

AL
SO
CA
YO

AL 12 SO CA YO

revista palentina de cultura tradicional
marzo 2021

Edita y patrocina:

Escuela Provincial de Folclore, Música y Danza Tradicional.
Diputación de Palencia.

Coordinación editorial:

Equipo de investigación etnográfica de la Universidad Popular de Palencia:

Soledad Garrido Barrera.
Ascensión García Montes.

Proyecto gráfico:

Javier Reinhard.

Fotografía de portada:

El Naán

D.L. 300/2000

Agradecimientos:

Agradecimiento muy especial a todos los colaboradores, apasionados de la tradición que una vez más responden con sus artículos y entusiasmo a la ejecución de este proyecto.

Archivo Histórico Provincial.

SUMARIO

El Ocaso del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. César del Valle	6
Los Corrales del Dragón en Cevico de la Torre. Equipo Investigación Upp	13
San Román de Entrepeñas. Luís Manuel Mediavilla de la Gala - César Salamanqués Santana	17
La producción cerámica en la Pallantia romana. M ^a Julia Crespo Mancho - M ^a Victoria Romero Carnicero - Cristina León Bustillo	24
La fotografía antigua y su puesta en valor. Inma San José	32
Patrimonio textil. Iván Mateo Viciosa	36
La Virgen de Alconada de Ampudia. Luis José Peña Castrillo	41
¿Por qué bailaban las brujas de Cansoles? Elisa Guerra Doce	46
El consumo de chocolate en Palencia en el siglo XVIII. Diego Quijada Álamo	48
TRADICIÓN Y MODERNIDAD: El secreto de las Luciérnagas. Izaskun Villena	50
TRADICIÓN Y MODERNIDAD: Maisterra. Xxx Xxx Xxx	52
LIBRO: Acera de la Vega, Homenaje a nuestros antepasados. Santiago Novoa Montes	54
DEDICATORIA: Amor a la tierra. Brevísimos apuntes sobre las acuarelas de pueblos de Ángel Cuesta Calvo. Julián Alonso	58
DEDICATORIA: Gonzalo Alcalde. XXX XXX XXX	60

El ocaso del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo

El traslado de sus capiteles al Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

César del Valle
Fundación Santa María la Real

PROCESO DE DESAMORTIZACIÓN

Cuenta Eugenio D'Ors que el arte siempre ha vivido una contradicción entre lo clásico y lo barroco, es decir que el arte fluctúa entre el gusto por las formas puras, denominadas como clásicas, hasta modelos más sinuosos, barrocos. Esto se puede aplicar a la vida misma, en donde a momentos de alegría se suceden por periodos de crisis y tristeza. Esta misma dicotomía podemos aplicar a la historia del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo, al que a periodos de bonanza le sucedían momentos de terribles crisis. Esta idea se acrecienta en el momento de la llegada de los monjes premostratenses a Aguilar de Campoo, que fue bastante problemática, pero sobretudo a la época de su salida, después de una traumática expulsión que originó la mayor crisis de este antiguo monumento.

El fin de los monjes de Aguilar ha sido vinculado tradicionalmente a la *desamortización de Mendizábal*, pero, aun siendo cierto, la historia es algo más compleja. Los años finales de la abadía fueron de cierta prosperidad. Una de las grandes ampliaciones del edificio, que comprende el patio de entrada con sus alas, fue realizada en los años finales del siglo XVIII por el arquitecto Miguel de Hinojosa. Algunos años más tarde, en 1824, tras una decisión tomada en el capítulo general de la orden premostratense realizado en la abadía de Retuerta (Valladolid), se acordó instalar en Aguilar un colegio de Artes y Filosofía, que inició su andadura tres años después con unos 30 estudiantes.

La desamortización fue un proceso largo. Fue iniciada por Napoleón en 1808 siguiendo el modelo adoptado en Francia. En lo que respecta al monasterio de Santa María la Real, éste fue suprimido en 1820 tras la promulgación de la "ley de regulares". Esto generó un conflicto en la localidad pues desde el propio ayuntamiento de la villa, de talante liberal, se pidió la permanencia de los monjes, valorando su importancia sacerdotal y la devoción local al Cristo milagroso que se cobijaba en la iglesia abacial. La petición se desechó pero tras la reinstauración del absolutismo en 1823 los monjes retomaron a Aguilar. Definitiva fue la orden de expulsión del 11 de octubre de 1835, sin embargo el edificio ya estaba abandonado pues un mes antes Anastasio de Hircio, abad del monasterio, solicitó una exclaustación temporal de los frailes a consecuencia de los ataques sufridos por las facciones carlistas, que alegaban las simpatías liberales de los ocupantes. Una vez el monasterio fue desamortizado se procedió a la venta de sus propiedades que fueron rápidamente adquiridas a excepción del propio edificio que no encontró comprador.



Imagen aérea del monasterio de Santa María la Real en ruinas. Año 1908. Colección Sanz.

DECLARACIÓN COMO MONUMENTO HISTÓRICO NACIONAL

El monasterio de Santa María la Real es objeto de una falsa creencia según la cual obtuvo una doble declaración como *Monumento Nacional*, una del año 1866 y la otra del 1914. Afirmación no del todo cierta, ya que en el 1866 se produce una situación especial pero no una declaración como tal. La venta en subasta pública del inmueble, acaecida en 1866, había quedado desierta. Como consecuencia el 12 de junio del mismo año se publicó una extraña Real Orden, según la cual el monasterio quedó

en una situación singular ya que se prohibió la venta del edificio, pero tampoco fue declarado Monumento Nacional. Lo que se supone es un acto para la salvación de la abadía se convirtió en todo lo contrario fundamentalmente por dos razones. La primera es que ninguna administración tuvo la potestad sobre el edificio, lo que provocó un baile burocrático entre administraciones nacionales y provinciales que desembocó en que nadie se hiciese cargo de su destino. La segunda adversidad es que este decreto puso en la diana al monasterio para la extracción de sus piezas artísticas, algunas de las cuales ya habían sido expoliadas.

Finalmente el monasterio si será declarado como Monumento Nacional el 12 de diciembre de 1914, momento en que sus principales piezas ya habían sido trasladadas al Museo Arqueológico Nacional.

TRASLADO DE LOS CAPITELES A MADRID

El despojo de las piezas de Aguilar fue un proceso largo, complicado y lleno de disputas. Quien mejor ha estudiado este proceso es la profesora María José Martínez Ruiz en su publicación sobre *“La enajenación del patrimonio en Castilla y León”*. Sabemos que en el año 1871 el estado del monasterio es bastante lamentable. Antiguos viajeros como los escritores José María Cuadrado o Isabel Pesado, casada con el banquero mexicano pero de origen palentino Antonio de Mier, ya describen la ruina del edificio con capiteles tirados y sepulcros abiertos, profanados y expoliados.

Comisionados enviados por el *Museo Arqueológico Nacional de Madrid* comenzaron en septiembre de 1871 los trabajos para retirar los elementos más interesantes del monasterio con el objetivo de ser depositados en dicho museo, finalizando en noviembre del mismo año. Los encargados de hacer la selección de las piezas y el transporte de los materiales fueron Juan Sala y Joaquín de las Salas Dóriga. En dichos trabajos ayudó el ayuntamiento de Aguilar por medio de su alcalde y secretario, quienes facilitaron los embalajes y condujeron las esculturas hasta la estación de ferrocarril de Alar del Rey. Ya en ese momento se deja entrever que hay ciertos problemas y quejas por el traslado de las piezas. Así en una carta del director del Museo Arqueológico y de los comisionados se alude a la obstrucción, por parte de la *Comisión Provincial de Monumentos de Palencia*, del envío de los fragmentos de Aguilar a Madrid. Una manera extraña de



Imagen del interior de la iglesia. Destacan los puntales de madera que ocupan el espacio donde se ubicaban los capiteles trasladados a Madrid. Archivo Fundación Santa María la Real.

actuar, según comentan los propios técnicos madrileños, pues fue precisamente dicho organismo palentino quien animó a la adquisición del material, institución a la que se donó una parte de los restos arqueológicos.

Parece lógico pensar que con la extracción de las piezas se acabó la historia, pero la polémica lejos de disminuir se acrecentó cuando en 1895 la Comisión Provincial de Monumentos se dirigió a la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* para reclamar la atención sobre el monasterio aguilarenses. Momento en el que se destaca la chapuza realizada en 1866 que

desembocó en el desentendimiento por parte de las administraciones en la conservación del monumento. La exigua protección de dicho año no servía de nada y sus elementos más importantes habían sido trasladados a Madrid. La carta también relataba que el monasterio seguía estando abierto y seguía siendo expoliado, ofreciendo como solución su declaración como Monumento Histórico Artístico. La Real Academia revisó el expediente para poner en claro las razones del abandono de la abadía, alimentando la polémica al resolver que su ruina no correspondía a su institución y sí a la

provincial, que se había desentendido, alegando falta de recursos económicos, de todos los requerimientos que, durante los años centrales del siglo XIX, habían llegado desde Madrid para iniciar su declaración. En definitiva, todo un excelente ejercicio de echarse las culpas los unos a los otros pero que en nada ayudaba a la conservación del edificio.

En línea con la polémica anterior surgió una segunda: ¿conviene trasladar las obras a museos o dejarlas en su lugar de origen? Debate que aún hoy en día sigue sin respuesta clara. La discusión fue intensa y participaron los mismos

protagonistas. De una parte la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia, a cuya cabeza estaba Francisco Simón y Nieto, con un discurso conservacionista, por la otra parte investigadores en la órbita de la Academia como José Ramón Mérida, que defendía el traslado de las piezas. Discusión con un interesante trasfondo intelectual, pero con el mismo resultado de inanición para el monasterio.

Incluso la declaración de 1914 tampoco sirvió de mucho en un primer momento, pues en la década de los veinte se seguía expoliando el monasterio, proponiendo la alcaldía de Aguilar de Campoo reutilizar su piedra para obras del municipio. Podríamos seguir con los desagavios que sufrió la abadía, pero sobrepasa la finalidad de este artículo que se centra en el traslado de los capiteles a Madrid.

CAPITELES EN MADRID

Para conocer las piezas que se llevaron a la capital, no hay nada mejor que leer el documento de extracción donde se menciona lo siguiente:

Objetos extraídos por la Comisión del Convento de Santa María la Real en la Villa de Aguilar de Campoo:

- 9 capiteles pareados dos de ellos de follajes y el resto de figuras representando asuntos religiosos y fantásticos procedentes del claustro bajo de dicho monasterio.
- 8 trozos de capiteles, uno de ellos de follaje, y los demás de figuras de la misma procedencia que los anteriores.
- 4 impostas y un fragmento de otra, pertenecientes del mismo claustro.
- 2 columnas del mismo, una de ellas con inscripción.



Imagen actual del claustro.

- 1 doble basa
- 6 capiteles grandes pertenecientes al crucero de la iglesia de dicho monasterio, dos dobles y cuatro sencillos con figuras que representan asuntos religiosos y fantásticos.
- 1 sepulcro de piedra arenisca como los demás objetos mencionados con bajos relieves en una de las caras y tapa con estatua yacente que representa figura de varón con vestiduras sacerdotales (abad Aparicio)
- 1 idem con bajos relieves en tres de las caras, una de las cuales falta por rotura y tapa con estatua yacente de mujer en la parte correspondiente a la cabeza se lee una inscripción con caracteres góticos.

Desafortunadamente los comisionados madrileños no nos dieron más información de su trabajo, sin fijar el lugar exacto de la procedencia de las piezas, con la consiguiente pena para los interesados por la historia de esta vieja abadía que nos quedamos sin conocer, por ejemplo, cómo era la disposición de los capiteles en el claustro.

CAPITEL EN EEUU

La odisea de los capiteles del monasterio de Santa María la Real no acabó con su mudanza a Madrid. En el año 1932, en virtud de un acuerdo entre los gobiernos de España y Estados Unidos, uno de los capiteles depositados en el Arqueológico Nacional se trasladó al Fogg

Museum de la Universidad de Harvard (Massachusetts). Su donación se debió a una sorprendente muestra de agradecimiento del estado español por la devolución de una colección arqueológica donde destacaba la lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez, que procedía del monasterio de San Benito de Sahagún.

UNA PEQUEÑA VUELTA A LA ESPERANZA

En la actualidad es muy complicado pensar en el retorno de las piezas artísticas al monasterio de Santa María la Real. ¿Quién sabe en el futuro? Aunque a decir verdad, hemos de señalar que si hay capiteles que han regresado. Podemos distinguir tres momentos.

