.

66 Vid. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel y OLIVERA ZALDÚA, María. (2017) “El estereotipo y la tradición en las tarjetas postales de Kâulak”. En CABANAS BRAVO, Miguel y RINCON GARCÍA, Wifredo (eds.). *Imaginarios en conflicto: “lo español” en los siglos XIX y XX. XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Madrid: CSIC, p. 61-78. Kâulak cedió a Hauser y Menet 54 fotos originales, aunque al menos debieron ser 58.

67 CRISTINI, (2021) *Op. cit.*, p. 13.

68 Vid. PÉREZ GALLARDO, Helena. (2016) “Itinerario histórico por la biblioteca fotográfica de la firma Laurent & Cia. (1850-1900)”. *Anales de Historia del Arte*, 26, p. 217-218 y 224.

galería, lo cual comportaba soportar altas temperaturas en verano y un frío intenso en invierno.



Fig. 12.-Casa-estudio del fotógrafo Jean Laurent en Madrid (Calle Granada, 16). Proyecto de Ricardo Velázquez Bosco.



Fig. 13.-Estudio de Pau Audouard Deglaire. Casa Lleó Morera de Barcelona (Paseo de Gràcia, 35), ca. 1905

Con el pictorialismo, se pusieron de moda las salas de espera con aspecto de estudios de pintor llenas de telas antiguas, cortinajes, cerámicas, armas, armaduras, alfombras, balaustradas, columnas, reclinatorios, consolas, muebles y cuadros que servían como atrezo para la pintura de historia, unos estudios que eran además santuarios, lugares de reunión y tertulia de artistas, escritores y críticos, funcionalidad perfectamente documentada en el estudio de Meissonier (1815-1891) en París, los de Fortuny (1838-1874) en París y Roma, los hermanos Alinari (1854-1892) en Florencia, Lluís Masriera i Rosés (1872-1958), la saga de los Napoleón (1851-1916) y Pablo Audouard (1856-1918) en Barcelona [fig. 13], o el de Christian Franzen (1863-1923) en Madrid [fig. 10], con telas orientales colgadas de las paredes y una piel de oso en el suelo.

Un pintor cosmopolita como Ignacio León y Escosura (1834-1901) participó de una ecléctica cultura europea:

“Sirviéndose de su estudio como si fuera un escenario, reunió en él muebles, enseres, cuadros y, a la hora de pintar, obligaba a sus colaboradores a vestirse con ropas de la época en la que quería ambientar la escena. Creaba sus obras apoyándose en protagonistas de la historia del Renacimiento, de la época Tudor, de su querida pintura española del siglo XVII,

en interiores con sello rococó, donde todo tenía la precisión del detalle”⁶⁹.

Los estudios fotográficos de postín fueron lugares cuajados de retratos, fotos coloreadas o pintadas a la acuarela y al óleo con formas ovaladas o circulares de marcos muy elaborados. Los fotógrafos solían poner anuncios en la prensa buscando pintores para colorear fotografías, una práctica muy habitual hasta la posguerra⁷⁰.

Sabemos que en Salamanca, Venancio Gombau (1861-1929):

“Retrataba en una preciosa galería acristalada, con corredor lateral y claraboya superior. Además, su portal estaba adornado con un precioso lienzo alegórico pintado por Cecilio Plá, compañero de su juventud madrileña. Poseía un talante abierto, comunicativo y un gran don de gentes. Le gustaba cantar zarzuelas y romanazas mientras su esposa, Francisca Guerra, le acompañaba con el piano instalado en el propio estudio. Francisca también fue una gran retocadora e iluminadora, y a la muerte de su esposo trabajaría como «Viuda de Gombau» y asistiría al trabajo de sus hijos fotógrafos”⁷¹.

Los estudios fotográficos estaban sometidos al horario impuesto por la luz solar, además de los olores acreos de productos químicos tan agresivos como éter sulfúrico, colodión, celuloide, cianuros, sulfitos y tiosulfatos, cloruro de mercurio, dióxido de azufre, acetonas y aldehídos muy poco saludables. Aunque nos quedemos con las ganas de saber cómo era “Galería Panteleigráfica del Arte Fotográfico Filuco y Compañía” en Madrid o el destortalado estudio de Filuco en Zamora, con su propia versión neorromántica, casi barojiana, plantando cara a unos fotógrafos galantes contra los que no pudo competir.



Fig. 14.-Victorio Macho Rogado. Monumento a Santiago Ramón y Cajal (1923). Parque del Retiro de Madrid

69 PIGOZZI, Marinella. (2019-2021) “De los Salons a las exposiciones y las subastas de Nueva York en el siglo XIX. El caso de Ignacio León y Escosura”. *Boletín del Museo del Prado*, 55-57, p. 144.

70 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. (2007) “Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Audouard y Napoleón”. En GRAU I FERNÁNDEZ, Ramon (coord.). *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901. Actes del X Congrés d’Història de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 15-16. En Granada, Córdoba, Sevilla y Toledo se construyeron estudios de retrato en estilo hispanoárabe, patios con decoración nazari que vivieron su etapa de esplendor entre fines del siglo XIX y la guerra civil (cf. GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. (2018) “Las galerías de retrato. Un patrimonio frágil”. En SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Francisco Javier (coord.). *II Congreso Internacional de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública: Patrimonio Industrial: pasado, presente y futuro*. Sevilla: Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, p. 257-276; id., “Una galería fotográfica de estilo árabe. Retrato y turismo en Andalucía y Toledo (1890-1945)”. En ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR Mª Esther y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.). (2021) *Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, p. 461-487).

71 CASAS, (2018) *Op. cit.*, p. 12-13.

Dijo don Santiago Ramón y Cajal que “sólo el objetivo fotográfico puede saciar el hambre de belleza plástica de quienes no gozaron del vagar necesario para ejercitar metódicamente el pincel y la paleta” [fig. 14]⁷².

72 RAMÓN Y CAJAL, Santiago. (2022) “Mi infancia y mi juventud”. En *Obras escogidas*. Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, p. 275.

Caracterización fisiográfica de la comarca agraria de Aliste, Zamora: adaptabilidad antrópica y utilización de recursos¹

José Delgado Álvarez²

Cátedra de Población, Vinculación y Desarrollo de la UNED

Juan Aliste de Paula

Centro de la UNED de Zamora

Arsenio Dacosta³

Universidad de Salamanca

RESUMEN

La configuración física y el proceso de adaptabilidad humana desarrollado en la comarca de Aliste pone de manifiesto la estrecha relación existente entre la población y el medio en el cual se asienta. Su fisionomía territorial, representación de ese binomio, descansa en el correcto aprovechamiento de los recursos naturales, los cuales son definidos en sus acciones cotidianas, en su arquitectura urbana y en su actividad económica, hasta generar un espacio de valor cultural que traspasa las fronteras, el sector de la “raya”, que aquí se singulariza a través del análisis y la representación de la comarca alistana.

PALABRAS CLAVE: Paisaje; Arquitectura vernácula; Toponimia; etnobotánica; Aliste.

ABSTRACT

The physical configuration and the human adaptability process developed in the Aliste region highlights the close relationship between the population and the environment in which it is settled. This territorial physiognomy, a representation of this human-nature binomial, is based on the sustainable use of natural resources, which are reflected in daily activities, vernacular architecture, and economic practices. Over time, this dynamic has shaped a culturally significant landscape that extends beyond regional borders, particularly in the "raya" sector, which is examined here through the analysis and representation of the Aliste region.

KEY WORDS: Landscape; Vernacular architecture; Toponymy; Ethnobotany; Aliste.

INTRODUCCIÓN

La provincia de Zamora es un territorio de notable riqueza y diversidad geográfica cuyas singularidades han influido profundamente en sus características socioeconómicas. Con una

1 Este artículo forma parte de los resultados de investigación del proyecto Kv. Las constantes culturales de la arquitectura vernácula, dirigido por los profesores Arsenio Dacosta y Javier Pérez Gil, y cuenta con el apoyo de la Cátedra de Población, Vinculación y Desarrollo de la UNED de Zamora, del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Salamanca “Cultura Académica, Patrimonio y Memoria Social” (CaUSAL) de la Universidad de Salamanca, del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid y del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

2 Miembro del grupo de investigación reconocido de la Universidad Nacional de Educación a Distancia “Sociedad, Paisaje y Patrimonio -GeoSpace” (Código de grupo: 27).

3 Miembro del grupo de investigación reconocido de la Universidad de Salamanca “Cultura Académica, Patrimonio y Memoria Social” (CaUSAL).

extensión de aproximadamente 10,561 km², Zamora se erige como un mosaico de paisajes donde interactúan sistemas montañosos, afloramientos rocosos, extensas llanuras, escarpados encajamientos fluviales y fértiles valles. Estas singularidades físicas vienen determinando, desde tiempos remotos, las actividades humanas y la delimitación territorial, siendo este el caso de las comarcas agrarias, erigidas como espacios de intervención e investigación. Así lo señalada Martínez de Pisón (2010)⁴, para quien estas áreas se establecen como piezas clave de organización. En este sentido, las comarcas agrarias de Zamora ofrecen un marco excepcional para analizar cómo las variables que las integran se han articulado con el paso de los años, más si cabe en una provincia donde el sector agrario constituye la base económica⁵ y se establece como pieza angular de su riqueza cultural, la cual tiene que hacer frente a importantes desafíos en las próximas décadas como consecuencia de la despoblación, la disminución de la actividad y el cambio climático^{6,7}.

El análisis de la caracterización física y el proceso de adaptabilidad agraria de las comarcas de Zamora resulta esencial para comprender la dinámica económica y cultural de la provincia, así como de cada una de sus regiones, condicionadas por la combinación única de relieve, clima, hidrografía y suelos, a la cual se le asocia una biodiversidad determinada, al igual que unas prácticas agrícolas y ganaderas concretas^{8,9}.

Es por ello que se ha tomado en consideración la escala comarcal como espacio de análisis, en concreto la comarca de Aliste, cuyo valor cultural radica en el nivel de intervención humana y en las técnicas aplicadas, propias de sus habitantes y de su evolución histórica, y en relación a su capacidad de adaptación al entorno físico donde se establecen. Un claro ejemplo de esta relación puede estudiarse en esta comarca, donde el vínculo con el territorio se manifiesta tanto en la organización de su sector agrario como en la singularidad de sus elementos arquitectónicos, siempre en consonancia con los recursos naturales, bióticos y abióticos, aspectos que serán abordados en esta investigación, y para lo cual se tiene en cuenta al paisaje como herramienta de interpretación.

El padre de la Geografía, Alexander von Humboldt, establecía el estudio territorial a través del análisis “objetivo” de la estructuración de su paisaje, así como su proceso evolutivo, estableciéndose estos como campo principal de la investigación geográfica^{10,11}. El ser humano, condicionado por las características físicas, se ha vinculado con el territorio ante el objetivo de

4 MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2010). Saber ver el paisaje. *Estudios geográficos*, 71(269), 395-414. [<https://doi.org/10.3989/estgeogr.201013>](https://doi.org/10.3989/estgeogr.201013)

5 MAYA, A. (1999). Los Programas de Desarrollo Rural en la provincia de Zamora: ¿iniciativas capaces de dinamizar el atraso socioeconómico de sus espacios rurales? *Polígonos* 8, pp. 99-128. [<http://dx.doi.org/10.18002/pol.v0i8.820>](http://dx.doi.org/10.18002/pol.v0i8.820)

6 BARAJA, E., HERRERO, D. y MARTÍNEZ, M. (2021). Política Agraria Común y despoblación en los territorios de la España interior (Castilla y León). *AGER: Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 33, 151-182. [<https://doi.org/10.4422/ager.2021.16>](https://doi.org/10.4422/ager.2021.16)

7 BANDRÉS, E. y AZÓN, V. (2021). *La despoblación de la España interior*. Madrid, España: Patronato FUNCAS

8 GARCÍA DEL BARRIO, J. M.; BOLAÑOS, F. & ELENA ROSELLÓ, R. (2003). Clasificación de los paisajes rurales españoles según su composición espacial. *Inv. Agrar.; Sist. Rec. For.* 12(3): 5-17.

9 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, J. (2021). Dinámica evolutiva de los usos y coberturas del suelo en la provincia de Salamanca. Análisis comparado y repercusiones en el paisaje rural de cuatro comarcas de estudio (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia: Madrid. [<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0)

10 FROLOVA, M. y BERTRAND, G. (2006). Geografía y paisaje. En D. Hiernaux y A. Lindón (directores). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 258-259.

11 SPRINGER, K. (2009). Considerações acerca da Geografia de Alexander Von Humboldt: Teoria, Filosofia e Concepção da Natureza. *RA'E GA, Curitiba*, n. 18: 7-22. [<http://dx.doi.org/10.5380/raega.v18i0.13678>](http://dx.doi.org/10.5380/raega.v18i0.13678)

satisfacer sus necesidades, llegando a modificar en cierta medida el valor natural que lo definía, aportando a través de ello un legado cultural propio, reflejo de su historia¹². Como respuesta, la actividad antrópica desempeña un papel fundamental en la configuración del paisaje, ya que actúa como su principal artífice y transformador^{13,14}. Cualquier modificación, por mínima que sea, deja una huella en el territorio, siendo un claro ejemplo de ello el despoblamiento generado por el éxodo rural. Las características que definían el mundo rural, asociadas a los sistemas agrarios tradicionales adaptados a las condiciones del entorno, han sufrido una profunda transformación, primando la intensificación o la disminución de la actividad, el abandono y el deterioro^{15,16}, convirtiéndose en una de las mayores alteraciones humanas sobre el medio¹⁷.

El paisaje se presenta en este estudio como una entidad definida, resultado de la dinámica entre distintos elementos geográficos que, lejos de ser independientes, conforman un todo interconectado. Su configuración en un momento determinado es el reflejo de los procesos históricos, naturales y humanos que han tenido lugar en el territorio a lo largo del tiempo, reflejado en formas y estructuras específicas. El estudio de sus componentes permite no solo comprender su evolución, sino también establecer criterios de clasificación y caracterización.

LA COMARCA DE ALISTE. CARACTERIZACIÓN FÍSICA Y DEMOGRÁFICA

La comarca de Aliste, ubicada en el extremo occidental de la provincia de Zamora, forma parte del territorio fronterizo con Portugal conocido como “la Raya”, asentada sobre una de las formaciones geológicas más antiguas de la península ibérica. Su territorio pertenece al antiguo Zócalo Herciniano, compuesto por materiales paleozoicos que se formaron hace unos 360 millones de años y que, a lo largo de los siglos, han sido moldeados por la erosión y la meteorización. Estos procesos han dado lugar a un relieve suavizado que caracteriza la penillanura Zamorano-Salmantina, de la cual Aliste ocupa la parte meridional, actuando como un espacio de transición hacia las sierras del norte.

En términos de composición geológica, el paisaje de Aliste está dominado por rocas silíceas, entre las que destacan las cuarcitas y las pizarras. Sin embargo, en la zona sur de la comarca se encuentran afloramientos graníticos que se extienden con mayor presencia en la vecina comarca de Sayago. Esta diversidad geológica permite clasificar a Aliste dentro de la penillanura cuarcítico-pizarreña¹⁸. Al mismo tiempo, el sector oriental de la comarca entra en contacto con la cuenca sedimentaria formada por materiales de origen terciario, resultado de la erosión de las formaciones más antiguas, zona límite o de contacto entre la España silícea y la España arcillosa. La mayor parte del territorio presenta una altitud media cercana a los

12 URQUIJO TORRES, P. S. & BARRERA BASSOLS, N. (2009). Historia y paisaje: Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios*, 5(10), 227-252.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187000632009000100010&lng=es&tlang=es

13 VARGAS UDATE, G. (2012). Espacio y territorio en el análisis geográfico. *Reflexiones*, 91(1): 313-326. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72923937025>

14 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, J. (2021). *op. cit*

15 PINILLA, V.; SÁEZ, L. (2021). La despoblación rural en España: Características, causas e implicaciones para las políticas públicas. *Presup. Gasto Público*, 102, 75-92.

16 MOLINERO HERNANDO, F. (2022). Caracterización, representación cartográfica y perspectiva del espacio rural de España. *Mediterraneo Económico*, 35, 19-44.

17 PINILLA V. & SÁEZ, L. A. (2017). La despoblación rural en España: Génesis de un problema y políticas innovadoras. Informe 2. Zaragoza: Centro de Estudios sobre la Despoblación y Desarrollo de las Áreas Rurales.

18 PLAZA GUTIÉRREZ, J. I. (1990). Medio físico y territorio. Diversidad geográfica del espacio provincial zamorano, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.

800 metros, lo que se traduce en una topografía relativamente homogénea en su zona central y meridional. Sin embargo, hacia el norte, la actividad geológica reciente ha dado lugar a un paisaje mucho más accidentado, donde destacan las montañas de la Sierra de la Culebra, modeladas por procesos tectónicos más actuales, y caracterizadas por un relieve apalachense. La oscilación altitudinal varía entre los 700 metros en las zonas más bajas y los 1.241 metros en la cumbre de Peña Mira, ubicada en el municipio de Figueruela de Arriba.

La comarca también cuenta con una red fluvial modesta, pero de gran importancia en la configuración del paisaje. Entre los cursos de agua más relevantes se encuentran el río Manzanas y el río Aliste, junto con una serie de arroyos menores, como el arroyo del Cabrón, el arroyo de las Rocicas y el arroyo de Ruidanta. Aunque su caudal es reducido, estas corrientes han desempeñado un papel clave en la erosión del terreno, aprovechando las fracturas de los materiales rocosos.

El clima de Aliste es determinante en la configuración del entorno natural, ya que influye tanto en los procesos de erosión como en el desarrollo de la vegetación. Se considera una zona de transición entre el clima oceánico y el clima continental¹⁹, lo que significa que combina características de ambos regímenes climáticos. Las precipitaciones medias anuales se aproximan a los 750 mm, aunque pueden existir diferencias en función de la altitud del terreno. Durante el invierno, las lluvias pueden transformarse en nevadas en las zonas más elevadas, mientras que en los meses más cálidos la falta de lluvias puede ser notable. En general, las precipitaciones se mantienen entre los 600 y los 1.000 mm anuales, sin que se produzcan episodios de extrema aridez ni de lluvias excesivas.

En cuanto a las temperaturas, los inviernos se caracterizan por su dureza, con una media de 4°C, aunque en las áreas montañosas pueden alcanzarse mínimas de -10°C. Los veranos, en cambio, son templados, con temperaturas medias de 18°C, aunque en días de calor extremo pueden superarse los 34°C. Este contraste térmico estacional es uno de los factores que condiciona tanto la distribución de la vegetación como las posibilidades de aprovechamiento del suelo para la agricultura y la ganadería.

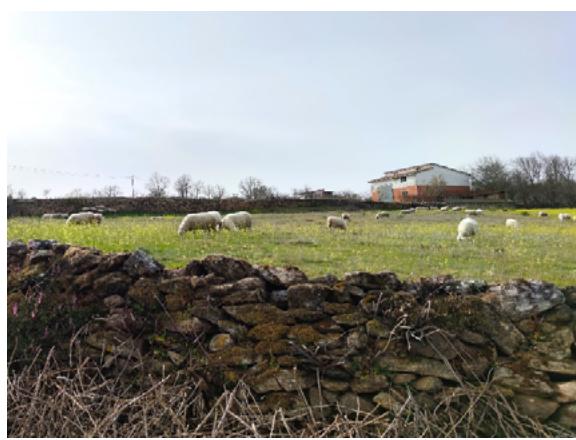


Imagen 1. Ganado ovino pastando. Comarca de Aliste (Zamora). Fuente: Elaboración propia.

La cobertura vegetal en Aliste está influenciada tanto por las condiciones del suelo y del clima como por la intervención humana a lo largo del tiempo. Desde el punto de vista

¹⁹ PLAZA GUTIÉRREZ, J. I. (1986). Organización y dinámica del paisaje en el oeste zamorano. El Campo de Aliste. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.

biogeográfico, la comarca se encuentra dentro de la región eurosiberiana, con un predominio de especies propias del dominio atlántico-europeo²⁰. Uno de los aspectos más relevantes del suelo en la comarca es su escasa profundidad y su acidez, lo que ha limitado la expansión de la agricultura y ha favorecido la conservación de amplias extensiones forestales que copando una mayor proporción que las tierras de cultivo. Dentro de la vegetación predominante destacan las formaciones de monte bajo o matorrales de jara (*Cistus ladanifer*), retama (*Genista florida*), brezos (*Erica australis* y *Erica umbellata*), tomillo (*Thymus mastichina*) y diferentes tipos de escobas, tanto de flor amarilla (*Cytisus scoparius*) como de flor blanca (*Cytisus multiflorus*), distribuidas de manera homogénea por toda la comarca.

En cuanto a la vegetación arbórea, el paisaje de Aliste alberga especies autóctonas como el quejigo (*Quercus faginea*), la encina (*Quercus rotundifolia*), el roble melojo (*Quercus pyrenaica*) y el castaño (*Castanea sativa*). Sin embargo, en las últimas décadas, la intervención humana ha generado importantes cambios en la composición del bosque, con la introducción de especies de crecimiento rápido. Entre ellas destacan las plantaciones de pino marítimo (*Pinus pinaster*) y pino silvestre (*Pinus sylvestris*), promovidas para la explotación maderera. Estas repoblaciones han desplazado en muchos casos a la vegetación autóctona, alterando el equilibrio del ecosistema y reduciendo la biodiversidad.

La evolución del paisaje de Aliste no solo responde a procesos naturales, sino que la actividad humana copa gran parte del protagonismo. El uso del suelo ha cambiado con el tiempo, en gran parte debido al abandono de prácticas agrícolas tradicionales y la expansión de áreas de bosque repoblado²¹. Estos cambios han repercutido en la biodiversidad local y han alterado la dinámica del territorio, generando nuevos desafíos para su conservación y su desarrollo sostenible, entre los que destaca el incremento de su vulnerabilidad.



Imagen 2. Incendio de la Sierra de la Culebra, municipio de Mahide (Zamora). Fuente: Elaboración propia.

Esta zona se caracteriza por una identidad compartida en términos geográficos y expresiones culturales. Rodeada por la comarca de Sanabria-Carballeda al norte, Sayago al sur, Tierra de Tábara-Alba al este y Portugal al oeste, Aliste abarca una superficie de 1.182,58 km² definidas por su reducida población y una escasa densidad demográfica, 7.051 habitantes y 5,96 habitantes por km² respectivamente. Estos datos responden directamente al éxodo rural. Desde la década de 1960 la pérdida de población ha sido constante, con una reducción del

20 LACOSTE, A. & SALANON, R. (1973). Biogeografía, elementos de geografía, Oikos-tau, Barcelona.

21 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, J. (2021). *op. Cit.*

71,05% en el número de habitantes, lo que equivale a la emigración de 17.198 personas. Esta tendencia no solo no se ha revertido, sino que se agudiza en el siglo XXI, cuantificando desde entonces 3.675 habitantes menos. La falta de oportunidades laborales, la modernización de los sectores productivos, la creciente atracción de los núcleos urbanos y el sobre-envejecimiento han contribuido a este declive demográfico, cuyos datos reflejan lo extremo y crítico de su situación²². A ello puede sumarse que, en 2022, solo el 8,12% de la población tenía menos de 25 años, mientras que el 45,12% superaba los 65. Este desequilibrio se refleja en un índice de envejecimiento de 1.141,00%, lo que se traduce en que por cada menor de 16 años hay 11,4 personas de 65 años o más. Este fenómeno agrava aún más el despoblamiento, ya que la falta de relevo generacional dificulta el mantenimiento de la actividad económica y social en la comarca. La combinación de estos factores hace que Aliste enfrente un futuro incierto, donde la sostenibilidad del territorio y la pervivencia de su identidad cultural dependen en gran medida de la aplicación de estrategias políticas efectivas para frenar la despoblación.

LA CONFIGURACIÓN PAISAJÍSTICA DE ALISTE. LA ARQUITECTURA VERNÁCULA A TRAVÉS DE LA UTILIZACIÓN DE LOS RECURSOS NATURALES

En la comarca de Aliste existe una marcada relación toponímica con elementos naturales, tanto botánicos como faunísticos, que corroboran la estrecha relación hombre-medio. Es destacable la propia nomenclatura de la región, presente ya desde el siglo IX en manuscritos, aunque con cierta variación, “*Alesti*”²³. Esta denominación podría asociarse al nombre de algunas de las especies de árboles más frecuentes en las inmediaciones del río Aliste, los Alisos (*Alnus glutinosa*), considerándose, inicialmente, un hidrónimo procedente del río, derivado a su vez del bosque que lo enmarca. Gallego (2009)²⁴ menciona en su obra que el uso de esta madera no era muy apreciado en la construcción, salvo en ocasiones, en cuyo caso se destinaba como base de los techados de cabañas y casas sobre la que se sustentaba posteriormente la teja. De igual modo, identifica otro uso, en este caso de su corteza, empleada para vivar los tejidos negros cuando pardeaban.

Debe destacarse también el topónimo de la capital de la región, Alcañices. Si bien su origen es indudablemente de procedencia árabe, la locución del nombre resulta menos precisa. Una de las opiniones más destacadas es que proceda del término *Al-Qannis*, que significa “las cañas o cañizos”, abundantes en la ribera de los cursos fluviales que discurren por esta comarca, o *al-kanā’is* “las iglesias”²⁵.

La peculiaridad de los nombres de raíz botánica surge directamente del aprovechamiento de los recursos naturales que viene ejerciendo el ser humano desde antiguo²⁶, destacando algunos de ellos en esta comarca, como los relacionados al valor que para los pobladores representaban y que favoreció que se identificasen, por ejemplo, por las utilidades que podían obtener de los

²² Europa considera a aquellos territorios que cuantifican una densidad poblacional por debajo de 12,5 hab./km² de riesgo de despoblación, acentuándose la ratio en riesgo severo cuando el valor se sitúa por debajo de los 8 hab./km². (Ministerio de Política Territorial y Función Pública, 2019).