1 – A finales de la década de 1970, durante la restauración del edificio dirigida por José María Pérez "Peridis", un capitel fue donado por el Museo Arqueológico de Palencia siendo colocado en la galería sur del claustro. Presenta una cesta doble decorada con grandes hojas de acanto. La procedencia de esta pieza, como mencionamos anteriormente, puede estar en la caja de fragmentos arqueológicos que fue donada por el Museo Arqueológico Nacional a la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia. Desafortunadamente poco sabemos del contenido de esa caja. Conocemos como en los registros antiguos del Museo Arqueológico de Palencia están documentados dos capiteles procedentes de Aguilar, y como otro documento menciona la adquisición de piezas procedentes de dicha villa. No hay duda de que un capitel fue donado por el museo palentino, pero también

se menciona un segundo capitel del que nada sabemos. José Luis Hernando Garrido en su tesis doctoral sobre los capiteles de la abadía aguilareña puso el foco sobre este misterio conjeturando en la posible existencia de un solo capitel de doble cesta, apareciendo la confusión al considerar al capitel doble como una pareja de capiteles, que son registrados como dos diferentes.

2 – En el año 1986 Eugenio Fontaneda donó un fragmento de capitel a la *Asociación de Amigos del Monasterio*. Presenta una fragmentada decoración de grifos y leones envueltos en tallos vegetales. También está recolocado en la galería sur del claustro. Sin duda se trata de una de las muchas cestas que fueron expoliadas mientras el monasterio estuvo abandonado.

3 – Para concluir podemos hablar de una ter-

cera tanda de capiteles que han regresado al monasterio de Santa María la Real de Aguilar. Aunque hay un pequeño truco. En este caso no son los capiteles originales sino que se trata de réplicas exactas. En el año 2006 con la inauguración del *Centro Expositivo ROM – Monasterio de Santa María la Real*, el taller artesanal *Ornamentos Arquitectónicos*, dependiente de la *Fundación Santa María la Real*, realizó dos réplicas exactas de los capiteles del *"Caballero Victorioso"* y el *"Cristo Triunfante"*. El proceso consistió en realizar un molde de las piezas originales, a partir del cual, mediante una mezcla de polvo de alabastro y resina, realizar unas réplicas exactas hoy colocadas en la sacristía del centro. Algunos años más tarde, en el año 2018 con motivo de la exposición *"Mons Dei"* de las *Edades del Hombre* celebrada en Aguilar de Campoo, se realizaron otras dos copias de

Antiguos capiteles de Aguilar en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), su actual ubicación.





las cestas aguilarenses. En este caso la realización de las piezas no se realizó de manera tan artesanal como la anterior, sino que se utilizó una manera mucho más tecnológica a través de un escaneo digital para su posterior impresión en 3D. Los capiteles elegidos fueron “*las tres Marías delante del sepulcro vacío*” y “*el descendimiento de Cristo*”. Una vez finalizada dicha exposición, las cestas fueron cedidas al Centro Expositivo ROM – Monasterio de Santa María la Real donde actualmente pueden ser visitadas, sirviendo como un excelente estímulo para la visita de uno de los monasterios románicos palentinos más importantes, el cual resurgió de sus cenizas, pero eso es otra historia.

César del Valle

Fundación Santa María la Real

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Palencia, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002.
- ASSAS, Manuel de, “Monasterio o Abadía de Aguilar de Campoo”, *Museo Español de Antigüedades*, 1, 1872, pp. 597 – 670.
- BRAVO JUEGA, Isabel y MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986.
- FRANCO MATA, Ángela, “Panorama general del románico español a través de los fondos del Museo Arqueológico Nacional”, en *Enciclopedia del Románico de Madrid*, Fundación Santa María la Real, Madrid, 2008.

- HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 1995.

- MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León (1900 – 1936)*, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. 2008.

- MÉLIDA, José Ramón, “El monasterio de Aguilar de Campoo”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66, 1915, pp. 43 -49.

- PÉREZ GONZÁLEZ “PERIDIS”, José María, *Hasta una ruina puede ser una esperanza*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017, Aguilar de Campoo.

- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, “Aspectos religiosos en la guerra de la independencia y su repercusión en Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 79, 2008, pp. 155 – 178.

- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, “La desamortización eclesiástica en Aguilar de Campoo”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 43, 1979, pp. 173 – 208.

- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, *La exclaustración (1833 – 1840)*, Editorial Católica, Madrid, 1976.

- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, “Origen, ocaso y renovación en los conventos palentinos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 63, 1992, pp. 47 – 84.

Construcciones singulares

Equipo de investigación UPP

Bajo esta denominación, pretendemos reseñar ciertas construcciones de la provincia que por su singularidad merecen ser reconocidas y puestas en valor. Se evita de esta forma, su olvido, abandono y ruina, siendo en otras ocasiones, ejemplarizantes, por las intervenciones en ellas acometidas y que han permitido dar una nueva vida al edificio.

“LOS CORRALES DEL DRAGÓN” EN CEVICO DE LA TORRE

Si existe un elemento de arquitectura auxiliar ganadera, identitario de la comarca del Cerrato, son las cabañas de pastor o chozos, con sus corralizas. Ubicadas en Valles, laderas y páramos, en ocasiones próximos a una corriente o fuente de agua, su finalidad era dar cobijo a ganado y pastores, aprovechando al máximo los ricos pastos de la zona o suerte dónde estuviese.

Muy similares en su tipología y construcción, destaca especialmente por su configuración y monumentalidad, el conjunto denominado “Corralizas del Dragón” en la población de Cevico de la Torre.

Se localiza en el alto del Páramo de Capaperos a unos 875 m de altitud, en el Polígono 13 de la finca 5058, muy próximo a la Cañada Real Burgalesa, en el centro de una tierra de labor. Lo forman tres corralizas dispuestas en L de unos aproximadamente 400m² cada una y tres cabañas de pastor de planta circular. La singularidad del conjunto que la hace único en el Cerrato palentino, radica en que dos de las cabañas pegadas a la pared de la corraliza, están comunicadas por un pasillo corredor, dando un aspecto externo de Dragón de gran monumentalidad. Contrasta todo ello, con la sencillez de los modos constructivos, ejecutados por los propios pastores con piedras calizas del páramo sin escuadrar. Se disponían, en un muro de dos caras entorno a la planta circular de la cabaña que había sido trazada con un palo o varilla de metal, y una cuerda a modo de compás. La colocación de hiladas de piedra, era de mayor tamaño en la base y menor a medida que adquiría altura y realizaba el cerramiento del chozo, con la elaboración de una falsa bóveda, que requería de un gran conocimiento y pericia por parte del constructor. La técnica carece de argamasa, a piedra seca, siendo de gran importancia para la estabilidad y contundencia del edificio, la elección, colocación y contraste de fuerzas y pesos, del material pétreo. Por cierre de la falsa cúpula dejaban un óculo o humero, que facilitaba la salida de humos, así como una piedra-laja que podía correrse y cerrarlo totalmente, en caso de lluvia.



Vista externa del conjunto El Dragón.

El acceso al conjunto del Dragón se hace por la cabaña más grande, con una altura aproximada de 2,50m, presenta una esbelta puerta orientada al sur, sobre la que se ubica un vano, ligeramente rectangular, que ilumina el interior. Un pasillo de 2 m de alto y una anchura de 1,5m cubierto por unas espectaculares piedras-laja, con una profundidad de 7m aproximadamente, conduce a la cabaña o cámara más interna, de unos 3m de altura, aunque en la actualidad se haya en muy mal estado.

El deterioro y abandono actual, contrasta con la vida y utilidad que en el pasado tuvo. Los pastores de Cevico¹ que lo conocieron, narran la pertenencia del chozo doble o Dragón, a la Familia Franco Franco, mientras que el otro corral y su cabaña, sería de la familia Vacca, aunque

citan, existen pocas escrituras que acrediten la propiedad o antigüedad de todas estas construcciones.

El paso de la cañada por el término de Cevico la Torre, así como los numerosos rebaños y pastos, hizo que hubiese más de una decena de corralizas, que desde muy antiguo se utilizaban. Registrándose mediados del siglo XVIII, en el Catastro el Marqués de la Ensenada, como bienes de propios en esta población, entre otros muchos, "los corrales" y "casa que tienen los corrales para cerrar el ganado en el campo".

Generación tras generación cuidaban de los mismos, reparando los daños los propios dueños o pastores que lo usaban, tras saber la suerte o zona de pasto que les tocaba, por

un periodo anual que comprendía, de "San Pedro a San Pedro". El abono que generaban los animales, pertenecía al dueño de la cabaña a modo de pago o renta, pues era muy preciado para enriquecer las tierras. En el chozo doble se metían las ovejas, un rebaño entero de hasta 200 cabezas podían albergar, sobre todo, cuando se las esquilaba para que no se enfriaran. Los pastores pernocaban en el más pequeño, vigilando el ganado que aprovechaba al máximo las plantas aromáticas que se daban en el páramo, resultado de las labores agrícolas más superficiales hechas con el arado romano, mientras que en la vega que araban con vertedera, daba otro tipo de pastos. Actualmente y desde hace más de 20 años, nadie utiliza el Dragón, debido entre otras causas, a una importante reducción del número de rebaños, así como a la adaptación del oficio, a otros modos de proceder, más acordes con los nuevos tiempos.

Quedan sin embargo las siluetas de las construcciones como testigos de otros tiempos, donde el hombre se fundía con la naturaleza que explotaba y que le obliga a dotarse de un lugar en el que protegerse de las condiciones climáticas y de los animales depredadores. Su estructura sencilla y su abundancia en civilizaciones de Europa, Asia y África, les vincula con los complejos prehistóricos de tradición megalítica, como las Nuragas de Cerdeña, los Talayotes de Baleares, los Trulli de Italia, los Tholos de la Cultura Micénica o el más claro referente peninsular, el dolmen del Romeral de Antequera en Málaga. Diseminados principalmente por países vinculados al Mediterráneo y con adaptaciones estructurales de tipo antropogeográfico, según el clima de la zona y los ma-

1. Informantes de Cevico La torre, Teodoro González y Maximino.



Óculo de falsa bóveda.

teriales en el que se ubican, diversas corrientes ideológicas centraban su origen en el periodo Neolítico, entorno a la Cultura Mesopotámica dónde se registraron las primeras bóvedas de aproximación de hiladas y los corredores formados con grandes ortostatos. Sin embargo, a la luz de nuevos datos y cronologías de la cultura megalítica del área atlántica, entre las que se encuentra el complejo de Millares de Almería ó el de Antequera, no descartan la posibilidad de una evolución local anterior incluso a la mediterránea, cuyo reflejo se observaría en las construcciones más sencillas que el hombre realizara para cobijarse y de las que serían herederas, las cabañas o chozos de pastor.



Pasillo interior.

Comprender la importancia de estas construcciones, vestigios de técnicas y prácticas que el hombre atesoro desde un pasado muy remoto, nos hará entender la necesidad de su protección y cuidado, pese a los importantes cambios de la cultura agro-ganadera, pues sin la protección y valoración adecuada, corremos el riesgo de la desaparición de éste rico legado.

En esta línea de conservación el Ayuntamiento de Cevico de la Torre, acometió a mediados de los años 90, la restauración de varios conjuntos de propiedad comunal ubicados en el monte, los corrales de "El Espino" y "Pedro Mozo", evitando de este modo la ruina y el olvido al que parecen estar abocados.

BIBLIOGRAFÍA.

Martínez Tomé, A. Valiente Cánovas. S. "Cabañas y corrales de Pastor: En el Cerrato y en el entorno de la Cañada Real Burgalesa". Castilla Ediciones. Valladolid 2001.

I Congreso Nacional de Arquitectura de Piedra Seca, Vol 1. Revista Zahora nº 38. Diputación de Albacete. 1993

La cabaña de Pastor. Una aproximación a la arquitectura popular de piedra seca en la comarca del Cerrato Palentino. Adri Cerrato. Universidad Popular de Palencia. 2008

Acceso. Vista desde el primer chozo.



San Román de Entrepeñas

Un Contrato de Obras
del siglo XII.

Luis Manuel Medivilla de la Gala y César Salamanqués Santana.

Ochocientos y pico años, no es nada, si somos capaces de abrir las ventanas de la imaginación, para contemplar los quehaceres de las gentes de aquella época medieval. En esa aventura en el tiempo, nos ayudan los documentos que, sin pretenderlo- sus objetivos eran más prosaicos-, escenifican la vida, los usos y las costumbres que el paso de los tiempos han ido dejando atrás, olvidados en el silencio y en la oscuridad de la memoria.

Este es el caso de un humilde, quizás el más humilde de los muchos documentos que se conservan del desaparecido monasterio de San Román de Entrepeñas, situado en el término de Santibáñez de la Peña. Más de dos siglos habían transcurrido desde que el conde Diego Muñoz, junto con su esposa Tigridia, dotaran generosamente al primitivo cenobio, para que se restauraran y se ampliaran sus viejos edificios: <<...estudiuimos has basilicas restaurare, ampliare et ditare...>>(AHN. Clero. San Román-1740). Ahora, sin tanto protocolo, el prior, Fray Bartolomé, concierta, con el monje Fray Martín, la realización de unas importantes

obras de mejora en el monasterio y, para seguridad de ambas partes, redactan un sencillo contrato, cuyos términos garantizan varios testigos, entre ellos, el Tenente o gobernador de la fortaleza próxima. (AHN. Clero. San Román. 1471/12).

Hechas las presentaciones de rigor, pasemos a conocer el contenido del compromiso. En este documento, se pueden distinguir tres partes: los formulismos legales, que hoy pasaremos por alto; la obra que se proyecta realizar, que era para nuestro caso es la parte más interesante; y la compensación o pago. También llama la atención, el uso de un lenguaje popular, en el que ya asoma el Castellano, mientras que retrocede el latín.

LA OBRA

Veamos la descripción que hace Fray Martín, de los trabajos a que se compromete: <<...q(uo) d ego Facio el sobrado de apriete eccl(es)ia usq(ue) in coq(ui)ne et la bodega de iuso et las troxes, los uzos et las finiestras de cal et de ca(n) to et las parietes de argamasa et de madera et de sarzos et tejas co(m)plime(n)to...>>.

Desmenucémolo: El proyecto abarcaba la construcción de un sobrado o almacén, desde la pared de la Iglesia, hasta la cocina, con su bodega abajo, dotados de trojes (apartados para los productos). Las paredes principales, serían de argamasa (tapial), con estructura de madera (vigas, postes y tornapuntas); con los huecos de cal y de canto para las puertas (uzos) y las ventanas (finiestras), mientras que las paredes o tabiques interiores, serían de zarzos (entramados de mimbres, revocados con barro, técnica de origen ancestral, que siguió usándose hasta el siglo XIX). La cubierta, estaría acorde con la del resto de los edificios, es decir, de tejas; nada de pajas o ramajes.



Habla de paredes de dos tipos; de puertas y de ventanas, en plural y de un tejado. Así pues, parece que se trataba de una obra importante, no un simple apaño; es decir, un edificio de nueva construcción que, sin duda, iba a aportar amplios espacios, donde guardar y tener disponibles todo tipo de productos y alimentos necesarios para el mantenimiento de la comunidad.

EL PAGO

Si importante fue la obra, no lo fue menos la cuantía del pago o remuneración, detalle que refuerza la tesis de una construcción de cierta relevancia. Así pues, podemos leer que: <<.. donam(us) t(ibi) et concedimus, fr(atr)ri n(ost)ri Martino..>>; que traducido, viene a decir: Te

donamos y concedemos a ti, nuestro hermano Martín y por todos los trabajos de San Román, la misma herencia que el Maestro Juan compró a Alfonso López...que se halla enteramente dentro del alfoz de San Román de Pennas (compra realizada el año anterior, que comprendía bienes en Fontecha, en Villanueva, en Barrio y en Pino. –AHN. Clero. San Román. 1.741/10) y además, te damos, hermano Martín, un solar en Santibáñez (casa, más tierras, en vasallaje, por el que pagaba un foro anual) en el que habita Juan Román y te damos hermano Martín, la Serna del Henar, que siempre tendrá buen precio y además de te damos por dos años, todo el diezmo de Barrio (lugar hoy despoblado, que se hallaba entre el monasterio y el Castillo) y la tercia (de los diezmos) de Santibáñez, una carral de vino y dos tocinos.

Otra prueba de la importancia del contrato, radica en la calidad y cantidad de los testigos que presencian y dan fe del trato. Entre otros, figura Don Pedro, camarero (jefe de un palacio o casa señorial); dos o tres sacerdotes; los responsables del Concejo de Santibáñez y Barrio; y Don Osorio, señor del Castillo de San Román).

CONCLUSIONES

Respecto al tema que nos interesa de este documento, aparte de los interesantes detalles técnicos, parece deducirse que la construcción iba a ocupar un espacio vacío entre la iglesia y la cocina de la residencia, con lo que, seguramente, se cerraría el recinto del conjunto de edificaciones del monasterio. (En el nº 5 de la Colección de Historia de la Montaña Palentina.- Ed. Aruz, Palencia 2011, describo y esbozo la figura aproximada, que debió tener el monasterio).

Otro aspecto interesante de este documento, lo hallamos en el vocabulario que utilizan. Vemos que aparecen vocablos del Castellano antiguo, como *uzos*, *finiestras*, *trojes* y *zarzos*, terminando el párrafo, con una fórmula, cumplimiento, que fue habitual en los documentos de los escribanos en épocas posteriores, en los que ya, en Castellano, solía aparecer como *a cumplimiento*. Es decir que en nuestro caso, se terminaría la obra totalmente de acuerdo con lo contratado, hasta rematarla con el tejado.

En fin, la mucha documentación que se conserva del Monasterio de San Román de Entrepeñas, guarda muchas sorpresas como la que acabamos de presentar. Es tal su riqueza y variedad, que puede afirmarse, sin exageración, que ofrece magníficas oportunidades para la realización de varias tesis académicas.

La producción cerámica en la *Pallantia* romana a través del vertedero documentado en la Avenida de los Vacceos de Palencia

M^a Julia Crespo Mancho
M^a Victoria Romero
Carnicero
Cristina Lión Bustillo

Las obras de infraestructura y la construcción de nuevas viviendas llevadas a cabo en la ciudad de Palencia han venido proporcionando una valiosa información material sobre la historia de la ciudad que complementa y amplía el conocimiento que suministran las fuentes textuales. Estas últimas son bien escasas para la época romana, en tanto que son numerosas las actuaciones en el subsuelo palentino que han ofrecido imágenes parciales, pero vívidas, de la *Pallantia* romana. El control arqueológico de las intervenciones que se efectúan en la ciudad permite reconstruir retazos parciales de esa larga historia salvándolos del olvido. A una de esas actuaciones nos referimos aquí.

En 1990 al construirse un edificio de viviendas en un solar situado entre la Avenida de los Vacceos y la Calle de las Acacias aparecieron fragmentos de cerámica en cantidades ingentes, procediéndose a la excavación parcial del solar bajo dirección de F.J. Lión Bustillo. La naturaleza de los restos, miles de fragmentos de vasijas a menudo deformados o rubefactados por efecto de una cocción defectuosa, permitió su interpretación como desechos de hornada. Formarían parte de un vertedero integrado fundamentalmente por las piezas defectuosas de un alfar. No se tienen constancia de la aparición de hornos de alfarería en esta zona de Palencia, que ha sido objeto de un intenso proceso de urbanización y construcción desde los años 70 del pasado siglo, pero la abundantísima presencia de cerámicas defor-

madas no deja lugar a dudas sobre la fabricación local de esas cerámicas, posiblemente en un lugar no muy alejado al de los hallazgos, que constituía ya un zona periférica de la ciudad romana, próxima a la necrópolis altoimperial de Las Eras del Bosque. Es frecuente que las alfarerías romanas se dispongan en áreas suburbanas tanto por la mayor disponibilidad de suelo como por razones de seguridad a la hora de evitar incendios.

Las piezas halladas revelan que los talleres palentinos elaboraron cerámica con decoración pintada, cerámica común y engobada, así como vasitos destinados al servicio de bebida que se conocen como de paredes finas. A juzgar por el volumen de restos recuperados, la producción más abundante era la cerámica pintada. Los vasos tienen en su mayoría pastas de color anaranjado rojizo o castaño (fig. 2), pero entre la cerámica pintada del vertedero eran muy numerosos -constituyen la cuarta parte del total- los recipientes de pastas blanquecinas (fig. 1), un rasgo muy peculiar que relaciona esa producción con una moda o tendencia que se extendió por la Meseta Norte peninsular a partir del último tercio del siglo I d.C. y que nos era conocida ya a través de la cerámica pintada recuperada en el taller de Los Pedregales de la ciudad de *Clunia* (Coruña del Conde, Burgos), capital del *Conventus Cluniensis*, la unidad jurídica y administrativa a la que pertenecía la *Pallantia* romana y la mayor parte del territorio de la actual Castilla y León.

Para elaborar estas piezas de color blanquecino (fig. 1) los alfareros tuvieron que buscar arcillas diferentes a las que se venían utilizando para las cerámicas de pastas anaranjadas o de color castaño (arcillas de la "facies Tierra de Campos"), empleando arcillas de la "facies Dueñas" que, por contener materiales dolomíticos, proporcionaban un mayor contenido en

óxido de calcio y una coloración blanquecina, aun cuando requerían de un mayor control de la temperatura durante el proceso de cocción. Unas y otras arcillas están presentes en el entorno de la ciudad de Palencia, pero solo a partir de un momento muy avanzado del s. I d.C. se utilizaron las de la facies Dueñas, posiblemente con el fin de imitar a las ya mencionadas de Clunia, dando lugar a vasos que superaban en muchas ocasiones en destreza técnica y decorativa a sus equivalentes clunienses. El repertorio de formas elaboradas es análogo al de esta últimas e incluye recipientes¹ propios para el servicio de mesa y muy particularmente de bebida: tacitas y cuencos carenados (fig. 1, núms. 1-3), botellas de cuerpo cilíndrico y estrecho gollete (fig. 1, nº 7) y un amplio abanico de jarras, esbeltas la mayoría, panzudas algunas otras, las más de cuerpo ovoide, otras de perfil globular o carenado, con cuello estrecho por lo general y con borde ligeramente abierto o boca trilobulada, y provistas de un asa que ocasionalmente adopta la forma de cesto (fig. 1, núms. 8-11). Se da la circunstancia de que algunas de estos recipientes que, pese a lo que podría pensarse, reflejan formas bastante estandarizadas, es decir que agrupan una serie de rasgos repetitivos, son desconocidos hasta la fecha en las producciones de *Clunia*, revelando así el carácter innovador y creativo de los alfares palentinos.

La pintura que los decora, de color negro y aplicada de manera densa a veces y por lo general algo diluida, da lugar a composiciones que destacan siempre la parte más visible del vaso: la pared en tazas y cuencos y el hombro y la parte superior de la panza en las jarras. La mayoría de las piezas muestran una composición metopada, o lo que es lo mismo, compartimentada en paneles o metopas mediante líneas verticales a modo de triglifos, o por una hilera vertical de

trazos oblicuos flanqueada por líneas verticales, sin que falten otros motivos variados, aunque son menos frecuentes. El espacio de las metopas puede estar ocupado por motivos geométricos, preferentemente aspas sencillas o más complejas, pero es también el campo predilecto para desarrollar motivos vegetales, como rosetas de distinto tipo y aún más zarcillos de los que penden hojas o flores, y para desplegar sobre todo figuras zoomorfas: peces, conejos o liebres a la carrera y un riquísimo repertorio de aves. A veces las metopas decoradas con conejos o con aves se complementan con motivos vegetales que evocan el medio natural en que se mueven; más raramente la presencia de algunas líneas onduladas bajo los peces simula el agua que constituye su ámbito vital.

La cerámica pintada de pastas anaranjadas es la más abundante en el vertedero, superando ligeramente a la de color blanquecino, y cubre un elenco muy amplio de formas (fig. 2, núms. 1-20). Por un lado, encontramos aquellas que están presentes en la cerámica blanquecina y que, en mayor o menor grado están documentadas también en vasos de pastas anaranjadas rojizas, destacando las tazas y cuencos carenados (Abascal 3) por ser los más numerosos (fig. 2, nº. 12). A ellos se suman varias formas que parecen haber sido elaboradas exclusivamente en pastas anaranjadas, embudos, tinajas y tinajillas de cuerpo bitroncocónico, globular u ovoide, cálices de alto pie cilíndrico (fig. 2, núms. 17-20), así como vasos y cuencos de pared cóncava o rectilínea y cuerpo inferior redondeado (fig. 2, núms. 13-16, formas Abascal 2 y 9).

¹ Los dibujos han sido realizados por M^a Julia Crespo Mancho (piezas núms. 1, 3-4, 8-12, 15-25), Francisco Tapias López (núms. núms. 2, 5-6 y 13-14) y Ángel Rodríguez González (nº 7). Las fotografías se deben a M^a Julia Crespo Mancho.

En cuanto a la manera en que se decoran, ocupan un importante lugar los esquemas geométricos, desde simples líneas horizontales, a frisos de triángulos formados por líneas paralelas decrecientes o a una amplia variedad de motivos en aspa integrados en composiciones metopadas. En estas últimas no faltan tampoco los motivos vegetales y las figuras zoomorfas que señalamos en las cerámicas pintadas blanquecinas, pero son menos frecuentes que en ellas.

Cabe destacar dentro de este conjunto un grupo significativo de piezas con decoración bicroma. Se trata siempre de copas de pie alto, a manera de cáliz, en las que bandas blancas horizontales enmarcadas por líneas negras decoran la cara interna del cáliz y la pared externa del fuste (fig. 2, nº 20). Dada la mayor fragilidad de la pintura blanca, estas piezas debieron tener un uso muy específico, posiblemente de carácter ritual más que estrictamente funcional.

Una parte sustancial de las formas de la producción pintada de pastas anaranjadas hunde sus raíces en la cerámica vaccea y, en particular, tardovaccea y otro tanto puede decirse de su decoración, muy en especial de la geométrica, como los frisos de triángulos de líneas paralelas decrecientes y las composiciones de aspas, lo que pone de manifiesto la versatilidad y capacidad de adaptación de los alfareros, capaces de incorporar nuevos tipos y ornamentaciones sin renunciar por ello a la tradición previa.