²³ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, G. (1992). Paisaje y Alma de Aliste. Ed. Everest. Zamora.

²⁴ GALLEGÓ CARRICAJO, E. (2009). Estudio etnobotánico del occidente alistano. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Zamora.

²⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, J. J. (2022). Más de un millar de km de interés topográfico. Recorrido por los nombres de la Raya. *eHumanista: IVITRA*, (22), 284-299.

²⁶ GARCÍA GUARDIA, G. (1981). Los nombres botánicos y la toponimia en la provincia de Jaén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 108, 31-42.

mismos. En este sentido destacan algunos otros topónimos como Trabazos, del cual se sospecha que pueda derivar del sufijo latino *ācēus*, indicador de proceso constructivo o material, y la base *trabs, trābis*, que hace alusión a una viga²⁷. De ello puede extraerse el significado “donde se hacen las vigas”. En la actualidad, no existe ninguna actividad en las proximidades que afirme esta teoría, si bien la pauperización de la comarca impone la optimización de los recursos, hecho que prioriza la utilización de materiales estándar en las construcciones actuales. A pesar de ello son numerosos los casos donde pueden visualizarse la utilización de la madera en las construcciones, principalmente en edificaciones antiguas y, por lo general, con cierto grado de deterioro propio del paso de los años.

El entorno natural de la comarca actúa como un factor determinante que limita el desarrollo de la agricultura. Sin embargo, la población ha sabido aprovechar los recursos disponibles para especializarse en aquellas actividades más rentables, como la ganadería. A lo largo del tiempo, las prácticas humanas han ido modelando el paisaje, dejando huellas visibles en su arquitectura vernácula, reflejo de la adaptación al medio.

Uno de los mayores desafíos para la agricultura en la región de Aliste es la composición de su suelo. La predominancia de materiales impermeables favorece la escorrentía y dificulta la retención de agua, mientras que la presencia de afloramientos rocosos y la escasa profundidad del suelo limitan significativamente el cultivo. En las pocas zonas donde las condiciones edafológicas son más favorables, generalmente cerca de cursos fluviales, se continúa sembrando cereales como el centeno y el trigo, destinados mayormente a la alimentación del ganado. A pesar de ello, los rendimientos obtenidos son relativamente bajos.



Imagen 3. Afloramiento rocoso, municipio de Moveros (Zamora). Fuente: Elaboración propia.

La actividad ganadera ha predominado históricamente en esta comarca, con especial énfasis en la cría de vacuno y ovino. En consecuencia, el paisaje está compuesto en gran parte por praderas utilizadas para el pastoreo o la recolección de forraje. Junto a esta actividad, aunque en menor proporción, se encuentran los cultivos hortícolas, localizados en los “cortiños”, pequeñas parcelas cercanas a los núcleos de población y destinadas al autoconsumo familiar. El modelo de parcelación agraria en la región se caracteriza por su estructura minifundista²⁸. La mayoría

27 RIESCO CHUECA, P. (2001). Medio natural y poblamiento en la toponimia mayor de Zamora. Anuario 2000, Zamora. Inst. Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.

28 DACOSTA, A. & DELGADO ÁLVAREZ, J. (2022). Paisajes vaciados: desafíos de la arquitectura vernácula desde la comarca de Aliste. En: M. Fernández-Maroto & M. PARÍS (coord.). Paisajes activos: imágenes del medio rural de la Europa meridional. Dossier Ciudades 8, 107-118.

de las fincas son de reducidas dimensiones, rara vez superando la hectárea. Para delimitar las propiedades, se han erigido muros de “piedra seca”, no solo con el propósito de establecer linderos, sino también para facilitar el uso ganadero y compatibilizarlo con la agricultura, dando lugar a uno de los paisajes más típicos del oeste peninsular, el “bocage” o campo cerrado²⁹. Estas construcciones, elaboradas con lanchas de pizarra y bloques de cuarcita y granito, han perdurado como parte fundamental del paisaje cultural. Se distinguen dos tipos principales³⁰: los muros corridos, formados por piedras de tamaño homogéneo colocadas horizontalmente, y los cercados de cajones, que combinan paredes continuas con piedras hincadas en vertical, sobre las cuales se colocan otras en perpendicular. Con el paso del tiempo y los cambios en la presión demográfica, muchas de las tierras que antaño fueron cultivadas han quedado abandonadas, permitiendo la regeneración de la vegetación espontánea. Este fenómeno ha sido común en gran parte del oeste peninsular y en zonas montañosas desde la década de 1960, motivando que estos “prados murados” hoy estén en declive, siendo absorbidos y degradados por la maleza.



Imagen 4. Ejemplo de muros de piedra en cajón, combinación con piedras hincadas, Pino del Oro (Zamora), Fuente: Elaboración propia.



Imagen 5. Singularidades de la división del parcelario. Sus pequeñas dimensiones y la utilización de muros de piedra seca como linderos. Fuente: Elaboración propia.

²⁹ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, J. (2019). La estructura agraria en Castilla y León. La concentración parcelaria como instrumento de adaptabilidad y modernización territorial. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VI, Geografía*, 12, 63-94. <https://doi.org/10.5944/etfvi.12.2019.23110>

³⁰ DACOSTA, A. & SÁNCHEZ SÁNCHEZ, E. (2020). La arquitectura de piedra seca en el occidente de Castilla y León, caracterización y desafíos. *Gazeta de Antropología*, 36, nº1, artículo 07. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=5319>

Otro elemento distintivo del paisaje agrario de Aliste es la coexistencia de sistemas abiertos de cultivo de cereales y forrajes, conocidos como “*openfield*”, que facilitan la mecanización, aunque la aplicación de la concentración parcelaria en la comarca ha sido complicada, motivando que no todos los municipios que integran esta comarca hayan finalizado su proceso (sirvan los ejemplos de Alcañices o Figueruela de Arriba, que solo han logrado avances parciales). La topografía accidentada, la abundancia de afloramientos rocosos y la presencia de vegetación arbórea dificultan este proceso. Además, la fragmentación del territorio en pequeñas parcelas delimitadas por muros de piedra ha ralentizado su implementación. Al mismo tiempo, el temor a la pérdida de elementos culturales asociados a los muros de piedra ha generado reticencias en parte de la población, limitando su aplicación aún más e incentivando las protestas de asociaciones.

Resulta necesario señalar que la mayor parte de las construcciones de Aliste responden a la racionalidad en el aprovechamiento de los recursos disponibles en función del tiempo y esfuerzo que exigía su utilización. El uso de la piedra está mucho más extendido debido a la existencia de rocas aptas para la construcción, entre las que destacan granitos, pizarras y cuarzos, ocasionalmente recubiertas con adobes, cal, barro o yeso^{31,32}. Entre las referencias de las diferentes especies que se utilizaban para la realización de vigas destacan las de castaño (*Castanea sativa*), empleadas a modo de pilar formado por una horquilla natural, como así puede visualizarse en Pobladura de aliste, o vigas de sujetación en portalones, en Videmala o Fornillos³³.



Imagen 6. Vigas y puerta de madera en Santiago de la Cabeza (Zamora). Fuente: Elaboración propia.

Otro ejemplo de topónimo lo representa la Vivinera, en cuyo caso parece derivar de la locución latina “*vimināria*”, acumulación o conjunto de mimbreras. Cabe resaltar el nombre del municipio de Vimioso (Portugal), ubicado al otro lado de La Raya, cuyo origen respondería a este mismo hecho. Es frecuente encontrar en los márgenes de arroyos y prados cercanos a los núcleos de población agrupaciones de brimes o mimbreros (*Salix fragilis* y *S. Alba*), cuyas ramas,

31 DACOSTA, A. (2010). Una mirada a la tradición. La arquitectura popular en Aliste, Tábara y Alba. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares (Madrid).

32 VARGAS, C. (2021). Reflexiones sobre arquitectura vernácula, tradicional, popular o rural. *Arquitectura y Urbanismo*, 42(1), 146-163. <https://tinyurl.com/yyyejuhh>

33 BÁEZ MEZQUITA, J. M. y Esteban Ramírez, A. L. (2000). La casa tradicional en las tierras de Alba y Aliste. Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación Provincia de Zamora.

flexibles, debían ser cortadas, seleccionadas y trabajadas anualmente³⁴. Aunque su uso es de los más variado, destacando su utilidad para la cestería, también eran requeridos en la elaboración de ciertas partes de las “ruecas” o los bozales para los animales de tiro.

Como se vislumbra en las referencias históricas, la región ha tenido dificultades para soportar grandes núcleos de población como consecuencia de la rusticidad de sus suelos y la rigurosidad climatología³⁵, impidiendo la constitución de cultivos que permitiesen altas densidades humanas. Por lo general, los cultivos que se han venido desarrollando se asocian al proceso de subsistencia, ya sea familiar o comunal.

La utilización de la piedra seca también forma parte de la arquitectura urbana. La vivienda tradicional alistana constituye otro elemento fundamental en la configuración del paisaje de esta comarca, destacando por el uso de materiales autóctonos, algunos de los cuales ya se han mencionado, y a los que se les puede incluir la madera de chopo y roble, así como otros elementos vegetales como escobas y urces. Esta integración de materiales locales ha generado una arquitectura armónica con el entorno. Las viviendas más comunes son de una o dos plantas. En el primer caso, la estructura suele incluir un corral adyacente para el resguardo del ganado, con acceso a través de una puerta compartida con la vivienda. En las construcciones de dos alturas, la planta baja se destina al ganado, mientras que la superior alberga la vivienda, aprovechando el calor generado por los animales. En algunos casos, también se encuentra el granero o secadero en esta planta. Un rasgo característico de estas edificaciones es la presencia de balcones o corredores de madera, elementos tradicionales que aportan singularidad a la arquitectura alistana.

La comarca cuenta con numerosas construcciones auxiliares vinculadas a la actividad ganadera que emplean dicho material, aunque su actividad haya caído en desuso, convirtiéndose en elementos de interés patrimonial y turístico³⁶, como ocurre con las corralas de ovejas, construcciones de piedra de uno o dos metros que se complementaban con enramados de zarza (*Rubus ulmiformis*) o agavanzo (*Rosa canina*) a modo de protección frente al lobo. Estos son los ejemplos de las corralas cercanas a la Sierra de Sesnández, en la localidad de Abejera.

También se pueden destacar entre los elementos de arquitectura vernácula los molinos, que solían ser de propiedad comunal, de los cuales quedan pocos vestigios en pie debido a la falta de mantenimiento y el desinterés administrativo. Aun así, cabe señalarse el ejemplo de Lober de Aliste, donde se localiza un molino con maquinaria antigua, aparte de las piedras o muelas y el rodezno que permitían el procesado del centeno, recurso alimenticio básico en la zona.

³⁴ Panero García, M. P. (2020). Que de hoy en un año. La oralidad en una mascarada: Los Carochos de Riofrío de Aliste. *Boletín de Literatura Oral*, 3, 29-59. DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

³⁵ Méndez Plaza, S. (2002). Costumbres comunales de Aliste. Editorial Semuret. Zamora.

³⁶ Plaza Gutiérrez, J. I. (2002). El turismo rural en territorios periféricos (el ejemplo de algunas comarcas del oeste castellano-leonés), *Investigaciones Geográficas*, 27, 83-106.



Imagen 7. Corrala del área Recreativa de Tozalfreno, Riofrío de Aliste (Zamora). Fuente: Elaboración propia.

Otros de los elementos de arquitectura complementaria a la de los núcleos poblacionales son los palomares, los hornos de cerámica, la alquitara, los lagares, cigüeñales, pozos y parideras, muchos de los cuales se encuentran en estado de ruina, así como los puentes tradicionales o pasaderos, que han jugado un papel clave en la conectividad de la región, permitiendo el paso del ganado y facilitando el acceso a las tierras de cultivo. Las fuentes y abrevaderos, elaborados con materiales locales, también se distribuyen a lo largo de la comarca y en los propios núcleos urbanos.

Resulta necesario incluir en este caso que algunas de las características más interesantes de la piedra desde el punto de vista estructural son su resistencia a los esfuerzos de compresión, lo que la adecua para ser utilizada como parte de muros y soportes. A ella se le une su considerable, ejerciendo como estabilizador de estructuras. Ejemplos de ello encontramos en los múltiples puentes que salvan los arroyos de prados de la comarca, en los dinteles de puertas de casas y corrales, portalones de patios o corrales, etc. Se aprecia de este modo la ligazón entre los diseños de las construcciones humanas y la naturaleza, que entendida como un recurso más (complementario a otros propios de la civilización por necesidad dada la escasez de oportunidades que ofrece desde antiguo la región), ayuda al mantenimiento de las poblaciones y amplía la cultura propia de esta comarca.



Imagen 8. Pequeño pajar construido con materiales naturales de la zona, municipio de Flechas (Zamora).

Fuente: Elaboración propia.