En el vertedero de la calle Vacceos había también un porcentaje importante de cerámica común, término con el que se conocen los recipientes carentes de ornamentación destinados a fines utilitarios, principalmente a preparar los alimentos o a consumirlos, así como

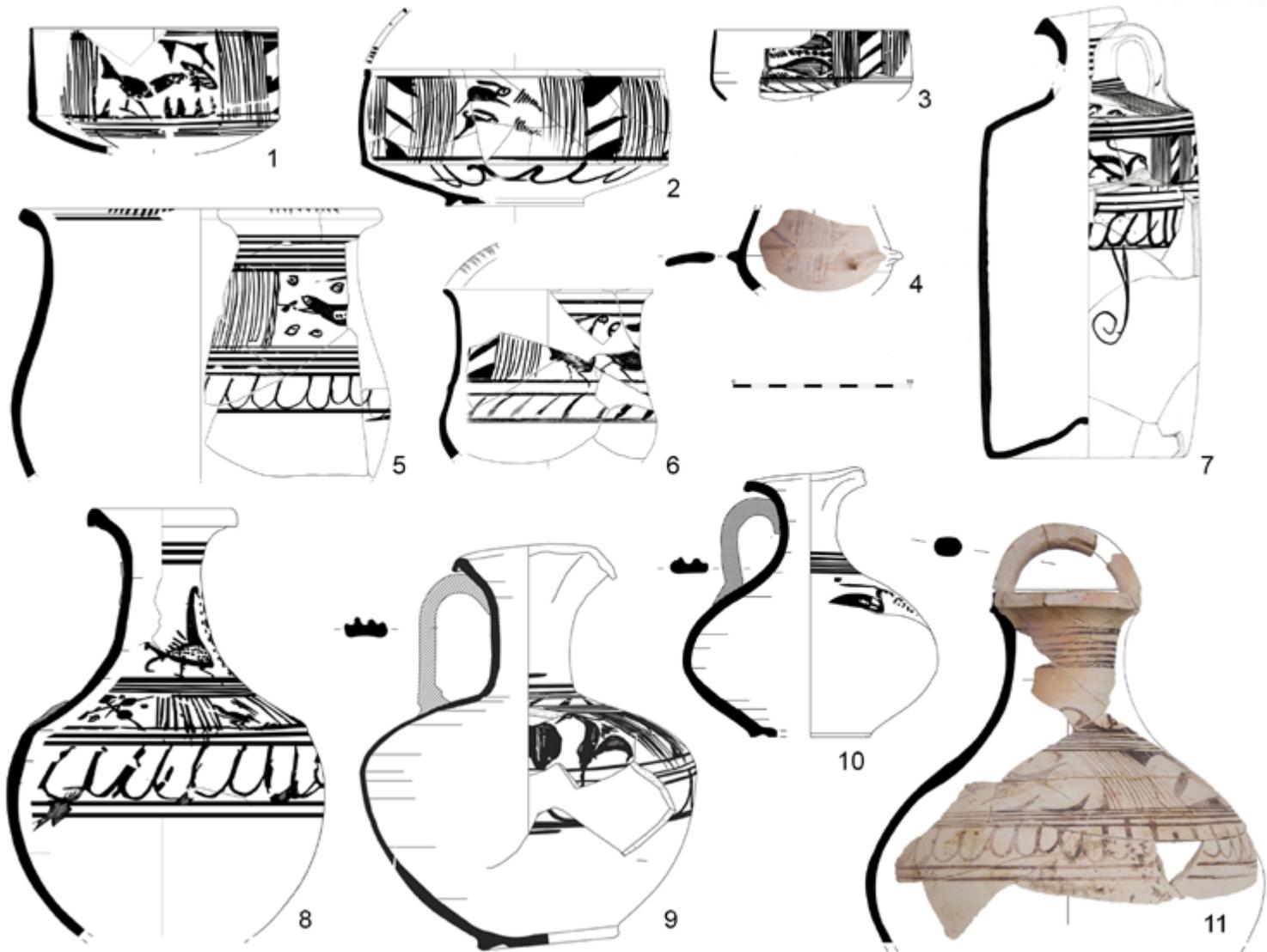


Fig. 1. Cerámica pintada de pasta blanquecina

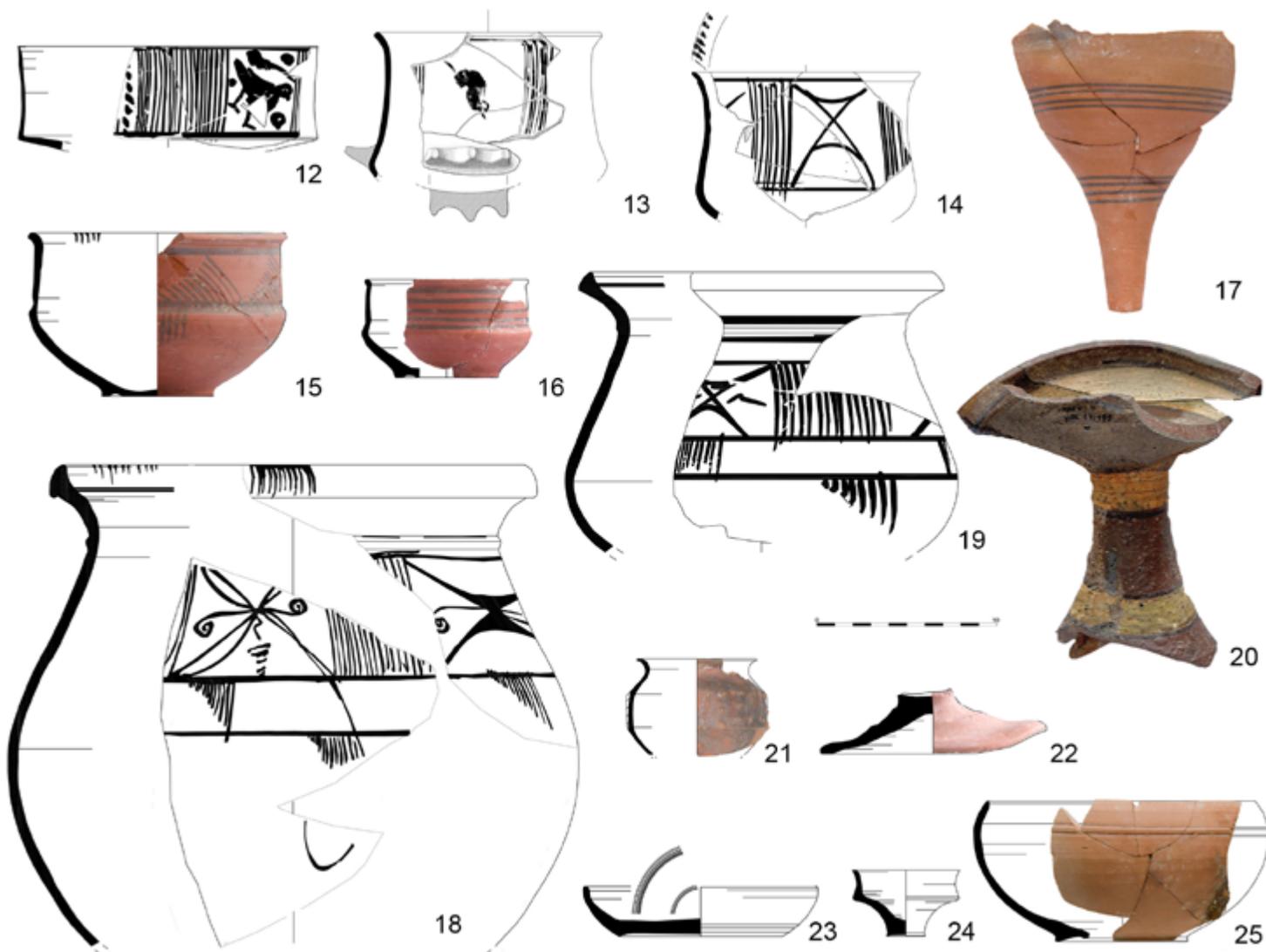


Fig. 2. Cerámicas de pasta anaranjada: cerámica pintada monocroma (núms. 12 a 18); cerámica pintada bicroma (nº 20); cerámica común (núms. 22 y 24-25); cerámica engobada (nº 23); cerámica de paredes finas (nº 21).

vasijas de almacenaje. Para su elaboración se emplearon las mismas arcillas que para la cerámica pintada de pastas anaranjadas, pero el acabado de las superficies está por lo general menos cuidado. Vasos, escudillas y cuencos de formas muy variadas, tapaderas, embudos, platos, botellas de cuello estrecho y jarras de diversas capacidades constituyen el grueso (fig. 2, núms. 22, 24-25). Junto a ellos algunas piezas que son réplicas en miniatura de los anteriores revelan que su finalidad era con toda probabilidad depositarlas en las tumbas como parte del ajuar funerario, al igual que tantas otras recuperadas de la necrópolis de Las Eras del Bosque.

Aún siendo mucho menos frecuentes, son dignas de mención otras cerámicas que fueron elaboradas igualmente en los talleres de la antigua *Pallantia*: los platos engobados y la cerámica de paredes finas. La primera es una variante de la cerámica común, si bien tiene la peculiaridad de llevar en toda o en parte de su superficie una aguada o un recubrimiento específico. Las piezas del vertedero son siempre platos de fondo plano, de tamaño medio/pequeño y con engobe en toda la cara interna (fig. 2, nº 23). La forma es típicamente romana y se empleaba para la elaboración de la patina, plato formado por ingredientes desmenuzados ligados con huevo. El engobe evitaba que la *patina* se pegara y los círculos incisos del fondo facilitaban su desmoldado. Las características de los platos palentinos los hacen idóneos para el horneado más que para su aplicación al fuego directo y su tamaño se ajustaría a una ración, es decir, a un consumo individual del alimento.

Tampoco son numerosas las cerámicas de paredes finas recuperadas en el vertedero que se pueden atribuir a talleres palentinos, pero su existencia está asegurada gracias a

los análisis de pastas. Son vasos destinados al servicio de bebida, en principio de paredes delgadas como su propio nombre indica, que se decoran con motivos realizados a técnica de la barbotina (fig. 2, nº 21), una arcilla con la textura de la crema o de la nata, que da lugar a relieves en forma de puntos, mamelones, bastoncillos o ramas. Llama la atención que, pese a la amplia disponibilidad de vasos para beber que proporcionaba la cerámica pintada, se fabricaran también piezas de paredes finas, lo que ha de entenderse como un afán de imitar los modelos romanos más utilizados en la mesa para ese fin.

El carácter homogéneo de los materiales depositados en la calle Vacceos sugiere que los vertidos debieron realizarse en un periodo relativamente breve de tiempo. Para precisar cuando tuvieron lugar hemos de servirnos de otras piezas que fueron arrojadas también en el lugar junto a los desechos de hornada, debido a que ese espacio debió utilizarse de manera secundaria como basurero. Los restos que mejor nos informan en tal sentido son los de otra cerámica, la denominada *terra sigillata*, la vajilla de mesa más extendida en el mundo romano. Las piezas fragmentadas que aparecieron en el vertedero pertenecen a la *sigillata* hispánica elaborada en los talleres riojanos de *Tritium Magallum*, junto a la actual localidad de Tricio, y pueden fecharse en el último tercio del s. I d.C. En esos años o poco después debieron arrojarse los desechos de las hornadas malogradas en ese área suburbana de la *Pallantia* romana que veinte siglos después sería removida para la construcción de un edificio de viviendas en la Avenida de los Vacceos, ofreciendo una imagen congelada, una instantánea de la actividad económica de ese momento del pasado que hoy por hoy no tiene parangón en ningún otro espacio recuperado de la antigua *Pallantia*.

BIBLIOGRAFÍA

Abascal Palazón, J.M., *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica. Centros de producción, comercio y tipología*, Madrid, 1986.

Lión Bustillo, C. y Crespo Mancho, J., "Cerámica pintada romana. Las botellas de la forma Abascal 5 procedentes del solar de la Avenida de los Vacceos en Palencia", en A. Martínez Salcedo, M. Esteban Delgado y E. Alcorta Irastorza (coords.): *Actas de la Mesa Redonda Cerámicas de época romana en el norte de Hispania y Aquitania: Producción, comercio y consumo entre el Duero y el Garona*, Ex Oficina Hispana, Cuadernos de la SECAH, 2 (II), Madrid, 2015, pp. 351-368.

Lión Bustillo, C., Romero Carnicero, M.V. y Crespo Mancho, J. (e.p.): "Las formas Abascal 9 y 11 en el vertedero altoimperial de la Palencia romana situada en la Avenida de los Vacceos", en C. Pérez González, P. Arribas Lobo y O.V. Reyes Hernando, *Estudios y recuerdos in memoriam Prof. Emilio Illarregui*, Anejos de *Oppidum*, 7, 2020, pp. 169-183.

Romero Carnicero, M^a V., Crespo Mancho, J., Lión Bustillo, C., Del Valle González, A. y Delgado Iglesias, J., "El vertedero de un taller cerámico de la *Pallantia* (Palencia) romana", en R. Morais, A. Fernández y M.J. Sousa (eds.): *As produções cerâmicas de imitação na Hispania. II Congresso Internacional de La SECAH – Ex Officina Hispana* (Braga, abril 2013), Monografías Ex Officina Hispana II, tomo I, Porto, 2014, pp. 447-461.

Romero Carnicero, M^a V., Lión Bustillo, C. y Crespo Mancho, J., "Nuevas formas de cerámica pintada romana de "tipo Clunia" documentadas en Palencia", *Ex Officina Hispana. Boletín de la SECAH*, 9, 2018, pp. 44-48.

La fotografía antigua y su puesta en valor

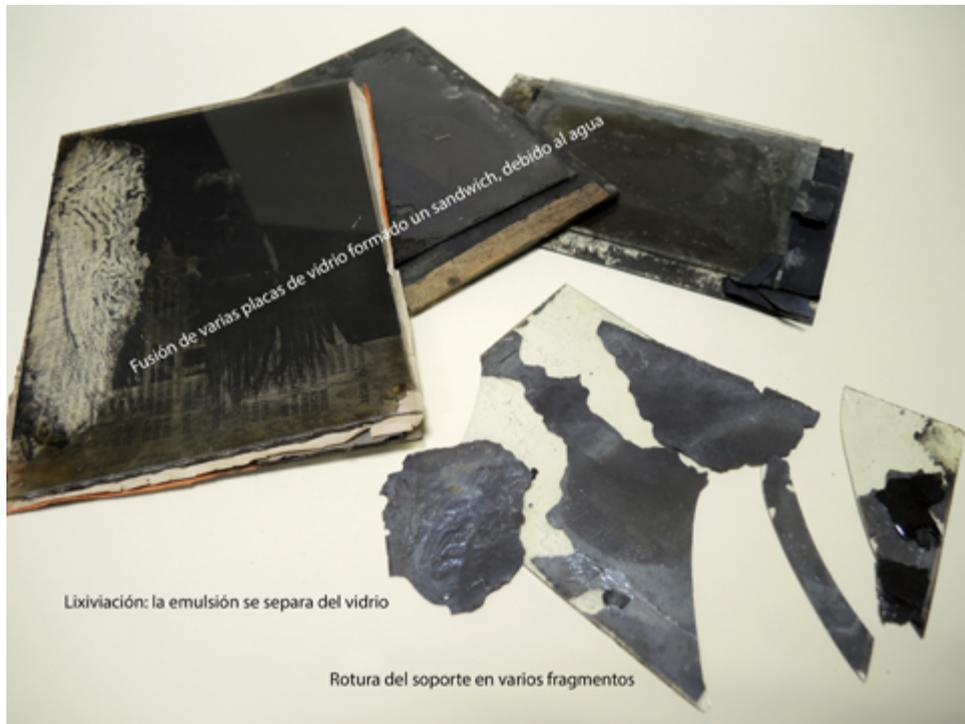
El reconocimiento de la fotografía como un documento visual excepcional en el estudio de la Historia, la Antropología o la etnografía, es incuestionable, máxime en una sociedad que ha experimentado una transformación sin precedentes, modificando sus bases y estructuras socioeconómicas en tal grado, que en muchas ocasiones apenas queda rastro visual alguno.

Sin embargo la fotografía en cuanto a documento histórico-artístico en sí mismo, se ha incorporado lentamente a las investigaciones académicas que sucumben ante su importante valor relacional e interdisciplinar¹. Así transmiten esta nueva concepción, a una sociedad cada vez más involucrada y concienciada en la valía de su patrimonio artístico.

En esta línea de actuación y viendo la necesidad de dar a conocer unas pinceladas de la denominada fotohistoria española, que nace según algunos autores en 1980², se enfoca éste artículo. Bien es sabido que la ignorancia, en muchas ocasiones, ha sido la responsable de infinidad de malas actuaciones y procederés, dañando de forma irreversible el patrimonio histórico. Por ser la fotografía un ámbito especialmente sensible al deterioro, dada la naturaleza del registro documental, intentaremos ahondar en su origen, metodología y características principales, en la idea de que conocer es la mejor manera de proteger y preservar.

Los primeros registros fotográficos de mediados del s. XIX son principalmente los Daguerrotipos, Ambrotipos y Ferrotipos.

1 y 2 Emilio Luis Lara López. LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICOARTÍSTICO Y ETNOGRÁFICO: UNA EPISTEMOLOGÍA. Texto nº 10. Revista de Antropología Experimental nº 5, Univ., Jaén. 2005. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2068>



Deterioros de placas de vidrio

Los primeros DAGUERROTIPOS aparecen en el mercado en 1836 y estuvieron utilizándose hasta aproximadamente 1860. Las cámaras fotográficas realizaban una única copia en una placa de cobre plateado y plata pulida, que se cortaba en distintos tamaños entera o de $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{6}$ etc según la finalidad del encargo. La imagen la formaba un depósito blanco sobre la superficie de un espejo, para que se vieran los negros, el espejo tenía que reflejar una superficie oscura, por lo que se buscaba, para su mejor apreciación, el ángulo de reflexión de la luz más adecuado.

La impronta fotográfica obtenida se protegía y sellaba para su buena conservación, principalmente en unos bellos y repujados estuches realizados en cuero, resinas y terciopelados en su interior. Éstos a su vez, daban el resguardo y sombra necesaria, para poder visualizar la placa con apariencia de espejo. El exterior lujoso de los enmarques, era también acorde con el gran valor que se daba a estos retratos de familia, parejas, personajes ilustres o paisajes, que no sólo eran sentimental sino también monetario, pues su equivalencia era un mes de jornal de un obrero.

Otra de las características a destacar de las primeras fotografías es, el tiempo de exposición. Para los modelos a retratar era muy largo, de aproximadamente uno ó dos minutos, para evitar pestañear en ocasiones se les colocaba de perfil. Otra complicación añadida, era el proceso de revelado pues era lento. Se realizaba con vapores de mercurio y se bruñían durante más de seis horas hasta la aparición de las imágenes. El mayor enemigo era la luz, poco a poco oxidaba la emulsión y la deterioraba hasta desaparecer. Por ello se encapsulaba con los ya citados, estuches de resinas o cuero, también conocidos como "Daguerrianos".

El AMBROTIPLO surgirá en 1852 y se utilizaría hasta aproximadamente 1865. La principal diferencia con el anterior, sería el soporte para la emulsión, pues se utilizaría la placa de vidrio al colodión, adhesivo que permitía fijar las sales de plata al vidrio.

La imagen subexpuesta obtenida y tratada químicamente con colodión, sal común y nitrato de plata, le daba una coloración blanquecina que mirada a tras luz parece un negativo, pero al colocar detrás un cartón negro, aparece la imagen positivada, con resalte de los negros y en ciertas partes coloreada, pues se iluminaban a mano.

Los Ambrotipos tenían menor coste y permitieron una mayor popularización de los retratos en estuche de piel y terciopelo al modo de los Daguerrotipos.

Una evolución del anterior sería el FERROTIPLO, se emplearía desde 1856 a 1915. El soporte del positivo es una placa o lámina de hierro u hojalata como su propio nombre indica, barnizada con colodión húmedo o con barnices negro o marrónáceo. Resultado de todo ello, es una imagen de tonos grisáceo o marrón y debajo un contraste entre las luces y las som-



bras. Los tamaños de las fotografías son muy diversos al poderse cortar fácilmente las placas, encontrándose exhibiciones en camafeos o incluso anillos. La imagen estaba invertida la derecha a la izquierda y viceversa, por lo que los fotógrafos disponían de chaquetas con sus bolsos cambiados. El montaje de las mismas se solía hacer sobre un cartonaje, paspartú o álbumes, que le servía de protección además de embellecimiento y publicidad del estudio dónde lo hubiera realizado. El bajo coste y las posibilidades que ofrecía este material, hicieron que se prolongara en el tiempo su utilización. También permitió el acceso a un mayor número de población y una fácil captación de ambientes exteriores y cotidianos, pudiéndose realizar incluso en ferias y verbenas.

En la búsqueda de realizar una fotografía más práctica y económica se popularizaron los soportes de placa de vidrio, en 1890 hasta 1930 aproximadamente, y por vez primera se tiene la posibilidad de obtener copias a través del negativo. La placa de vidrio soplado, era muy costosa por lo que el material se reutilizaba, los formatos y medidas se estandarizaban y el revelado se realizaba por contacto. En la "prensa de contacto" se colocaba la placa de vidrio y el papel presionado, colocándose todo ello en caballetes para exponerlo al sol. Poco a poco surgía la imagen, en ocasiones doble, al haberse desplazado el papel, aunque esto se podía corregir retocándola. Así surge en torno al retoque, toda una especialización, tanto las malas emulsiones, como los detalles embellecedores, se pincelaban con anilinas a base

de agua, que perfilaban cinturas, ropas o rostros según el gusto. Todo ello sin olvidarnos, que cada fotógrafo ideaba sus pequeños trucos para conseguir efectos o detalles que mejoraran, agilizaran o economizarán su trabajo, y se convierten en su sello personal, denominados "aportaciones del fotógrafo". Aun así, seguía siendo la fotografía un artículo de lujo, que plasmaba momentos muy significativos.

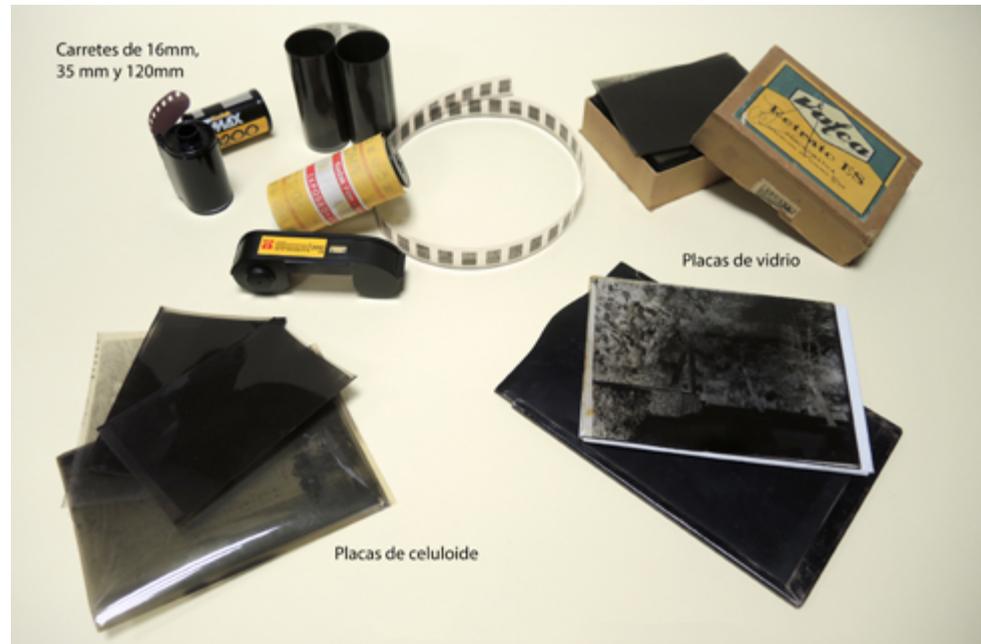
En el S. XX el descubrimiento del CELULOIDE, va sustituyendo desde los años 30 a los 40 a las placas de vidrio. La versatilidad de este nuevo material, permitió diferentes tamaños en cuanto a rollos y cámaras se refiere, así como una mejor conservación y abaratamiento de la fotografía. Los revelados son más sencillos permitiendo múltiples copias y el gel de la

emulsión no se desprende, siendo el mayor riesgo del material, la deshidratación y la inflamabilidad del celuloide. Todo ello posibilitará que los fotógrafos puedan realizar más salidas al exterior y con mejores resultados, popularizándose “las cámaras de caballete”, en contraste con los orígenes de la misma.

En los inicios la cámara fotográfica, era de madera y utilizaba un mecanismo muy sencillo, derivado de la habitación oscura con que Aristóteles estudiaba el en s. IV a.c los eclipses de sol, o de las observaciones de Leonardo Da Vinci, colocando un papel blanco para ver la imagen. Pero no será hasta el s. XIX, cuando se empiece a conservar la luz. Consistía en una caja oscura con un agujero taponado al que se fue añadiendo óptica, que proyectaba la luz en el extremo y reflejaba la imagen invertida en una placa del tamaño de la cámara. Por ello el formato pequeño sería el más práctico. Las placas o soporte eran como ya hemos citado, de cobre plateado o plata pulida, las sales de plata se oxidaban en contacto con la luz, y el vapor de mercurio ayudaría a revelarla, lavándose y fijándola con sal común y agua.