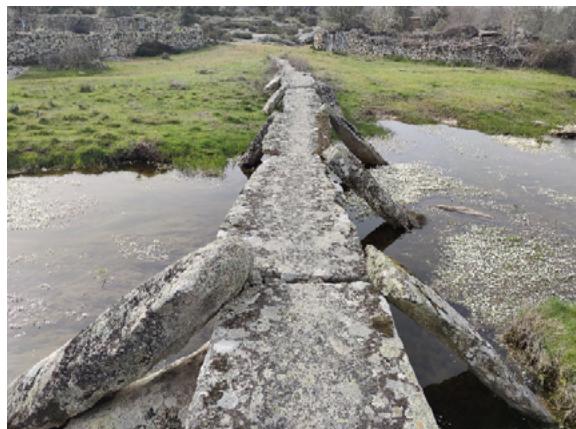


Imagen 9. Puente de piedra tradicional. Municipio de Brandilanes (Zamora). Fuente: Elaboración propia.



Imagen 10. Iglesia Parroquial, Flechas (Zamora). Fuente: Elaboración propia.

Asociados de nuevo a las construcciones, ya los usos que de ellas se hacían, puede señalarse una amplia panoplia de recursos vegetales que en la actualidad pueden localizarse fácilmente en el entorno de los núcleos urbanos de esta comarca. Destacan, a modo de ejemplo, algunos de los más comunes y extendidos, como es la escoba amarilla (*Cytisus scoparius*), comúnmente utilizada para realizar barrenderos de mano para la casa o el horno. También cabe señalar el codeso³⁷ (*Adenocarpus complicatus*), igualmente utilizado para realizar barrederas para las eras debido a su particular dureza. Las urces, tanto las moradas como las blancas, (*Erica australis* y *Erica arborea*), o el brezo de las turberas (*Erica tetralix*), se usaban igualmente para realizar escobas de mano, como era el caso en el municipio de Flechas de Aliste, darse en entornos más forestales y, por tanto, alejados de las poblaciones.

Otro empleo destacado de los recursos herbáceos es el realizado en la elaboración de las tradicionales brochas de encalar que se hacían con los piñirinos o barreplatos (*Agrostis sp*) estos también se utilizaban para quitar el polvo debido a la suavidad y ligereza de su consistencia.

Entre los usos tradicionales de otras plantas podemos destacar el ampliamente utilizado fresno (*Fraxinus angustifolia*) la resistencia y flexibilidad de su madera ha capacitado a las poblaciones para obtener muy variadas herramientas de esta especie que pueden ir desde cestas

³⁷ Sirva como ejemplo el topónimo asociado a la botánica de Codesal, pedanía del municipio de Manzanal de Arriba, en la región de la Carballeda.

con sus ramas más verdes y jóvenes a partes de aperos agrícolas (mangos de azadas, zachos, guadañas...), varas y radios de carros de tiro, material de construcción (vigas, marcos de puertas y ventanas, tejas), mobiliario interior o incluso forraje durante el invierno para el ganado con sus hojas³⁸.

La actividad diaria también muestra una estrecha vinculación con el entorno. Las especies arbóreas de los alisos y castaños eran utilizadas en la confección de la vestimenta, principalmente por su acción como tinte, a lo que se puede incluir el lino (*Linum usitatissimum*) como sustituto de la lana. Esta especie destaca como cultivo principal para la elaboración de la mayor parte de los lienzos y ropajes que han servido a las poblaciones de esta zona de la provincia³⁹. Las características de aislamiento que tenían unas poblaciones con otras vecinas hacían que fuesen significativamente diferentes y definitoria la procedencia de quien usaba una prenda en cuestión. Tanto valor se le daba al uso del vestido tradicional de la localidad que hay dichos populares para quien cambiaba o modificaba el mismo.

Junto a todos estos también cabe mencionar los remedios medicinales tradicionales desarrollados en la comarca. La farmacopea popular en Aliste es variada, aunque no excesivamente amplia, ya que la diversidad biológica está condicionada por la características edáficas y climáticas. Destacan a modo de ejemplos, como así señalan Álvarez y Zaldivar (2004)⁴⁰, el uso de llantén (*Plantago lanceolata*), usada para tratamientos contra afecciones del aparato respiratorio, o la malva (*Malva sylvestris*) antidepresiva y cicatrizante natural. De igual modo, el hipérico, corazoncillo o pericón (*Hypericum perforatum*), utilizado en una amplia variedad de afecciones, desde la pirosis estomacal al tratamiento de lesiones epidérmicas. La Ruda (*Ruta montana*), utilizada por sus efectos abortivos y su acción emenagoga, favorecedora de la menstruación, resultando muy tóxica a altas dosis. La salvia (*Salvia verbenaca*) era empleada tradicionalmente para limpiar de impurezas los ojos, sobre todo en actividades agrícolas⁴¹, al igual que la cirgueña (*Chelidonium majus*) se usaba la savia para eliminar verrugas y favorecer la cicatrización de pequeñas cortaduras, al igual de que el uso de cicuta (*Conium maculatum*) se empleaba como método de desparasitación intestinal de niños, como así señalaban los autores anteriormente mencionados en su obra. Resulta necesario señalar que los muros de piedra seca se han servido como elementos de protección para que muchas especies naturales con propiedades medicinales, veterinarias o alimenticias prosperasen amparadas del rigor del clima. Tal es así, que la mayor parte de la etnobotánica que aún pervive entre los actuales vecinos se recoge en sus inmediaciones.

UN FUTURO INCIERTO

El paisaje de la comarca de Aliste ha experimentado una profunda transformación en las últimas décadas, marcada por la progresiva desaparición de los elementos que tradicionalmente lo definían, lo que parece permanecerá en el futuro cercano. Durante siglos, la actividad ganadera ha sido el eje vertebrador del territorio, basada en el uso de materiales autóctonos y en prácticas adaptadas al entorno. Sin embargo, los cambios demográficos y socioeconómicos han

38 GALLEGOS CARRICAJO, E. (2009). *Op. cit.*

39 BLANCO GONZÁLEZ, J. F. (2009). Tiempo de máscaras: los carochos de Riofrío de Aliste (Zamora). *Argutorio. Revista de la Asociación Cultural Monte Irago*, 22, 59-65.

40 ÁLVAREZ BAZ, G. y ZALDIVAR GARCÍA, P. (2004). Estudio etnobotánico en la comarca de Aliste (Zamora). Valladolid: Universidad de Valladolid.

41 Según FONT (1990), para ello se utilizaba la grana a través de su introducción directamente bajo el párpado. FONT QUER P. (1990). Plantas medicinales. El dioscórides renovado. 12th edn. Barcelona: Labor

provocado una alteración drástica en su configuración. La disminución de la actividad agrícola y ganadera ha generado el abandono de estructuras fundamentales para la identidad paisajística, lo que ha derivado en su progresivo deterioro y, en muchos casos, en el olvido.

Uno de los signos más evidentes de esta transformación es la práctica desaparición de la funcionalidad de la vivienda-corral, un elemento arquitectónico esencial en el modelo tradicional de hábitat rural de esta comarca. El desplazamiento del ganado hacia instalaciones modernas situadas fuera de los núcleos urbanos, junto con el progresivo abandono de la población, ha acelerado el deterioro de estas construcciones. A ello se puede incluir otras muchas edificaciones que antes servían como espacios de vida y trabajo y actualmente han quedado en estado de ruina, afectando la estructura visual y material de los municipios alistanos.

A su vez, la nueva construcción y rehabilitación de viviendas en la comarca se ha orientado hacia el uso de materiales y técnicas modernas, impulsadas por la necesidad de reducir costos y mejorar la eficiencia constructiva. No obstante, esta tendencia ha contribuido a la desaparición de los conocimientos tradicionales, especialmente aquellos relacionados con la construcción en piedra seca, una técnica clave en la arquitectura popular de la zona. La pérdida de estos saberes ha acelerado la erosión del carácter identitario de los pueblos, provocando una despersonalización de su conjunto urbanístico, donde las calles y trazados antaño reconocibles han sido modificados para adaptarse a nuevas necesidades, diluyendo progresivamente la esencia arquitectónica tradicional de la comarca.

Paralelamente, el fenómeno del éxodo rural ha generado una desconexión entre el territorio y su población originaria, dejando a muchos municipios en una situación de despoblación avanzada. Sin embargo, la importancia de la llamada población vinculada⁴², aquella que reside fuera de la comarca pero que mantiene un fuerte lazo con ella, resulta clave para la conservación y revitalización del territorio. Estas personas, que a menudo regresan en períodos vacacionales o mantienen propiedades en la zona, son fundamentales para dinamizar el tejido social y económico⁴³. Su implicación se manifiesta en la creación de asociaciones que buscan la protección del patrimonio y la mejora de las condiciones del medio rural. A través de sus demandas y acciones reivindicativas se han convertido en actores esenciales para el desarrollo y la gestión estratégica del territorio, luchando por evitar su desaparición y promoviendo su conservación como un legado cultural y natural de incalculable valor.

42 El INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE), en su Censo de Población del año 2001, define población vinculada como: “*El conjunto de personas que tienen algún tipo de vinculación con él, ya sea porque residen allí, porque trabajan o estudian allí o porque suelen pasar en él ciertos períodos de tiempo (vacaciones, fines de semana...) durante el año*”.

43 DELGADO ÁLVAREZ, J.; DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, R. & BLANCO RODRÍGUEZ, J. A. (2023). Emigración y población vinculada entre la Península y América: el caso de Zamora y Salamanca. En *Novas fronteiras, outros diálogos: as novas geografias dos países de língua portuguesa*. 641-668. Centro de Estudios Ibéricos, Guarda (Portugal).

ESTUDIOS DE CASTILLA Y LEÓN

Balance historiográfico sobre la represión de los profesionales de la enseñanza en la provincia de Salamanca

Historiographical balance on the repression of teaching professionals in the province of Salamanca

Francisco Javier Ruiz Cano

RESUMEN

Desde el inicio de la sublevación, la fiscalización por parte de los facciosos a todo trabajador de la administración pública resultaba imperativa en aras de verificar su adhesión al levantamiento. Debido a labor que llevó a cabo el régimen republicano en materia de educación los profesionales de la enseñanza que habían ejercido durante el periodo previo al golpe de estado se convirtieron en uno de los principales grupos represaliados por parte de los golpistas. Durante los últimos años, el incremento de los estudios regionales acerca de la represión franquista ha permitido, a su vez, determinar en buena parte las medidas represivas que recayeron sobre este grupo de trabajadores públicos dentro de las diversas demarcaciones provinciales del país, siendo la provincia de Salamanca una de las más mortificadas. Por esta razón el presente trabajo tiene por objetivo realizar un análisis de los principales estudios que se han llevado a cabo sobre la represión de los profesionales de la enseñanza en la provincia salmantina.

PALABRAS CLAVE: Profesionales de la enseñanza; Represión; Balance historiográfico

ABSTRACT

From the beginning of the uprising, it was imperative for the factionalists to inspect all public administration workers in order to verify their adherence to the uprising. Due to the work carried out by the Republican regime in the field of education, the teaching professionals who had worked in the period prior to the coup d'état became one of the main groups repressed by the coup plotters. In recent years, the increase in regional studies on Franco's repression has, in turn, made it possible to determine to a large extent the repressive measures which fell on this group of public workers in the various provinces of the country, with the province of Salamanca being one of the most severely affected. For this reason, the aim of this paper is to analyse the main studies that have been carried out on the repression of teaching professionals in the province of Salamanca.

KEYWORDS: Teaching professionals; Repression; Historiographical balance; Historiographical balance

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha producido un sustancial incremento de las investigaciones sobre la represión en la Guerra Civil y el ulterior régimen franquista. La explicación de dicha proliferación en tales labores de investigación se halla en la apertura de numerosos fondos documentales pertenecientes a la dictadura, lo que ha permitido a los investigadores y académicos el pertinente análisis documental en aras de llevar a cabo pormenorizados estudios sobre las acciones punitivas con la que los facciosos durante la contienda y, a la poste, las autoridades que configuraron el Nuevo Estado, golpearon a los desafectos de la "causa nacional".

Entre las pretensiones de los insurgentes para desmantelar el orden constitucional de la República se encontraba la de barrer cualquier reducto de apoyo al régimen republicano, por lo que la fiscalización de todo trabajador público, en aras de verificar su adhesión al levantamiento militar, se antojaba absolutamente necesaria. Debido a esto el cuerpo de funcionarios constituyó uno de los grupos sociales donde la violencia de las tropas sublevadas golpeó con mayor severidad. De esta forma, tras el inicio de las hostilidades, la mayor parte de los empleados públicos fueron sometidos a un estricto control y vigilancia con la finalidad de comprobar que su proceder en el desempeño de sus funciones fuese afín al alzamiento. Dentro de los estudios que analizan las labores depuradoras contra los trabajadores públicos resulta oportuno señalar la destacable obra coordinada por la profesora Josefina Cuesta Bustillo sobre la depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista.¹

Uno de los grupos que la represión golpista hostigó de forma más contundente fue el perteneciente al sector de la educación. Las tropas sublevadas, conscientes de la efectiva labor educativa que había llevado a cabo la República, pretendieron, desde el inicio de la sublevación, erradicar todo ápice de aquel espíritu reformista que en aquellos días impregnaba la enseñanza. Todo ello se materializó en la publicación de varias disposiciones jurídicas, que dieron cobertura legal al control al que se sometió a los profesionales de la educación, como la promulgada por la Junta de Defensa Nacional en agosto de 1936, apenas un mes después del estallido de la conflagración, en la que se recogían las líneas de lo que debía ser la educación primaria de la nueva España, y el papel que debían jugar los docentes en las labores educativas (y aleccionadoras) en aras de la españolización de la juventud patria.²

Desde hace ya algunos años esta cuestión ha suscitado un destacado interés a un buen número de contemporaneistas y demás estudiosos de la historia reciente de España, por lo que la producción historiográfica en relación con esta forma de represión en la Guerra Civil y la dictadura se ha incrementado de manera ostensible. Aunque si bien es cierto que no existe un número abundante de obras que aborden exclusivamente el fenómeno represivo sobre los trabajadores de la enseñanza en el Nuevo Estado, la mayor parte de los volúmenes dedicados al estudio de la educación en el franquismo y la represión franquista, dedican una parte considerable de la obra – o al menos, algunos capítulos de la misma- al análisis de la vigilancia que los sublevados llevaron a cabo contra este grupo de la administración.