En éstos brevísimos apuntes, se aprecia la conquista y la búsqueda del hombre por atrapar la luz y todo un mundo de imágenes perecederas que salvar del olvido.

El VALOR DOCUMENTAL, así reconocido ampliamente en la actualidad, no fue tal en sus orígenes, por lo que una práctica generalizada entre los profesionales, era reutilizar el costoso material fotográfico y pasado un tiempo, deshacerse de los negativos cuya función inmediata habían cumplido. Es así como, los escasos fondos de éstos primeros fotógrafos, cobran un especial interés que hay que proteger y conservar. De la mano de la concienciación, en nuestra provincia muchos familiares



Diferentes formatos de negativo

sabedores del material que les han legado sus antepasados, tan sensible y frágil al paso del tiempo, recurren a instituciones adecuadas en busca de asesoramiento.

El Departamento de Fotografía del Archivo Provincial de Palencia, cuenta con profesionales como Inmaculada San José entre otros, que les informa de la valía documental que poseen y del tratamiento pertinente según el estado en que se encuentre el material fotográfico. Su estudio y conservación, forman parte del proyecto, “ Tus fotografías antiguas también son historia” cuya finalidad es preservar el patrimonio fotográfico. En muchas ocasiones se realiza una cesión para su restauración, conservación y divulgación futura, tal es el caso, de la familia

de fotógrafos de la localidad de Ampudia, los Álvaro de Castro.

En la actualidad trabajan con los fondos del militar D. Graciliano Colodrón González, (con un fondo de 16.270 negativos de 35 mm color, 3.336 negativos de 35 mm blanco y negro, 824 fotografías), y la colección de D. Antonio Hernández Romojaro, cedidos por su hija Marina Hernández, (95.000 negativos de 35 mm blanco y negro, 144 placas de vidrio y 53 placas de celuloide de b/n121).

El objetivo es por un lado, la publicación e investigación de los mismos, realizando un registro y documentación, de todas aquellas personas que trabajaron la fotografía en sus comienzos, en la provincia de Palencia. Y por



Positivos directos de cámara

otra parte, el tratamiento, recuperación y conservación del material, definiendo y evaluando los daños, que hayan sufrido las colecciones.

Según las responsables del Departamento de Fotografía y a grandes rasgos, referiremos las actuaciones más frecuentes que se han de acometer para recuperar estos documentos gráficos únicos.

En primer lugar, se realizará la limpieza de las PLACAS DE VIDRIO con una brocha y se esca-

nearán como negativos, para no perder la información que contienen. Posteriormente se estabilizarán las roturas que posean, se digitalizará y se conservarán debidamente en hojas de papel neutro de cuatro solapas amortiguadoras, colocándose finalmente, de forma vertical en una caja a una temperatura constante. Los deterioros más frecuentes que han de abordar, son la rotura, seguido por el denominado "Sándwich". Éste se produce cuándo el agua en contacto con el gel de la placa, se disuelve

y se une al papel que lo protegía, formándose un todo compacto, de ahí su denominación.

Otro de los daños que enfrentan, es el de la "LIXIVIACIÓN", debido principalmente a la variación de la temperatura, el contraste de frío-calor, deshidrata la emulsión que finalmente acabará desprendiéndose de la placa de vidrio.

En los rollos de CELULOIDE, el tratamiento es diferente. Una vez más, las malas condiciones de almacenamiento, lo afectarán principalmente en la DESHIDRATACIÓN o incluso en la PÉRDIDA parcial o total, debido a la COMBUSTIÓN dado su alto grado de inflamabilidad. Los rollos de celuloide deshidratado se arrugan siendo imposible positivarlos. Su restauración se acomete principalmente, HUMECTÁNDOLOS sobre una bandeja con rejilla y bajo ella, una mezcla de 75 % agua y 25% alcohol, reposando unas 24 horas todo ello precintado, se va rehidratando y recuperará su flexibilidad. Posteriormente se conservarán a una temperatura constante que oscila de 14º/15 ° en invierno a unos 20º/ 21° en verano.

Como ya hemos referido, con estos proyectos tan ilusionantes, el personal del Departamento del Archivo de Palencia, no sólo pretenden realizar un registro de todos los fotógrafos que trabajaron en Palencia, en la capital y en la provincia, aficionados y profesionales, itinerantes o con estudio fijo, sino que dando a conocer el trabajo que éstos realizaron, nos abren unas ventanas al pasado con las gentes, los oficios, las celebraciones festivas paganas y religiosas... todas ellas, instantáneas únicas e irrepetibles y por ello de un gran valor antropológico necesario de preservar y legar a futuras generaciones.

Patrimonio textil

Claves para su
reconocimiento,
conservación y
restauración

Ilván Mateo Viciosa

Profesor de Conservación y
Restauración de Textiles.
Escuela de Arte y Superior de
Conservación y Restauración de BB.CC
"Mariano Timón" de Palencia.

Cuando hablamos coloquialmente de Textiles, nos referimos con frecuencia a un amplísimo y heterogéneo grupo de piezas que forman parte de una gran familia, extremadamente variada en tipologías, usos, funciones, técnicas y procedimientos artísticos. Desde su más remota aparición hasta la actualidad han estado estrechamente unidos a nuestra historia social y forman parte indiscutible de nuestra vida cotidiana.

Con un uso circunstancial o más prolongado en el tiempo, utilizamos textiles para abrigarnos o estar más frescos, para secarnos y protegernos del sol, la lluvia, e incluso del fuego. Nuestros hogares están repletos de telas: ropas de cama, cortinas, el tapizado de las sillas, alfombras, y un sin fin de tejidos que nos ayudan a crear un ambiente más acogedor. Engalanamos las calles y los edificios de nuestras ciudades con banderas y diversas colgaduras en días de fiesta. Nos vestimos de una determinada manera, y adornamos nuestro cuerpo en función del ritual o acontecimiento al que asistimos, la festividad que conmemoremos o la profesión que ejercemos. Y así, podríamos enumerar decenas de objetos que forman parte de nuestro día a día y que, aunque diferentes, tienen en común una misma cosa: la materia textil.



Conjunto de indumentaria de danzantes de Autilla del Pino. Museo de Autilla del Pino

Sin embargo, los textiles históricos siguen siendo totalmente desconocidos para la mayor parte de la ciudadanía que, en muchos casos, no los consideran obras de arte, ni siquiera objetos con un interés Cultural al mismo nivel que la pintura o la escultura, tan presente en nuestros museos. Por otro lado, el tratamiento que se les ha dado en la literatura especializada ha sido siempre de artes menores o decorativas, incluyendo su análisis junto a disciplinas tan dispares como la orfebrería, el mobiliario, la cerámica, así como junto a diversas artesanías, aficiones o manualidades. Esta situación, unida a la desaparición acelerada de los oficios textiles, la ausencia de especialistas técnicos y de

relevo generacional, o la carencia de centros de formación, ha generado un profundo vacío cognoscitivo y una falta de interés que está teniendo consecuencias directas muy negativas en la conservación de los tejidos históricos.

EL RECONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO TEXTIL.

El paso previo a cualquier propuesta metodológica encaminada a la conservación de un objeto o colección textil, debe ser el propio reconocimiento de los mismos, como parte integrante del patrimonio histórico, artístico y cultural de nuestros pueblos. Por un lado, son documentos históricos a través de los cuales podemos pro-

fundizar en el contexto social, económico, político y religioso de nuestras culturas. Por otro, son una fuente de conocimiento científico y técnico de una sociedad. Permiten, a través del estudio de las materias primas y los procedimientos tecnológicos utilizados en la elaboración de estos, analizar el desarrollo tecnológico alcanzado en distintas épocas y espacios geográficos diversos. Por supuesto, son documentos artísticos indiscutibles, testimonios físicos y materiales del arte, las tendencias y las modas de cada momento histórico al que han sobrevivido.

Por ello, desde una visión más integradora y actual, debemos reconocer en el patrimonio textil aquellos aspectos proporcionados por la Cultura, en la que se sumen no solo valores tangibles, sino todos

aquellos aspectos intangibles que caracterizan y representan a una sociedad, desde sus orígenes hasta su momento actual. Así, a los incuestionables valores físicos, estéticos o históricos que estos poseen, añadiremos una larga lista de valores asociados, como son los utilitarios (abrigo y adorno), identificativos (poder, riqueza, pertenencia a un grupo social), antropológicos (género y sexo), sociológicos, ideológicos (religiosos o políticos), morales (pudor), tecnológicos, comerciales, e incluso geopolíticos. De la conjunción de todos ellos, debe resultar la consideración del Patrimonio Textil como un Bien de interés Cultural. Esto



Vestido de Novia. Primer cuarto s. XX. Museo de Autilla del Pino

implicaría, por definición, una responsabilidad colectiva de reconocimiento y protección, así como unos requerimientos específicos en cuanto a su Conservación y Restauración

FACTORES QUE AFECTAN A LA CONSERVACIÓN DE LAS COLECCIONES TEXTILES

Los Textiles, en cualquiera de sus tipologías, plantean habitualmente grandes retos en el campo de la Conservación, debido fundamentalmente a la fragilidad de los materiales constitutivos (fibras textiles y colorantes), y la diversidad de procedimientos y técnicas con que han sido ejecutados. Todo ello incide en el estado de conservación en el que nos llegan las piezas conservadas, y en la complejidad de sus degradaciones.

A esta problemática, hay que añadir la dispar procedencia geográfica y temporal de las piezas, o la descontextualización habitual de muchas de las obras. También conviene señalar la diversidad de formatos y tamaños, encontrando fragmentos de unos pocos centímetros (encajes, bordados, pasamanerías o simples recortes), hasta piezas complejissimas de indumentaria formadas por varios elementos. Mención

aparte requieren los grandes Tapices y Alfombras históricas presentes en Catedrales, Iglesias o Palacios a lo largo y ancho de nuestra geografía. No podemos olvidar tampoco la diversidad de tipologías y variantes regionales,

o la riqueza terminológica de este campo, absolutamente inabarcable. A todo ello, hay que añadir la falta de estima o de valoración con la que habitualmente han contado casi todos los textiles que había en nuestros hogares, y que han sido la causa principal de su desaparición o del estado en que se encuentran.

Los textiles son materiales especialmente sensibles y por ello, son muy diversos los agentes que pueden llegar a condicionar su estabilidad, dando lugar a diferentes procesos de deterioro que afectarán a las propiedades originales del objeto, condicionando su correcta lectura, su estabilidad fisicoquímica, así como su conservación a corto o medio plazo.

Una humedad relativa incorrecta es uno de los factores más importantes de degradación, produciendo daños físicos, químicos y biológicos. El carácter higroscópico del textil lo hace especialmente sensible a los cambios de humedad. Ambientes por encima del 60-65% propician la aparición de daños químicos importantes, además de estar asociado a la aparición de insectos y microorganismos. Igualmente, los ambientes secos o poco ventilados producen desecamiento, rigidez en las fibras y severos daños mecánicos.

La luz es uno de los peores enemigos de los textiles. Las radiaciones UV son muy energéticas y tienen un poder de degradación fotoquímica muy intenso. Su efecto es acumulativo e irreversible. Por ello, se debe evitar la exposición directa a la luz solar, así como el control y medición de las radiaciones que inciden sobre la superficie de cualquier textil.

El biodeterioro, es producido fundamentalmente por la acción de diversos insectos y microorganismos (hongos y bacterias). El grado de deterioro dependerá siempre de la naturaleza celulósica o proteica del propio tejido, de



Degradación producida por biodeterioro en un tejido

las condiciones de temperatura y humedad en las que se encuentra, del pH, la ausencia de luz, acumulación de suciedad y falta de ventilación del entorno. Entre los insectos más dañinos para las colecciones textiles encontramos las polillas, especialmente las larvas de *Tineolabisselliella*, o algunos escarabajos y cucarachas de las familias *Dermestidae* y *Blattidae* respectivamente, que generan daños de diversa envergadura, desde

erosiones superficiales a la descomposición completa de un tejido.

Por desgracia, las alteraciones producidas por la intervención consciente o fortuita del ser humano son algunos de los más graves y frecuentes con los que nos encontramos. En muchos casos se deben a un exceso de utilización, como sucede en la indumentaria, y que han provocado reparaciones más o menos desafortunadas, consistentes en remiendos caseros, recosidos y zurcidos de diversa extensión. En otros, son el almacenaje inadecuado de gran cantidad de tejidos apilados en arcones de madera, cajas de cartón o bolsas de plástico, la utilización indiscriminada de naftalinas, los espacios oscuros sin ventilación y la suciedad generalizada, las situaciones que dificultan una correcta conservación de las colecciones textiles. También debemos llamar la atención sobre la utilización de soluciones improvisadas, la elaboración de soportes incorrectos, o el reaprovechamiento de vitrinas con otros usos, para la exposición de textiles diversos. Es habitual encontrar tejidos clavados en las paredes o pegados en tableros y cartones, la utilización de papeles de periódico como relleno o el uso de fundas de plástico para protegerlos. Estas soluciones provocan la aparición de deformaciones, arrugas, perforaciones y roturas de fibras, fragmentación, acumulación de humedades, aparición habitual de biodeterioro, manchas de diversa naturaleza, y un sinnúmero de degradaciones complejas.