Al hilo de lo aquí expuesto es pertinente señalar que buena parte de las publicaciones centradas en la represión franquista han delimitado su marco geográfico centrándose en el estudio de la violencia política en la guerra o la dictadura dentro de algún espacio determinado de la geografía española, con especial predilección por el ámbito provincial y, en menor medida, regional. Como ejemplo, resulta apropiado destacar los estudios del profesor Julián Chaves Palacios centrados en la represión franquista en la provincia de Cáceres, donde también analiza la depuración a la que se sometió a los profesionales de la enseñanza dentro de la provincia extremeña.³

1 Josefina CUESTA BUSTILLO (dir.), (2009) *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Fundación Francisco Largo Caballero, Madrid.

2 BOJDNE, Orden de 19 de agosto de 1936.

3 Aquí, Julián Chaves Palacios analiza el fenómeno represivo en la provincia de Cáceres dedicando uno de los capítulos de este volumen al fenómeno de las depuraciones de funcionarios públicos como forma represiva por parte de las tropas sublevadas en la Guerra Civil, por lo que dentro del mismo dedica un apartado al análisis de dichas acciones represivas sobre el cuerpo docente en la provincia cacereña. Julián CHAVES PALACIOS, (1995) *La represión en la provincia de Cáceres durante la Guerra Civil. (1936-1939)*, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, Cáceres.

Dentro de la actual Castilla y León la provincia de Salamanca tampoco estuvo exenta de la violencia con la que los insurgentes doblegaron a sus habitantes, por lo que los empleados públicos relativos al sector educativo que poblaban o procedían de esta provincia castellana no pudieron escapar al yugo reaccionario que logró someterlos tanto en la contienda como a la postre de la misma. Es por ello que el presente artículo pretende analizar los trabajos con mayor relevancia de los últimos años acerca de la represión ejercida sobre este grupo de funcionarios en la provincia de Salamanca durante la Guerra Civil y la inmediata dictadura franquista.

1. BALANCE HISTORIográfICO SOBRE LA REPRESIÓN DE LOS TRABAJADORES DE LA ENSEñANZA EN LA PROVINCIA DE SALAMANCA

1.1 APROXIMACIÓN GENERAL A LA REPRESIÓN DE LA ENSEñANZA DURANTE LA GUERRA Y LA DICTADURA

Aunque lo que pretende este análisis es llevar a cabo una aproximación acerca de los trabajos centrados es la represión de los trabajadores de la enseñanza en la provincia salmantina, resulta conveniente incidir, al menos de forma introductoria, en aquellos estudios de carácter general que versan acerca del tema que nos ocupa.

En primer lugar, hay que destacar la obra de María Dolores Peralta *La Escuela Primaria y el magisterio en los comienzos del franquismo*⁴. Publicado por la Universidad Pontificia de Comillas en el año 2012, en este volumen la autora lleva a cabo un minucioso análisis sobre la Escuela Primaria y la figura del maestro, así como la formación de este. Aunque si bien es cierto que no es un libro dedicado exclusivamente al estudio de la represión de estos trabajadores de la administración, su autora aborda esta cuestión de forma precisa en la primera parte del manuscrito. Mediante el análisis de fuentes documentales como los borradores de la legislación franquista elaborados por la administración educativa, resalta, no sólo la depuración a la que se vieron sometidos los profesionales del magisterio español, sino también la retirada de cierto material pedagógico que, a juicio de los insurgentes, hacía peligrar la formación del “espíritu patrio” entre los escolares.

Dentro de los estudios sobre el fenómeno de las depuraciones al que fueron sometidos estos profesionales en España, referenciar el artículo publicado por Carlos de Pablo Lobo donde, a través del estudio de fuentes extraídas del Archivo General de la Administración y del Archivo Central del Ministerio de Educación, así como de la legislación vigente en el periodo estudiado, analiza, principalmente, las causas del proceso de depuración de los docentes españoles.⁵

Finalmente, dentro de aquellas obras de carácter general sobre la violencia que se ciñó sobre los educadores es oportuno hacer referencia al artículo elaborado por José María Hernández Díaz y José Luis Hernández Huerta sobre la represión franquista de los maestros freinetianos, donde se analiza las medidas depurativas que el bando nacional llevó a cabo contra el colectivo de maestros pertenecientes al Movimiento Freinet, uno de los grupos de renovación pedagógica de mayor relevancia en el momento del inicio de la guerra.

4 María Dolores PERALTA ORTIZ, (2012) *La Escuela Primaria y el Magisterio en los comienzos de Franquismo*. Universidad Pontificia Comillas, Madrid.

5 Carlos de PABLO LOBO, (2007) “La depuración de la educación española durante el franquismo (1936-1975). Institucionalización de una represión” *Foro de Educación*, 9, pp. 203-228.

1.2 ESTUDIOS SOBRE LA REPRESIÓN DE LA ENSEÑANZA EN LA PROVINCIA DE SALAMANCA

Dentro de la provincia de Salamanca los estudios que se han realizado sobre la presente cuestión, si bien no resultan especialmente abundantes, permiten delimitar de forma concisa esta forma de opresión.

Entre los investigadores encargados de llevar a cabo dichas averiguaciones uno de los más destacables es el profesor Antonio García Madrid. Con una copiosa obra acerca del magisterio en esta provincia castellana, dedica buena parte de la misma a la represión a la que se vio sometida este sector de la administración pública. En una de sus publicaciones, centrada también en el fenómeno de las depuraciones, llevó a cabo un análisis detallado de la purga profesional dentro de la Escuela Normal de Magisterio y de la Inspección de Primera Enseñanza en Salamanca durante los primeros meses del conflicto armado, concretamente entre diciembre de 1936 y febrero de 1937. A través del estudio de la legislación promulgada por la Junta Técnica del Estado y la Comisión de Cultura y Enseñanza, así como la documentación producida por la Comisión C de depuraciones, se centra, no sólo en el estudio del sometimiento de los docentes, sino también de los inspectores de educación.⁶

En otra de sus publicaciones el profesor García Madrid, incidiendo también en el análisis de las depuraciones en la provincia, resalta la importancia de la desclasificación de varios fondos documentales como los residenciados en el Archivo General de la Administración para el estudio de esta forma de sanción. A través de la consulta de las fuentes ubicadas en el anteriormente citado archivo, llevó a cabo un estudio cuantitativo de las víctimas en la provincia con la finalidad de esclarecer las causas de las depuraciones, concluyendo que, aunque éstas tuvieron casi en su totalidad un calado político, buena parte de las mismas obedecían a revanchas y rencillas de carácter personal.⁷

También los trabajos de Olegario Negrín Fajardo han arrojado luz sobre las diversas formas de represión de la comunidad educativa en Salamanca. En la obra coordinada por la profesora Josefina Cuesta Bustillo –citada con anterioridad-, acerca de la depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista, Negrín Fajardo dedica parte de uno de sus capítulos a la depuración del profesorado en la provincia de Salamanca. Aunque comienza destacando la escasez de datos estadísticos para la enseñanza española, debido –según señala- a la pérdida, destrucción, extravío o inaccesibilidad a los documentos, finalmente concluye que la abundante bibliografía relativa a la Segunda República y la Guerra Civil, permite una aproximación cuantitativa de los Institutos Nacionales de Segunda Enseñanza. De este modo, además de acudir a las diversas referencias bibliográficas, mediante el volcado de archivos procedentes del Archivo General de la Administración, elabora varias gráficas de los directivos de los Institutos Nacionales de Segunda Enseñanza en Salamanca, Catedráticos Numerarios y Profesores de Instituto de la provincia.⁸

En otro artículo publicado en el año 2007, Olegario Negrín Fajardo a través del análisis

6 Antonio GARCÍA MADRID y Andrea CATARINO GARCÍA, (2021) “La depuración de la Escuela Normal de Magisterio y de la Inspección de Primera Enseñanza de Salamanca (diciembre de 1936-febrero de 1937)”, *Papeles salmantinos de educación*, 25, pp. 63-98.

7 Antonio GARCÍA MADRID, (2005) “La depuración del Magisterio nacional en la provincia de Salamanca. Avance de estudio”, *Papeles salmantinos de educación*, 4, pp. 137-192.

8 Olegario Negrín Fajardo, (2009) “La depuración del profesorado de los institutos de segunda enseñanza de España durante la Guerra Civil y el primer franquismo” en Josefina CUESTA, *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Fundación Francisco Largo Caballero, Madrid.

de los expedientes de depuración de los profesores de Instituto de Segunda Enseñanza resueltos por el Ministerio de Educación Nacional, lleva a cabo una relación estadística de las depuraciones que tuvieron lugar en las diferentes provincias de la geografía española. Si bien es cierto que en este caso centra su atención en todo el territorio nacional en lugar de la provincia de Salamanca, su estudio permite analizar el fenómeno de las depuraciones en cada una de las provincias de España extrayendo, de esta forma, la información relativa a la provincia castellana, en la cual se llevaron a cabo, en el periodo comprendido entre 1937 y 1943, la friolera de veinte expedientes de depuración contra profesores de Segunda Enseñanza.

Otras publicaciones centran su objeto de estudio en la represión llevada a cabo en la educación superior. Es el caso del capítulo que dedica Jaume Claret a la represión ejercida en la Universidad de Salamanca durante en conflicto y los primeros años de la dictadura, el cual forma parte de la obra coordinada por Ricardo Robledo *Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la guerra civil española*, publicada en el año 2016, y basada en el sometimiento que sufrió la provincia durante la ofensiva del bando sublevado. En este caso, como no podía ser de otra forma, Jaume Claret también dedica buena parte de su estudio al análisis de las depuraciones, no obstante, la novedad del mismo radica en la consulta de fondos documentales poco explorados como son aquellos emplazados en el Archivo de la Universidad de Salamanca, tales como los relativos a las sanciones de empleo y sueldo o las comunicaciones de superioridad. De esta forma no solo centra su atención en aquellos docentes que fueron apartados de sus puestos de trabajos, sino también de aquellos que, del otro lado, tomaron parte en la ejecución de tales sanciones. Casos como el catedrático de Derecho penal Isaías Sánchez Tejerina, el cual se distinguió como uno de los adalides teóricos de los insurgentes en la provincia, aduciendo que la guerra tenía lugar entre la “España tradicional” y la “anti-España” y cuya justificación de las acciones militares reposaba en esa desatinada aseveración. Mediante la consulta de otras fuentes mayormente sondeadas, pero igualmente esclarecedoras como el Boletín Oficial del Estado, analizó la adhesión al alzamiento de notables miembros de la comunidad educativa a efectos de escapar del castigo que se estaba imponiendo al resto de docentes de la universidad. De esta forma, pudo rastrear varios nombres como el anteriormente citado Sánchez Tejerina, al cual se le otorgó, por su disposición colaborativa con el alzamiento, la cátedra de Estudios Superiores de Derecho Penal y Antropología Criminal del Doctorado de la Universidad de Madrid el 23 de julio de 1941, así como la cátedra de Derecho penal en la Universidad Central el 13 de enero de 1949.⁹ Otros profesores, como el catedrático de Instituciones de Derecho Canónico Andrés Marcos, al que también se eximió de responsabilidades por su cooperación con el golpe de estado, fue nombrado vicerrector de la Universidad de Salamanca el 18 de noviembre de 1936.¹⁰

Otros autores que han centrado, en gran medida, sus estudios en el análisis de la represión de la enseñanza en Salamanca son Santiago López García y Severiano Delgado Cruz. Mediante la consulta de fuentes primarias de diversa índole, tales como los fondos de los procedimientos judiciales incoados por la justicia militar ubicados en el Archivo Militar Intermedio Noroeste del Ferrol, actas de defunción de registros civiles o fuentes hemerográficas, concluyeron que el número de docentes represaliados en la provincia ascendía a 223 –principalmente maestros-, seis de ellos fusilados por sentencia en consejo de guerra. Sus averiguaciones también permitieron cuantificar a aquellos a los que se condenó a prisión (un total de 46), de entre los cuales, seis fueron ejecutados de forma extrajudicial mediante el procedimiento de las “sacas”. También

⁹ Jaume Claret (2012) “La Universidad de Salamanca, plataforma de la represión en el sistema universitario español” en Ricardo ROBLEDO, *Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la guerra civil española*, Barcelona, Crítica.