Rotura de hilos de urdimbre y remiendos caseros



LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO TEXTIL

La Conservación y Restauración de Bienes Culturales, es una disciplina que se rige por un conjunto de criterios y normas que regulan y rigen la profesión. Esta, se fundamenta en leyes y normativas nacionales e internacionales ampliamente reconocidas. Debemos destacar la



Estado conservación de un jubón por exceso de uso

Ley del Patrimonio Histórico Español 16/1985, las legislaciones autonómicas (en nuestro caso la Ley de Patrimonio Cultural de Castilla y León 12/2002), las denominadas Cartas y Documentos internacionales de Restauración o las directrices profesionales de ECCO (Confederación Europea de Conservadores Restauradores), quien establece nuestro código deontológico. Todos ellos definen los criterios fundamentales que deben regir cualquier tratamiento: la mínima intervención, el respeto al original, la reversibilidad e inocuidad de los tratamientos

y la discernibilidad de las actuaciones.

Debe prevalecer el criterio de mínima intervención, lo que implica rechazar cualquier participación creadora por parte del restaurador y, con ello, el respeto al autor de la obra textil, la secuencia histórica y los valores implícitos antes mencionados. Por ello es fundamental el respeto al original, primando la integridad del objeto y descartando cualquier acción que conlleve sustitución, cambio o modificación total o parcial del tejido. Las operaciones de retejido,

reconstrucción, corte o saneado de zonas degradadas deben ser rechazadas desde todos los puntos de vista. Se utilizarán siempre materiales adecuados, testados en laboratorio, reversibles e inocuos para la pieza original.

Cualquier intervención de Conservación y Restauración de un textil histórico, debe seguir una metodología lógica y multidisciplinar, que comprenda las siguientes fases: identificación y catalogación, análisis histórico artístico, estudio científico técnico, análisis del estado de conservación y diagnóstico, propuesta de tratamiento, intervención, diseño de soluciones de conservación para el almacenaje y exposición y, finalmente, una propuesta de mantenimiento. Por supuesto, estas operaciones deben ser siempre llevadas a cabo por un especialista (Restaurador/a de Tejidos), huyendo de soluciones domésticas que, aún envueltas en la buena intencionalidad, conllevan daños irreversibles en las obras textiles.

Las intervenciones deben estar apoyadas de un análisis científico y técnico, necesarios para el conocimiento objetivo de los materiales constitutivos de la obra (análisis de fibras mediante microscopía óptica o electrónica, o el conocimiento de los colorantes mediante técnicas cromatográficas). Todo ello nos permitirá tener datos contrastados y fiables en cuanto a las técnicas de ejecución y procesos de de-

gradación. Gracias a ello, podremos ofrecer un diagnóstico claro en base al estado real de la obra, fundamental para ofrecer soluciones apropiadas para la mejor conservación y restauración de un conjunto textil.

Una vez elaborada la propuesta de intervención, según las premisas citadas, se inicia la intervención directa, la Restauración. En muchos casos es necesario un tratamiento de desinsección mediante atmósferas controladas (anoxia), para acabar con cualquier ataque biológico activo. Posteriormente se realizan varios microaspirados controlados por todo el tejido. A continuación, se procedería a realizar la limpieza, si fuese necesaria, mediante métodos mecánicos o físico químicos. En este sentido, conviene llamar la atención sobre el abuso de los lavados a los que se ha sometido coloquialmente a los tejidos. Este modo de proceder afecta especialmente a cualquier textil y a la estabilidad de los colorantes, sometiendo al conjunto a un estrés y riesgos no previsibles. Finalmente, procederíamos al alineado y consolidación del tejido, operaciones muy importantes, que permiten la estabilización del conjunto, así como recuperar la lectura y la integridad física de la obra.

Para finalizar, señalaremos la importancia de las soluciones de conservación, encaminadas a diseñar sistemas para el correcto almacenaje y exposición de una colección textil. En la gran mayoría de casos son prioritarias, por encima de cualquier intervención. Estas nos van a permitir una mayor optimización de los espacios, y crear



Antes y después del proceso de Conservación y Restauración

soportes adecuados (planos, verticales o en rollos), que garanticen la pervivencia de nuestros textiles a largo plazo. Además, debemos poner especial atención en los sistemas y soluciones expositivas, que permitan tener la mejor percepción del tejido, que prevean aspectos como la menor manipulación, el mantenimiento y una mejor integración dentro del discurso expositivo. En este sentido juegan un papel primordial la utilización de maniqués a medida (indumentaria), y la elaboración de soportes adaptados a las formas, tamaños y peso del tejido.

Como hemos visto, la Restauración de un Tejido Histórico, conlleva una serie de fases y procedimientos que variarán según el estado de conservación, la estabilidad de los materiales, el origen o la pertenencia a una colección, los

recursos con los que se cuenta, etc. No existen tratamientos sistemáticos y rechazaremos siempre soluciones domésticas y cortoplacistas. Priorizaremos, en la medida de lo posible, las acciones de Conservación. Y, en el caso de proceder a la intervención directa, contaremos siempre con el asesoramiento técnico de un Restaurador/a textil.

BIBLIOGRAFÍA

MATEO VICIOSA, I. (2018). Conservación y Restauración de textiles. Madrid. Editorial Síntesis.

La Virgen de Alconada de Ampudia

800 años de devoción
popular

Luis José Peña Castrillo

Tesorero y presidente en funciones desde 2014 de "Amigos de la Virgen de Alconada" (A.V.A.)

AMPUDIA.

Siendo históricamente una de las rancias y notables villas amuralladas que destacaron en otros tiempos en la enorme llanura de los remotos Campos Góticos, en este momento se enclava en los confines del sur palentino, limitando con la provincia de Valladolid.

Testimonio de su importante y pretérito discurrir son los restos de la muralla o "Alcerca Vieja" con sus torreones de sección circular, que se integraban en las defensas del lugar junto con la fortaleza o castillo, que al presente alberga la colección de Eugenio Fontaneda, y la aldeaña ermita de Santiago, superviviente de la docena de ermitas que tenía el municipio.

También prevalecen la colegiata de San Miguel, sucesora de la antiquísima abadía de Santa María de Dehesa Brava de Husillos, con su imponente torre, edificada por el obispo de Burgos fray Pascual de Ampudia, y el convento de San Francisco, sede en la actualidad del Museo de Arte Sacro.

De igual manera, se conservan las viejas calles porticadas de la Corredera y Ontiveros con sus característicos soportales castellanos, así como el hospital de Santa María de Clemencia, ahora oficina de turismo, y la Casa de la Cruz, asiento hoy de nuestro ayuntamiento.

Con todo, el sitio más querido para los ampudianos es una zona amena y apacible, de cielos abiertos, asentada en un amplio paraje lleno de árboles y de paz, donde se halla el santuario de Nuestra Señora de Alconada, localizado en el Valle de las Fuentes, junto al arroyo del Salón, y a 3 Km. de la población, habiéndose celebrado el año pasado los 800 de su aparición en 1219.

LA ROMERÍA CON LA DANZA Y EL PALOTEO

El 8 de septiembre es el día grande de Ampudia. A partir de las primeras horas de la madrugada, incluso la víspera, van llegando peregrinos de distintas localidades, alguno de ellos a pie, recordando viejos tiempos en que sus padres venían andando o en carros hasta la pradera.

Tras la celebración de sucesivas eucaristías, se oficia con gran solemnidad la misa mayor, presidida por la corporación municipal que, junto con las autoridades religiosas, comparte el patronato de la ermita desde el mismo instante de la aparición de la Virgen.

A continuación se inicia la procesión por la pradera, donde suenan insistentes las melodías tocadas con la dulzaina o charambita y el tambor, a la vez que, de manera espontánea y natural, numerosos danzantes de ambos sexos y de todas las edades bailan a lo largo del recorrido y, a su manera, vitorean a la Patrona: ¡Viva la Virgen de Alconada!, Viva la Estrella de Campos", ¡Viva la que se apareció al pastor Marcos!...

De vez en cuando, la comitiva detiene su marcha para dejar sitio a los componentes del grupo de paloteo local quienes, ataviados con sus libreas o atuendos característicos y en grupos de ocho, divididos en "panzas" (los del centro) y en "guías" (los de las orillas), ejecutan



Paloteadores hacia 1968

sus "lazos" entrechocando los palos con los repiqueteos habituales, mientras tararean cada canción en voz baja para poder marcar mejor el ritmo y generar las diversas figuras del baile.

Finalizada la procesión, danzantes y fieles en general entran en el santuario para colocar la Santa Imagen con sus andillas en la tradicional y vieja mesa adornada con incrustaciones de nácar, para despedirse de su Patrona mediante el canto de la salve y besar después fervorosamente su medalla.

Un segundo momento de la romería tiene lugar el domingo que cae en su octava, con unas ceremonias semejantes a las del día ocho, aunque más sencillas y familiares, con la única diferencia de que durante la procesión sólo danzan los devotos que voluntariamente lo desean. Esta vez los actos son organizados por la cofradía de N^{ra} S^{ra} de Alconada, conocida igualmente como de los Pastores, ya que en su origen eran los únicos que podían pertenecer a ella debido a que la Virgen se apareció a un pastor.

Es la fiesta del Ofrecimiento, cuyo origen hay que buscarlo en los días posteriores al establecimiento de la cofradía, allá en el año 1611. Con motivo de tal fundación se estableció esta función, denominándose así por las abundantes ofrendas, que en corderas, hacían los numerosos cofrades tanto de Ampudia como de la comarca, habiendo tiempos en que se ofrecieron medio centenar de animales.

Desde los más lejanos tiempos la devoción a la Virgen de Alconada, cuya

influencia se extiende a una amplísima zona que rebasa los límites provinciales, siempre ha sido una de las más importantes manifestaciones religiosas y culturales del sur de la provincia palentina.

Este influjo, a lo largo de los siglos, se ha manifestado en las edificaciones que se ven en nuestros días, como la propia ermita, la cruces del camino en las que se incluye la cruz del Humilladero, la capilla de Las Virgencillas, la Fuente del Sepulcro... o la hornacina de la Plaza Vieja ampudiana, que alberga la imagen de la Virgen, suplente de la que había sobre la puerta de la Cerca Vieja que se abría al Campillo del Caño de la Plaza, al comienzo de la actual calle del Castillo, conocida como "N^{ra} S^{ra} de la Cerca".

No obstante, el cariño hacia la Patrona se ha proyectado, además, en un sin fin de enseñanzas, ritos, costumbres y usos que forman parte de las tradiciones festivas y del patrimonio inmaterial que nos han transferido nuestros

antepasados. Por eso tenemos la obligación de procurar que toda esta riqueza heredada de nuestros ancestros no se pierda y podamos traspasarla a las generaciones venideras.

En este sentido, en 2019, para cumplir con el citado empeño, la asociación local de "Amigos de la Virgen de Alconada", aprovechando que se cumplían los 800 años de la aparición de la Virgen en nuestro municipio allá por el año 1219, realizó una serie de actividades conmemorativas consistentes, sobre todo, en la emisión de un matasellos, un sello de curso legal con la efigie de la Virgen de Alconada y unos sobres con tres motivos alusivos (la ermita, la Virgen de Alconada y el lugar donde se apareció en 1113 en la localidad de Arconada).

Igualmente, se elaboró una tarjeta postal prefranqueada que, al llevar incorporada la tarifa A, es válida en todo el territorio nacional sin ningún tipo de limitación para envíos postales o cartas que pesen menos de 20 gramos. En ella, además de la talla románica de nuestra Patrona, aparecen el santuario y una parte de la pradera en la que hay un grupo de los 8 danzantes que forman parte de nuestro tradicional paloteo local.

Al mismo tiempo, aparte de colocar diversos carteles recordatorios y publicar varios artículos en periódicos y emisoras señalando la importancia de tener presentes aquellos acontecimientos, tan entrañables para nosotros, que se narran en la leyenda que nos transmitieron nuestros progenitores, preparamos para los niños una ruta natural y ecológica y un seminario divulgativo donde se explicó a nuestros pequeños la historia postal y los orígenes de la fabricación de sellos y, con el fin de iniciarles en el coleccionismo, se les regaló un librito filatélico y un lote de sellos.



Escudo del concejo. 1701

Asimismo, organizamos una exposición de sellos de Vírgenes en una de las salas del Hospital de N^{ra} Señora de Clemencia y participamos en la celebración de seis charlas en las que se glosaban diversos aspectos relacionados con nuestra Patrona y, como colofón a tan importante aniversario, hemos editado un libro titulado **“Nuestra Señora de Alconada, 8 siglos de devoción popular”** en el que se desglosan numerosos aspectos, muchos de ellos inéditos, relacionados con la Virgen (leyenda, milagros históricos, construcción de la nueva ermita, cuadros, fotografías antiguas, tradiciones, datos de archivo, rogativas, testimonios, etc.).