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 225.

pudieron rastrear, a través de la consulta de varios diarios de la época, los inspectores de enseñanza que fueron apartados de su puesto de trabajo por parte del Gobernador Civil. En total, 46 de ellos fueron cesados. Continuando con la línea de las depuraciones, determinaron que, en la provincia, se expedientó a un total de 197 maestros. Por último, destacar también que en el desarrollo de su investigación pudieron especificar cuáles fueron los municipios a los que pertenecían aquellos maestros sometidos a depuración, procedentes de 137 localidades de la provincia, además de la capital de la misma.¹¹

Aunque las principales acciones punitivas que recayeron sobre los trabajadores de la educación en Salamanca se materializaron casi en su totalidad en la pérdida de empleo -y, en menor medida, también se les castigó con la prisión o la pena capital-, tampoco se les eximió de una modalidad represiva que adquirió una considerable notoriedad durante la contienda y, en especial, en los albores del Nuevo Estado: la represión económica. El estudio llevado a cabo por María de la Luz de Prado Herrera acerca de la represión económica que sufrieron los funcionarios salmantinos durante la guerra permite acercarse a las intenciones de los sublevados a la hora de imponer este tipo de sanciones; intenciones que, con una finalidad recaudatoria, pretendían sufragar las operaciones militares. De esta forma, la autora establece, mediante el estudio de las declaraciones enviadas al Gobierno Civil, que la cantidad cotizada por los funcionarios de la enseñanza en la provincia ascendía a 385.465,19 pesetas, ingresadas, a su vez, a través de 283 cotizaciones, las cuales representaron el 10,90 % de lo recaudado por el resto de entidades y cuyo mayor porcentaje fue debido a la detacción de los sueldos de los maestros y de los profesores de los Institutos de Segunda Enseñanza de las ciudades de Béjar y Salamanca respectivamente.¹²

Las causas y consecuencias de la purga profesional del profesorado salmantino también han sido objeto de análisis dentro de alguno de los programas de doctorado de la Universidad de Salamanca. La tesis doctoral elaborada por Manuela García Pérez constituye, tal vez, el ejemplo más relevante, al menos en los últimos años. Centrada en un completo estudio acerca de la Escuela Primaria salmantina durante el franquismo, también centra su atención, en buena parte del trabajo, en examinar este tipo de imposiciones sobre el magisterio en la provincia a través de la inspección de fuentes como los Boletines de Educación de Salamanca y su provincia o legislación de diversa índole.¹³

Por último, para finalizar este balance historiográfico sobre la represión de los trabajadores de la enseñanza en la provincia de Salamanca, resulta obligatorio destacar la notable obra coordinada por Enrique Berzal de la Rosa y Javier Rodríguez González, *Muerte y represión en el magisterio de Castilla y León*. Como reza el título, el volumen delimita su objeto de estudio al ámbito geográfico de Castilla y León. Es por ello que cada uno de los capítulos está dedicado a la represión ejercida contra el magisterio en las diferentes provincias de la región. El propio Enrique Berzal es, junto a Severiano Delgado Cruz, el encargado de llevar a cabo el estudio en la provincia de Salamanca. En esta parte del manuscrito, ambos autores comienzan reseñando el hecho de que esta provincia quedó bajó el control de los insurgentes desde el inicio del conflicto armado, por lo que la imposición de las penas por parte de los rebeldes no tardó en

¹¹ LÓPEZ GARCÍA, Santiago y DELGADO CRUZ, Severiano (2012) “Que no se olvide el castigo: la represión en Salamanca durante la guerra civil” en Ricardo ROBLEDO, Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la guerra civil española, Crítica, Barcelona.

¹² DE PRADO HERRERA, M^a de la Luz (2009) “Represión económica y control de funcionarios en Salamanca durante la Guerra Civil (1936-1939), en Josefina CUESTA, La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975), Fundación Largo Caballero, Madrid.

¹³ Manuela GARCÍA PÉREZ, (2008) *La escuela Primaria en Salamanca durante el franquismo (1936-1951)*, Salamanca, Tesis doctoral inédita.

caer sobre sus habitantes. Como en la mayoría de las obras dedicadas a esta cuestión, el análisis de la depuración resulta imperativo, por lo que los autores analizan esta variedad opresiva centrándose en la pertinente descripción de las fuentes primarias utilizadas en el estudio de la misma. Así mismo, también arrojan luz sobre otras formas de castigo a los profesionales del magisterio como el encarcelamiento o la pena de muerte, concluyendo su estudio con un listado de los nombres clasificados según el tipo de represión sufrida.¹⁴

2. CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar a través del presente análisis, los estudios sobre la represión a la que fueron sometidos los trabajadores de la enseñanza en la provincia de Salamanca, aunque sumamente precisos en cuanto a su contenido, no son excesivamente abundantes. Debido a que la depuración laboral fue la forma de represión más habitual contra los educadores, la mayor parte de las publicaciones se centran en las purgas laborales con la que los facciosos reprimieron a estos profesionales. No obstante, tampoco faltan los estudios que abundan en otras medidas sancionadoras como la prisión o las ejecuciones, tanto las dictadas en Consejos de Guerra, como aquellas que se consumaron de manera extrajudicial, presentando estas últimas, relativa dificultad a los investigadores para realizar un análisis más exhaustivo, debido, principalmente, a la escasez de fuentes documentales relativas a las mismas.

En cuanto al estudio de las víctimas, es destacable el hecho de que los trabajos no se han centrado únicamente en los maestros de la Escuela Primaria –aunque son predominantes debido a que fue el grupo más mortificado dentro de la enseñanza en España-, ya que también hacen su aproximación a otras figuras pedagógicas como los docentes de Enseñanzas Medias o los profesores universitarios y, en menor medida, los Inspectores de Enseñanza.

No obstante, y llegados a este punto, sería adecuado resaltar aquellos aspectos que, hasta la fecha, no se han analizado o bien lo han hecho de manera tangencial. En primer lugar, respecto a las medidas sancionadoras, sería interesante llevar a cabo una aproximación a aquellas que tuvieron un carácter económico o pecuniario. Como ejemplo cabe citar las penas impuestas por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas, cuya documentación se encuentra, además de los Boletines Oficiales de la Provincia, en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Por otra parte, aunque los trabajos ahondan en buena medida en casi la totalidad de los empleados que componían el sector de la enseñanza, se echa en falta aquellos estudios que refieran al personal de administración y servicios de las diversas instituciones educativas de la provincia, ya que, de igual modo, la coacción insurgente se abatió contra estos trabajadores pertenecientes también a la comunidad educativa.

Para concluir, puesto que la intención del presente trabajo es llevar a cabo una aproximación de las investigaciones sobre la represión de los profesionales de la enseñanza en la provincia, hacer referencia a las labores de investigación que en la actualidad está llevando a cabo la Cátedra Josefina Cuesta Bustillo. Constituida en la Universidad de Salamanca en el año 2022 y dirigida por el profesor Juan Andrés Blanco Rodríguez, su cometido, al igual que los trabajos que aquí se han analizado, es profundizar en los aspectos represivos a los que fueron sometidos estos trabajadores en la provincia, con la finalidad de penetrar en la presente cuestión y arrojar luz sobre aspectos de la misma todavía por esclarecer.

14 Enrique BERZAL DE LA ROSA y Javier RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (coords.), (2010) *Muerte y represión en el Magisterio de Castilla y León*, Fundación 27 de marzo, Madrid.

RESEÑAS

FIZ FUERTES, Irune, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste castellano-leonés y su irradiación*, Valladolid, Universidad de Valladolid e Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 2023.

Diplomada por la Universidad de Salamanca en Biblioteconomía y Documentación, y Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid, la profesora Irune Fiz Fuertes, nos presenta en esta obra los principales focos y artistas de la pintura renacentista zamorana, previa a la definitiva adopción de modelos romanistas, ya a finales del siglo XVI.

A través de un exhaustivo estudio de obras dispersas, documentación, comparación y finalmente atribución en grupos de referencia, recupera aquello que la historiografía tradicional había relegado a un segundo plano dada la abundancia de autores anónimos y generalmente poco conocidos y estudiados que se reducía, en la mayoría de los casos, a hablar de una genérica e imprecisa escuela castellana o, en el mejor de los casos, de una escuela leonesa con dependencia de la primera y que olvidaba la investigación que merecen focos de ámbitos más reducidos pero con características propias.

Este es el caso de la pintura realizada en territorio zamorano, que a excepción de los estudios realizados por Navarro Talegón y algunos autores que han seguido esta vía abierta por el investigador toresano, en los que se señalan la importancia de un foco toresano, no ha existido un estudio comparable al que se nos presenta.

A la falta de documentación propia del periodo se une la gran dispersión de obras y una previa falta de atribución, y todo ello denota un gusto especial de los promotores por obras que ornasen retablos pictóricos (muy por encima de los escultóricos en este ámbito geográfico). El análisis que la autora realiza sobre esta diversidad y las distintas influencias que esta manifestación artística manifiesta, convierte el texto no solo en un estudio estilístico, sino que, nos atrevemos a decir, sociológico del momento.

La obra se articula en cuatro capítulos, en los que, en el primero ya se realiza un análisis sobre la realidad de los promotores artísticos del periodo que, como hemos dicho, serán de interés fundamental a la hora de explicar la diversidad manifestada en los diferentes lenguajes pictóricos de las obras analizadas, completando el capítulo con la definición de los objetivos de la investigación, la metodología empleada y el ámbito geográfico y temporal que abarca el estudio.

En el segundo capítulo la autora analiza la diversidad de lenguajes pictóricos presentes en esta pequeña diócesis periférica donde las interpretaciones de los modelos clásicos y nórdicos parecen, en un principio, tener un deseo de ser fundidos. Esto sucede, fundamentalmente, en los inicios del periodo estudiado (1525-1545), donde hay un pervivencia evidente de modelos del gótico y una clara influencia, aunque no única, de Fernando Gallego, ya que a los modelos flamencos irán ya en este primer momento introduciéndose modelos italianos sobre todo en la

decoración.

Se analiza la diversidad de obras y autores anónimos y documentados en donde nos encontraremos nombres como el Maestro de Zamora y el Maestro de Fuentelcarnero y sus obras más representativas, pero sobre todo a glosar la figura del llamado Maestro de Astorga y la implantación de su modelo y estilo en la zona que nos ocupa. La implantación de un modelo donde, aunque el protagonismo de las obras recae en las figuras, organiza los espacios interiores a través de la arquitectura, con espacios organizados con un punto de fuga central y elevado que se abren al paisaje mediante vanos en los que representa una columna central donde convergen las líneas de fuga, abandonando el modelo de enmascaramiento arquitectónico decorativo de los inicios del periodo al que aludíamos anteriormente.

El análisis de las obras del Maestro de Fuentelcarnero, del Maestro de las Dueñas de Zamora o del Maestro de La Horta y sus posibles influencias, vendrán a completar el estudio de este primer periodo, en donde se realiza, además, un pormenorizado estudio de las obras realizadas en la diócesis y fuera de ella de artistas documentados, como Blas de Oña o Martín de Carbajal.

La heterogeneidad de los lenguajes de este periodo contrarresta con la uniformidad de estilo presente en el segundo tercio del siglo, entre 1528 y 1575, y que es analizado en el tercer capítulo. La influencia del estilo se irradia desde Toro a Zamora y a toda la diócesis, sobre pasando los límites de esta hacia el norte.

El periodo de crecimiento demográfico y económico que vivirá Castilla en esos momentos, y Toro y Zamora no habrían de ser una excepción, provoca el asentamiento en estos lugares de artistas que crean talleres que tendrán un gran éxito entre los promotores locales y que presentan ya un estilo italianizante fruto, probablemente del conocimiento de la obra de Rafael a través de la distribución de postales y grabados.

Fundamental será el establecimiento en Toro de Lorenzo de Ávila y su asociación con Juan de Borgoña II o con Martín de Carvajal. Estas colaboraciones resultan fructíferas a tenor de la gran cantidad de obras que la autora analiza, presentes en toda la geografía de la diócesis y que introducirá en sus obras modelos italianizantes pero adaptándolos sin brusquedad o ruptura con los modelos anteriores, lo que nos habla de una clientela un tanto conservadora.

A continuación realizará un pormenorizado estudio de las diferentes etapas que supondrán la evolución de un estilo que conformará la denominada Escuela de Toro.

Igualmente, glosará las figuras y obras del propio Juan de Borgoña II así como de Antonio Sánchez de Salamanca, Luis del Castillo y un repaso por las obras de difícil atribución, pero que presentan influencias de los autores citados.

El capítulo se completa con un análisis de las obras de autores presentes en la ciudad de Zamora en este mismo periodo, como Juan Godínez, Miguel de Carvajal o Alonso de Aguilar, que manifiestan igualmente la influencia de la escuela toresana.

Así pues, en este libro, y como señala en su capítulo cuarto la Doctora Irune Fiz Fuertes, se pone en evidencia la existencia de un nutrido grupo de artistas que elaboraron sus obras desde el conocimiento de las corrientes artísticas que imperaban en la Península Ibérica, dotadas de evidente calidad y que se convierten, a su vez, por las razones socioeconómicas del momento,

en “focos pictóricos periféricos” que diversifican la pretendida uniformidad de las influencias y estilos del Renacimiento pictórico español.

Mario Mateos Rodero

Historiador del Arte

Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y Geográfica

CASTRO BALAGUER, Rafael, CAYÓN GARCÍA, Francisco, FERNÁNDEZ DE PINEDO, Nadia. *Dos siglos de industrialización y cambio económico*. España: SÍNTESIS, 2021.

La obra, elaborada conjuntamente por los tres profesores de la Universidad Autónoma de Madrid, trata de explicar de forma didáctica y clara el complejo proceso histórico de la industrialización, así como de sus consecuencias, a través de ocho capítulos. Los dos primeros ofrecen los conocimientos fundamentales para abordar la problemática, esto es, los conceptos y teorías sobre la idea de industrialización y la visión temporal desde sus antecedentes hasta la actualidad. Las 6 secciones restantes están dedicadas, cada una de ellas, a un actor decisivo en este proceso de industrialización y cambio económico: innovación, demografía, fábrica, empresa, comercio y financiación. A su vez, cada uno de estos vértices está cuidadosamente explorado y relacionado con los demás, creando una narrativa clara y comprensible del complejo fenómeno histórico.

Sin embargo, en el epígrafe dedicado al comercio, se omite un ingrediente crucial a la hora de explicar la detonación de esta transformación precisamente en Inglaterra, y no en otras naciones, como Italia o los Países Bajos, donde ya existían tanto la producción de tejidos intensiva como las innovaciones financieras; —sociedades por acciones, créditos, bancos, o la bolsa— en las que se fundamentó la revolución industrial. La virtud anglosajona fue la de encontrar un emplazamiento lo suficientemente amplio y próspero donde colocar los excedentes de producción del ya saturado mercado europeo. Dicho lugar fue Hispanoamérica, y para operar en él se apoyaron en tres pilares: el monopolio al intercambio de mercancías impuesto por la corona española, lo que provocaba unos precios desmedidos de los productos provenientes de Europa; los piratas o contrabandistas, encargados de transportar los artículos ingleses hasta el continente americano; y los propios hispanoamericanos, que comerciaban con los contrabandistas para después mercadear el producto en el interior de los virreinatos —serían estos mismos comerciantes hispanos los que, al liberalizar Carlos III el comercio en el s. XVIII, se sublevaron contra la monarquía hispana al haber perdido su posición de privilegio. Así pues, este elemento particular de la nación anglosajona, el acceso a un nuevo mercado, fue el que habilitó el despegue de la Revolución Industrial en Inglaterra antes que en otras regiones.

Con esta tesis se pretende añadir un ingrediente más al cóctel que fue la Revolución Industrial, sin perjuicio de los desarrollados en la obra de Castro. Así, vemos como una política nacional, además de perjudicar a su propia industria, dinamizó la de su adversario y la impulsó hacia nuevos estadios nunca antes vistos. Por último, una reflexión: ¿Qué hubiera sido de la profusa industria textil castellana del siglo XVI de no haber habitado en un entorno lastrado por políticas que reducían su competitividad?

Marta de la Torre Pigazos
Centro de la UNED Zamora

ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro . *Francesc Ferriol Carreras. Arquitecto (1871-1946)*, Zamora, Instituto de estudios zamoranos “Florián de Ocampo”, 2021.

Nos encontramos ante la primera monografía dedicada al arquitecto catalán, D. Francesc Ferriol Carreras, quien desarrollara la mayor parte de su obra entre las ciudades de Barcelona y Zamora, aunque con notables edificios también en la provincia de la ciudad castellanoleonesa, convirtiéndose en un ineludible referente en lo que supuso la introducción del modernismo en Zamora.

El autor, Álvaro Ávila de la Torre, es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca con Premio Extraordinario de Doctorado por su Tesis Doctoral *Arquitectura y urbanismo en Zamora*, publicada en 2009. Dedicado a la investigación y a la docencia es autor de múltiples publicaciones relacionadas con la arquitectura, el urbanismo y las artes decorativas de finales del siglo XIX y principios del XX.

A través de un concienzudo proceso de investigación el libro supone la recuperación no solamente del personaje sino del conocimiento de gran parte de su obra que se conserva en la actualidad e incluso de proyectos no realizados.

El libro es prologado por las Doctoras Mireia Freixa Serra de la Universidad de Barcelona y por M^a Teresa Paliza Monduate de la Universidad de salamanca, y se desarrolla a través de ocho capítulos que desglosan la vida y obra del arquitecto barcelonés.

Tras una introducción sobre el estado de la investigación previa a la realizada por el autor, el capítulo primero nos adentrará en los principales rasgos biográficos y de formación del arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuyos profesores abarcaban una gran diversidad de interpretaciones de la arquitectura, desde los más clasicistas a los más innovadores. De esta misma época en la que curso sus estudios, fueron compañeros suyos muchos de los arquitectos que posteriormente llevarían a cabo proyectos en la Ciudad Condal y otras zonas de Cataluña que impulsarían el conocido como Modernismo Catalán, tales como Josep Puig i Cadafalch por poner un solo ejemplo de una larga lista. Finalmente en 1894 presentó su trabajo fin de carrera, en el que presentó un proyecto para un Casino en el Círculo Ecuestre de la Ciudad Condal, desgraciadamente desaparecido.

De esta etapa de formación es destacable sus colaboraciones con Lluís Domènech, como en el *Castell dels tres dragons*, que aunque aún cargado de clasicismo, inicia lo que posteriormente sería el modernismo de la arquitectura catalana, con el empleo del ladrillo, el hierro y nuevos materiales industriales.

Desde sus inicios, aun cuando ejerció su profesión de forma liberal, su interés siempre fue el de obtener una plaza en la Administración, presentándose en varias capitales de provincia y obteniendo finalmente, en 1907, la responsabilidad de las obras municipales del Ayuntamiento de Zamora en 1907 que había quedado vacante tras la dimisión de Gregorio Pérez Arribas, que

hasta el momento había ostentado el cargo.

A pesar de que sus inicios en el cargo no fueron excesivamente halagüeños, con polémicos proyectos que le granjearon ciertas enemistades con algún estamento de la ciudad, lo cierto es que realizó un importante número de edificios promovidos, generalmente, por profesionales liberales. Sin embargo no puede decirse, que ni él ni su familia se adaptasen nunca al ambiente ni al clima de la capital Castellano-Leonesa, y fueron múltiples sus ausencias, hasta que finalmente, abandonó el cargo para aceptar el de arquitecto provincial de Cádiz, en 1916, plaza a la que renunció a los pocos meses aduciendo motivos de salud, y que hizo que regresara de nuevo a Barcelona.

En lo profesional Ávila lo define como “metódico, detallista y perfeccionista”, manifestando, sobre todo en cuestiones urbanísticas, un total desprecio por los intereses creados ya fuera de los poderosos particulares o de la propia administración, manteniéndose siempre firme en sus convicciones.

Los siguientes capítulos realizan un exhaustivo recorrido por la evolución del estilo y su definición en los proyectos, con edificios realizados tanto en Barcelona como en Zamora. Un estilo en el que, aunque un tanto ecléctico en los inicios, predominará siempre una arquitectura de tipo puramente Modernista, con elementos singulares que como el profesor Ávila de la Torre señala, son fáciles de identificar, en obras realizadas en ambas provincias, incluso cuando dedica su quehacer a proyectos industriales, aún cuando por su tipología y uso del ladrillo como elemento constructivo fundamental, su obra se encuentre encuadrada en la denominada arquitectura industrial.

Igualmente, realiza un recorrido por el periodo del Eclecticismo, tanto de corte clasicista como tardío, del que se exponen en el libro importantes ejemplos, como el Teatro Ramos Carrión de Zamora en un estilo ecléctico clasicista, o La Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Barcelona, ya en un eclecticismo de corte barroco, fruto de la implantación del *Noucentisme* en la estética de la arquitectura catalana.

En definitiva, un excelente trabajo de investigación, que acompañado por infinidad de fotografías, dibujos originales, plantas y alzados, ahonda en el fenómeno de la modernidad en las ciudades periféricas del interior peninsular, como es el caso de Zamora y de qué forma hasta ellas se trasladaron nuevas formas arquitectónicas y urbanísticas desde, en ocasiones, lugares muy lejanos.

En cualquier caso, esta monografía sirve también para reivindicar a un personaje desconocido fuera de los circuitos académicos, responsable de gran parte de la estética modernista y ecléctica de la Ciudad Condal, pero también de la de una pequeña ciudad de interior peninsular. No hay que olvidar que gracias a la aportación de los diseños de Francesc Ferriol, la ciudad de Zamora pertenece al exclusivo grupo de municipios que forman la Ruta Europea del Modernismo.

Mario Mateos Rodero
Historiador del Arte

Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y Geográfica

L'ECUYER, Catherine. *Conversaciones con mi maestra: dudas y certezas sobre la educación*. Barcelona: Espasa, 2021. 335 pp.

Catherine L'Ecuyer, doctora en Educación y Psicología, autora de varios libros y artículos relacionados con la Educación, presenta en esta obra una lúcida explicación sobre las principales corrientes educativas que se encuentran en los centros educativos actualmente. Situada entre la narrativa y el ensayo, *Conversaciones con mi maestra: dudas y certezas sobre la educación* invita a la reflexión y al autorreconocimiento en la práctica educativa.

Formalmente, la autora establece un diálogo socrático entre una maestra y un estudiante ficticio, en la que se desgranan diversos temas relacionados con la educación y la enseñanza. A lo largo de las páginas del libro se analizan temas como el rol de las maestras y maestros, los desafíos que enfrenta el alumnado, la importancia del aprendizaje práctico y la necesidad de fomentar el pensamiento crítico en las aulas escolares.

Con un amplio conocimiento de la educación, L'Ecuyer aborda temas tan profundos en torno a los planteamientos educativos de una manera amena y sencilla. Utilizando la narrativa, se intenta ofrecer a los padres y al profesorado criterios para evaluar críticamente las propuestas educativas de los colegios, al margen de eslóganes y campañas de marketing. La autora canadiense, instalada en Barcelona, expone con precisión práctica las diferentes corrientes filosóficas y educativas en las propuestas educativas contemporáneas. Temas como la estimulación temprana, la neurociencia, las nuevas tecnologías, la educación emocional, el aprendizaje cooperativo y las inteligencias múltiples son tratados con una reflexión profunda. En el libro se recogen los diferentes planteamientos pedagógicos que se han desarrollado y aplicado a lo largo de los años en los centros escolares, comparándolos entre sí, y buscando a modo de preguntas, si la utilidad de la educación se corresponde con los fines que le son propios; de ese modo la autora propone que, "el objetivo de la escuela no consiste en moldear al alumno al servicio de un proyecto político, ni en proyectarle dentro de diez o veinte años para prepararle al mundo laboral"; y expone: "el fin de la educación es darle la oportunidad de formarse de una manera integral, como persona".

Uno de los temas que más ha investigado L'Ecuyer, el Método Montessori, es tratado con exhaustividad desde una perspectiva crítica. Realizando un análisis comparativo entre dicho método y las distintas propuestas educativas, elabora un trabajo de indagación desde la educación tradicional, al movimiento de Escuela Nueva, y las teorías pedagógicas de los autores que más han influido en los sistemas educativos, Aristóteles, Herbart, Rousseau, Piaget, Decroly, Dewey, etc., y, además, la autora presenta su propia pedagogía, la realista clásica, en confrontación a las corrientes mecanicistas, románticas, idealistas, conductistas y constructivistas. La obra constituye una lectura necesaria para padres y educadores que intentan comprender las ideas filosóficas y educativas y su repercusión práctica en la enseñanza.

De una manera atractiva, L'Ecuyer nos anima a reflexionar sobre el futuro de la educación y la necesidad de proporcionar una formación integral a las alumnas y alumnos en

un mundo en continuo cambio demográfico, social, político y educativo. Para ello, la autora defiende la importancia de establecer un enfoque reflexivo y crítico en el sistema educativo, en el que se escuche y valore la experiencia de las maestras y maestros, y se adapten los métodos de enseñanza a las necesidades y estilos de aprendizaje de las y los estudiantes. Entender los centros educativos donde el asombro se configure como el espacio que “nos lleva a preguntar, a buscar explicaciones, a identificar las causas, a encontrar el sentido escondido”, impulsando la creatividad, la curiosidad y la motivación en las aulas, en la que se enlacen las corrientes pedagógicas con los fundamentos filosóficos.

La obra es altamente recomendable para el ámbito educativo ya que L'Ecuyer, nos propone una reflexión pedagógica y filosófica que logre resultados beneficiosos en la visión y en la praxis educativa, y sostiene como Platón que: “no se educa en masa, se educa a una persona a la vez. La educación es una actividad interna que transforma al que aprende”. En la que, apoyándose en las herramientas de la atención, la cultura, la imaginación, la belleza y el placer nos permitan comprender las teorías y pensamientos que en principio no están conectados, en beneficio de la innovación y mejora de la educación.

Ana M.^a Candelas Rodríguez Teixeira
UNED. Centro Asociado de Zamora

FERNÁNDEZ CARDÓ, José M^a, *Antonio Viñayo. Abad de San Isidoro. Diccionario biográfico*. León: Rimpego, 2019. 491 pp. con 32 figs. en b/n.

Ambicioso proyecto resulta ensayar la biografía de un hombre de fe especialmente dotado, no solo por ceñir mitra de fuertes ínfulas pastorales; sino por haber cosechado, desde joven, beneméritas y meritísimas calificaciones intelectuales que no se consiguen viendo pasar el tiempo.

Doctor por la Universidad Pontifica de Salamanca, bibliotecario del Seminario de Oviedo, asesor del Concilio Vaticano II, insigne medievalista, catedrático de teología, canónigo archivero, bibliotecario y sexagésimo sexto abad de la colegiata de San Isidoro de León que se mantuvo hasta los noventa años operativo y diestro, vigilante y sutil, en los listines e índices de cuantas empresas y proyectos tuvieron marchamo de plenitud y dispensa de perennidad. Fue además esforzado presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de León, decidido valedor de las rutas jacobeadas leonesas, doctor *honoris causa* de su flamante Universidad, de la que fue uno de sus más firmes promotores y, de haberlo precisado, no nos cabe duda alguna que hubiera sido firme partidario de las nuevas tecnologías. Lo demostró solventemente cuando, a partir de 1997, apoyó decididamente a los paleopatólogos que estudiaron –en colaboración con arqueólogos, restauradores textiles, biólogos, antropólogos, radiólogos, fotógrafos y médicos forenses– los restos óseos del insigne panteón de San Isidoro del que fue custodio *ad perpetuam rei memoriam*.

Que cada equis décadas nazcan paisanos capaces de empuñar un báculo sin cacha que valga es algo que nos deja commocionados y vulgares, pero que su vida entera quepa en un sencillo diccionario da muestras de una distante humildad y una ejemplaridad intachable, sin avales, alcurnias, laureles ni fortuna que valga, en décadas tan azarosas e intransigentes como las que le tocó vivir: tristes tiempos de victoria, penitencia, examen de conciencia, transición y natural contrición.

El volumen, con noventa entradas, tantas como la edad del protagonista, repasa su abadiato perpetuo (1970-2012) al frente de la insigne colegiata de San Isidoro, encarnando las figuras de los santos Martino de León y Fructuoso de Braga, los monarcas Alfonso VII, don Fernando y doña Sancha, las infantes Urraca, Elvira y Sancha de León, el colectivo de los canónigos regulares e isidorianos, los colaboradores seglares de la egregia colegiata leonesa, su hermano Manuel Viñayo, los prelados Almarcha, Arribas y Castro, Lauzurica y Torralba, López Martín y Vilaplana Molina, los abades Julio Pérez Llamazares y Francisco Rodríguez Llamazares, el párraco de O Cebreiro Elías Valiña Sampedro, el coronel leonés Luis de Sosa y Tovar que se alzó contra Napoleón, Conchi Quiroga Puente, Camino Redondo Redondo, el catedrático de veterinaria y rector Miguel Cordero del Campillo, el letraherido y poeta Victoriano Crémer, el secretario de la Diputación leonesa y vicesecretario del Ayuntamiento de Madrid Florentino Agustín Díez González, el periodista Félix Pacho Reyero, el ingeniero de minas e ilustre empresario Antonio del Valle Menéndez, el arquitecto Luis Menéndez Pidal, el maestro de obras Andrés Seoane Otero, las historiadoras del arte Etelvina Fernández González y Ángela Franco

Mata, la paleógrafa Ana Suárez González (autora del sentido prólogo que enmarca el libro), los doctores Berta Hinojal Aja y Félix Fernández López; los lugares de Asturias, la ciudad de León, Avilés, la gran capital de Madrid y su Casa de León, Otero de las Dueñas, Camposagrado, La Magdalena, Viñayo, Piedrasecha, Arbas del Puerto y San Salvador de Valdediós, el Seminario de Oviedo, la Universidad Pontificia de Salamanca, la cátedra de San Isidoro, las fiestas del milagroso Pendón de Baeza y los hachones de cera de las Cabezadas. Otras entradas son más genéricas y van a calzador, seguramente para facilitar la lectura de los textos, que es muy de agradecer: Archivo, Biblia, estilo, exponer, devoción mariana, guerra de la Independencia, guiar, latín, legado, leonesismo, merecimientos, novenas del Apóstol Santiago, oración, reformar, reivindicar, religiosidad popular, rito mozárabe, románico y romano, Semana Santa, teología moral, viacrucis y postrera *vita via est*, emotiva referencia a su fallecimiento el 13 de diciembre de 2012, aunque sin merma de interés hacia un sabio, mitad asturiano, mitad leonés, abonado al emblema del Jano bifronte pintado en un intradós del ilustre calendario románico en el Panteón Real de San Isidoro de León.

Pero casi que lo mejor del erudito, documentado y excelentemente bien editado libro sobre don Antonio Viñayo son las impasibles fotos, que ya es raro se anote en una reseña, galería antropológica y antológica impagable, retrato fiel del saber estar del abad isidoriano, con sus poses robadas y sus arrobadas parentelas en momentos estelares, acompañando a la flor y nata del país. O más bien al contrario, arrimados a la mejor sombra posible. ¡Es todo tan distinto cuando nuestras neuronas renquean y los papeles –fotografías incluidas– se tornan amarillos! Si antes no se han hecho añicos y sucumbido al amor de la lumbre cauterizadora. Las herencias intelectuales pueden sufrir lamentables expurgos, pero constituyen auténticos tesoros si nos llegan intactas.

José Luis Hernando Garrido

PÉREZ MARTÍN, Sergio y LORENZO ARRIBAS, Josemi, *El día y sus horas del Catálogo Monumental de España: Manuel Gómez-Moreno*. Madrid: Confederación Española de Centros de Estudios Locales-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023. “Colección El Día y sus Horas, 6”, p. 115

Los autores, que ya abordaron investigaciones sobre las misivas entre el eminentе historiador del arte granadino y su esposa en *Excusiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar* (Zamora, Semuret, 2017) y rematarán lo propio –y a conciencia– con *Cartas para un Catálogo Monumental. Manuel Gómez-Moreno en Castilla y León (1900-1909)* (Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2024, 2 vols.), recurrieron al inmenso filón custodiado en el Instituto Gómez-Moreno (Fundación Rodríguez-Acosta de Granada), recuperando cuantas cartas intercambió el matrimonio desde que empezó la ardua empresa de elaborar el Catálogo Monumental para las provincias de Ávila, Salamanca, Zamora y León (al alimón para Zamora y León, cuestión apenas aireada).

Hoy –atiborrados de kilometrajes y megabytes– apenas somos conscientes de lo que significaba acometer semejantes encargos hacia 1900-1910, que ya quisiera pillar un becario superdotado de mediados del siglo XXI.

Hacia 1906-1909 Miguel de Unamuno recorrió las tierras hispanas menos transitadas, un material profundamente afectivo que le sirvió para redactar *Por tierras de España y Portugal*. El viaje fue práctica que entusiasmó a muchos hombres de la *Institución Libre de Enseñanza*, sobre todo a Francisco Giner de los Ríos, pero que también mantuvo en pie a Antonio Machado, ligero de equipaje (*Campos de Castilla*, 1912). Fue años antes que los andarines de la *Sociedad Castellana de Excusiones*, seguramente mejor pertrechados que don Manuel, se empeñaran en recorrer, a partir de 1903, con Juan Agapito y Revilla a la cabeza, los pagos más recónditos de nuestra geografía. Pero Gómez-Moreno nunca fue ave de paso ni un traseúnte noventayochista disfrutando entre sierras y barrancos, pues sus periplos resultaron imprescindibles para desarrollar su trabajo como pionero historiador del arte. Un trabajo de campo a pie de obra que hoy sigue impresionando. Por aquel entonces los ferrocarriles eran lentísimos y apenas permitían el acceso hasta las capitales de provincia u otros nudos como Venta de Baños, Astorga, Béjar, Ciudad Rodrigo, Benavente o Medina del Campo, de forma que Gómez-Moreno se vio obligado a recurrir a los coches de línea, carros, tartanas, caballos y todo tipo de jamelgos, y hasta *pédibus andando por partibus infidelium*.

Necesitó grandes dosis de valor para recorrer andurriales perdidos de la mano de Dios, soportar pacientemente las inclemencias del tiempo y pernoctar en modestísimos establecimientos que se caían de puro viejo, haciendo migas con los chismes de los parroquianos, intimando con las chinches y menguando en chichas. Y aún impresiona más al valorar las mediocres herramientas gráficas y bibliográficas de la época. Así que culminar un proyecto de semejante calado, provincia a provincia, resultaba una proeza tan titánica como discreta, tanto, que pondría la cara colorada a cualquier investigador actual, internauta, europeo y políglota.

Su método era aparentemente simple, primero consultar las eminentes *auctoritas* (José M^a Quadrado, el padre Flórez, Hübner y las publicaciones hispanas especializadas: los *Monumentos Arquitectónicos de España*, el *Semanario Pintoresco Español*, la *Ilustración Española y Americana*,

el *Museo Español de Antigüedades*, el *Boletín de la Real Academia de la Historia* o la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*), además de los materiales locales. Más tarde preparaba un mapa provincial de su propia mano, intentaba hacerse con el *placet* episcopal y obtenía otras cartas de recomendación, visitaba monumentos, tomaba detalladas notas y sacaba placas fotográficas que revelaba él mismo. La correspondencia cruzada con su familia, que casi nunca se perdía entre estafetas, era el cordón umbilical con sus padres y prometida, luego esposa, en la salud y la enfermedad.

Su enorme capacidad de trabajo le permitió tocar todos los palos, desde los castros prerromanos hasta las artes decorativas medievales y modernas. No cultivó demasiadas amistades, aunque tuvo a mano el criterio de insignes personalidades como José Martí y Monsó, Miguel de Unamuno, Joaquín de Vargas y Aguirre, Jacinto Vázquez de Parga, Mateo Hernández Vegas, Elías Tormo y Monzó, Vicente Lampérez y Romea, Severiano Ballesteros, Cándido Rodríguez Pinilla, Arturo Mélida y Alinari, Juan Facundo Riaño y Montero, Eduardo Saavedra y Moragas, Bartolomé de Cossío o Guillermo Joaquín de Osma y Scull.

Al final, don Manuel consiguió hacerse un hueco entre las clientelares redes académicas de la villa y corte, y que ya no abandonó hasta su fallecimiento. Pero se desesperaba cuando sufrió en carnes propias la exasperante celeridad del Ministerio de Instrucción Pública, aunque en tiempos de la Segunda República se dejó liar para ser Director General de Bellas Artes: apenas se mantuvo un año al frente de tan elevada canonjía. Años atrás, cuando estuvo enfrascado en sus catálogos monumentales, pudo trabajar a sus anchas en el Archivo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional o el Museo del Prado, además de compartir tertulia con los aristócratas y adláteres medio chiflados que comulgaban con el conde consorte de Valencia de Don Juan, distante esposo de doña Adelaida Crooke y Guzmán, y de cuyo Instituto fue don Manuel director entre 1925 y 1950.

El epistolario del sabio granadino revela preciosos detalles cotidianos, mucho mejor que auscultar y *hackear* el correo electrónico de cualquier mortal actual, pues reconstruye sus idas y vueltas, siempre acuciado por las malditas perras, los inconvenientes profesionales y un incierto reconocimiento académico que no le llegó hasta mucho más tarde.

Bien dicen los autores que podríamos consignar los días que el eminentе historiador del arte pasó en cada provincia (entre 140 y 200), y hasta casi en cada pueblo. Duras jornadas que incluían madrugones, comidas frugales, inevitables sorpresas en ruta, lecturas, escrituras, misas diarias, revelados fotográficos e inquebrantables rutinas postales. Los autores bosquejan una biografía con tintes de epopeya, sobre todo cuando don Manuel tuvo que lidiar con los hábitos del colecciónismo galopante, que durante el primer tercio del siglo XX amenazaba nuestros bienes culturales, tantas veces vejados por sangrías y almonedas. Y qué mejor herramienta para su preservación que sus imprescindibles catálogos monumentales, dando fe de cuanto aún existía: el sepulcro de Beatriz de Portugal en el Sancti Spiritus de Toro o el bote de Zamora, a punto estuvieron de emigrar al extranjero.

Esperemos que los autores de tan vívida aportación, toda una alhaja para la historia cotidiana del arte hispano, muy poco visitada en tiempos de excelencia, alcancen pronto el nicho profesional que, en justicia y como a don Manuel, les corresponde por originalidad, capacidad y experiencia.

José Luis Hernando Garrido

UNED

ZAMORA

ISSN 0214-736X



9 770214 736002