LA LEYENDA

Nuestros padres nos han transmitido que la talla que se reverencia en el santuario ampudiano fue hecha por Nicodemo, el discípulo que ayudó a José de Arimatea a enterrar el cuerpo de Jesús, y traída a la ciudad de Écija (Sevilla)

por los santos varones que acompañaron al apóstol Santiago cuando vino a España, venerándose en dicha ciudad como N^{ra} S^{ra} de los Remedios.

Con motivo de la invasión árabe de 711, dos capitanes visigodos, Rogerio y Fadrique, trasladaron la imagen hasta Arconada, localidad palentina cercana a Carrión de los Condes, donde la escondieron en una oquedad subterránea, evitando así que cayera en manos enemigas.

Allí permaneció oculta 400 años hasta que en 1113 un labrador, al observar una gran luz acompañada de música y acercarse, vio cómo la figura de la Virgen se colocaba sobre una roca y le decía que no pasara adelante, con lo que avisó inmediatamente al pueblo que, saliendo en procesión con luces encendidas, la llevaron a su iglesia y comenzaron a reverenciarla con el nombre de N^{ra} S^{ra} del Socorro.

Hasta que en 1219 D. Juan, conde de Carrión, exigió a sus siervos de Arconada unos impuestos que no podían pagar, por lo que determinaron buscar amparo en el templo donde estaba la Virgen, ante lo cual su señor ordenó a los esbirros que pusieran fuego a las puertas.

Entonces, a la vista de todos, Nuestra Señora salió por una ventana que miraba al oriente para aparecerse tres días más tarde en el Valle de las Fuentes, situado a 3 km. de Ampudia y perteneciente a su jurisdicción, a un pobre pastor llamado Marcos, a quien la Señora habló de esta manera:

“Marcos, vuelve a la villa que el ganado que apacientas yo lo cuidaré. Di a los eclesiásticos y seglares que la habitan cómo aquí he llegado y que vengan por mí a este sitio donde me ves, que aquí quiero ser venerada y servida de los fieles”.

Así lo ejecutó Marcos pero, como sus paisanos no le creyeron, regresó y se lo contó a la Virgen que tornó a decirle:

“Marcos, vuelve segunda vez a Ampudia a persuadir a sus habitantes la determinación que he tomado de quedarme con ellos en este mismo lugar en que estoy; y si no te creyeran, dalos por señal la repentina mudanza que verás en ti (Marcos era tuerto y se presentó con la vista doblada), pues habiéndote visto con sólo vista en un ojo, aparecerás a la de todos con dos ojos claros y con vista, con lo que creerán la verdad de lo que les dices y confesarán ser esta mudanza de la diestra del Altísimo”.

Regresó Marcos a la población donde sus moradores se maravillaron de su repentina vista, creyéndole ahora cuanto decía y saliendo el clero y el concejo hasta donde se hallaba la santa Imagen, la encontraron sobre una roca. Se postraron todos en tierra y la llevaron en procesión hasta la villa, donde permaneció hasta que pudieron construir un edificio digno, con el altar mayor justo encima de la piedra en que se había aparecido al pastor.

Noticioso de todo el conde don Juan y arrepentido de sus actos, reclamó a los ampudianos la sagrada efigie pero, viendo la negativa de éstos, les puso pleito ante el obispo de Palencia quien, una vez finalizadas las diligencias judiciales, ordenó que fuese devuelta a su iglesia de Arconada, por lo que los vecinos de esta localidad y de sus proximidades vinieron 10 leguas en procesión, junto con una magnífica carroza tirada por tres pares de bueyes que había dispuesto el citado conde.

Acomodaron en ella a la Virgen pero, ante el asombro de todos, los animales se desplomaron al tiempo de tirar, aconteciendo lo mismo con los que pusieron por segunda y tercera

vez, quedando los presentes aún más admirados cuando vieron salir del carro a Nuestra Señora, que se volvió a poner sobre el trono ampudiano de donde la habían sacado, con lo cual quedó revocada en el Cielo la sentencia que se había dado en la Tierra, dejando alegres y felices a los de Ampudia, siendo numerosos los favores que desde entonces reciben y los milagros que han visto, y tristes y desconsolados a los de Arconada, aunque para compensarlos, la costumbre mandaba que los peregrinos que vinieran de dicha población hasta Ampudia dispusieran de posada, comida y albergue gratis, tanto para ellos como para sus animales.

LAS VIRGENCILLAS

Cuenta la tradición que nos han transmitido nuestros mayores y mantenemos en Ampudia que, inicialmente, después de la aparición de la Virgen de Alconada en 1219, los ampudianos empezaron la edificación de la primera ermita más cerca de la villa, pero lo que edificaban de día se caía incomprensiblemente por la noche, por lo que se pensó que la Virgen deseaba morar en el mismo sitio de su aparición, que es donde se halla en la actualidad su santuario.

A partir de aquella lejana época, a lo largo de los siglos y hasta ahora, aquel paraje, situado frente al Rebarco o Valle de Tarrañuela que baja del paramal del Retiro y conocido como "Las Virgencillas", en señal de respeto se mantiene sin cultivar y nunca fue arado ni sembrado, aunque con el riesgo de que algún futuro propietario, desconocedor de su pasado o indiferente a estos relatos, acabara con el miramiento que otros han mantenido a lo largo de los años haciendo desaparecer tan entrañable paraje. Asimismo, muy cerca de allí se alzó una cruz de piedra, renovada varias veces a lo largo de los siglos, que hoy conocemos como "La

Cruz del Humilladero".

Para mantener y proteger este espacio nuestra asociación, en 2006, entendió que había que hacer algo, por lo cual se construyó una sencilla capilla, con una lápida de mármol explicativa, en la que colocar una figura de la Virgen como testimonio imperecedero de lo que allí había ocurrido.

Hay que precisar que todo lo relacionado con su edificación (materiales, escultura de piedra, mano de obra, cruz, verja, placa solar...), aunque se podía haber hecho sin demasiados apuros, fue aportado generosamente, de forma voluntaria y gratuita, por numerosos vecinos que estuvieron trabajando unos cuantos domingos, ya que se pensó que debíamos seguir el ejemplo de aquellos ampudianos y devotos que en otras ocasiones aportaron su esfuerzo el día que tenían libre para que el cariño a su Virgen perdurara en los tiempos futuros.

LOS ERMITAÑOS

Hoy ya no hay ermitaños en Alconada. El último que desempeñó este oficio, junto con su esposa e hijos, abandonó definitivamente el santuario en 1953 para irse a vivir al pueblo, con lo que dejaron de realizarse los relevos que, a lo largo de los siglos, solían tener lugar periódicamente, con lo cual desapareció esta vieja ocupación que a partir de las más remotas épocas se había desarrollado en la ermita.

Los ermitaños, conocidos igualmente como caseros o mayordomos, desde los primeros momentos se ocuparon de la casa de la Virgen y de sus cosas, cuidando y limpiando sus aposentos (iglesia, cocina, habitaciones para los peregrinos y autoridades, pajar, bodega, paneras, cobertizos y corrales para las ovejas...). Otra de sus ocupaciones habituales era tener a punto la ropa blanca destinada a las ceremo-



Adoracion de los Reyes. 1795

nias religiosas, así como el vino para las misas, proporcionando a los fieles y peregrinos que allí acudieran, a cambio de un justo y moderado estipendio, todo lo preciso para ellos y sus caballerías como agua, sal, pan, vino, huevos, legumbres, cebada y recipientes para hacerse la comida.

Además era obligación suya cuidar las diversas alhajas y demás piezas de valor como los cuadros, garantizando su custodia ya que, en caso de que faltaran o se rompieran, tenían que responder de ellas, de las cuales también era responsable el concejo pues, en última instancia, era quien presentaba a los ermitaños, los cuales tenían que ser vecinos de Ampudia y personas pudientes o "abonadas".

Normalmente, en las primeras jornadas del año, de acuerdo con lo establecido en el compromiso firmado en 1523 entre el clero y la villa, ya que ambos asumían el patronato del santuario, cuatro regidores del concejo presentaban un documento con los cuatro que proponían para caseros de Alconada que, en ciertas épocas, debían pertenecer dos de ellos al gremio de los labradores y los dos restantes, al de los fabricantes de estameñas o tejidos de lana. De el-



Campa de la Virgen de Arconada.

los los clérigos, reunidos en el llamado “cabildo de oficios” cada 7 de enero si era día hábil o al siguiente en el caso de que fuera festivo, elegía al ermitaño, para dos años, por medio de una votación secreta que, como las demás, se llevaba a cabo echando cada uno en un recipiente un haba blanca o negra, aunque lo más normal era colocar cuatro cajas con los nombres de los candidatos, comenzando inmediatamente el elegido a ejercer su cargo.

El relevo se realizaba en la misma ermita a la vez que se hacía un inventario de todos los bienes en presencia del casero saliente, del fabriquero eclesiástico, de un platero que comprobaba el peso y valor de las joyas y de varios representantes del ayuntamiento, siendo registrado minuciosamente por un notario ante varios testigos de la villa. A la vez se hacía un inventario, anotando los objetos uno a uno, separando los que tenía la imagen de la Virgen en su trono, los del camarín, los de la sacristía, los de la iglesia y los de los diversos aposentos y cuartos.

Por todas las atenciones y cuidados a los ermitaños se les pagaba un salario fijo y se les daba el abono sacado de los corrales de Alconada, que en ciertas épocas les proporcionaba im-

portantes ganancias, así como la mitad de la miel sacada del colmenar, aunque no la cera, debiendo costear la mitad de su mantenimiento (limpiarlas, catar, rociarlas, etc.).

Al mismo tiempo podía trabajar los 3.000 m² de la huerta, cercada con tapias de piedra, con el beneficio de las mimbreras y frutales, recibiendo además la mitad del ganado entregado por los pastores y la mitad de los donativos que en moneda o en especie (trigo, vino, pan, lana o queso) ofrecían las gentes de la comarca, fuera de Ampudia, cuando se iba a pedir limosna, exceptuando las obtenidas en Villalón y su contorno, no teniendo derecho tampoco a las rentas de las viñas o de las tierras de la ermita que, divididas en 4 quiñones, se cultivaban en años pares o nones, según tocara.

Su morada, convertida en nuestros días en monasterio, estaba adosada al templo con un gran patio interior con soportales de postes en sus cuatro lados, que en su parte superior sostienen una galería corrida que dispone de estancias separadas para los peregrinos. En medio del patio, un pozo surtía de agua, “el agua de la Virgen”, a los fieles que allí concurrían.

LAS JOYAS DE LA VIRGEN DE ALCONADA

De forma natural el santuario de nuestra Patrona ha disfrutado, desde siempre y a lo largo de las centurias, de numerosos objetos valiosos que han regalado, muchas veces de manera anónima, sus adictos y devotos en general, donado por los habitantes de la extensa comarca sobre la que Nuestra Señora extiende su amparo y ayuda protectora, no faltando igualmente las ofrendas provenientes de lugares más remotos, incluso del otro lado del Atlántico, para cumplir promesas de mercedes alcanzadas o sencillamente para embellecer su casa y ensalzar su culto.



Postal conmemorativa del 800 aniversario.

Tarea delicada y aburrida es detallar el sinfín de estos presentes, aventados por el paso de los siglos, como varias coronas y arracadas o pendientes de oro con esmaltes, esmeraldas y perlas, diademas de plata, rosarios de coral y azabache, cálices (algunos muy valiosos), cruces, candeleros, alfombras, lámparas y arañas, vinajeras, relicarios y numerosas alhajas de oro con gemas o piedras preciosas para embellecer y realzar los vestidos y demás galas de la Virgen y del Niño (basquiñas, corpiños, jubones, mantos, velos y cortinas), sin olvidarnos de los numerosos exvotos como ojos, corazones, rostros, pechos, piernas y brazos, tanto de plata como de cera.

Sin embargo, a pesar de que aún se conservan algunos de estos obsequios, la mayoría han desaparecido porque los vestidos se iban desgastando y otros, sin tener cuenta los que en ciertas épocas fueron robados, se fundían al estar deteriorados, se vendían si surgían necesidades o se entregaban a cambio de piezas más modernas.

¿Por qué bailaban las brujas de Cansoles?

Una propuesta farmacológica

Elisa Guerra Doce
Universidad de Valladolid

¡Por encima de zarzas y espinos, a bailar al campo Cansoles! Tras untarse el cuerpo con cierto ungüento y proclamar esta consigna, las brujas de San Pedro Cansoles, una pequeña localidad del municipio de Guardo, salían volando de sus casas por la noche para ir a bailar a unos campos cercanos, según se recoge en un cuento tradicional de la Montaña Palentina que un informante de Morgovejo relató al lingüista y folklorista estadounidense Aurelio Espinosa (hijo) en la primavera de 1936 (Espinosa, 1987). Transcribimos este cuento, que lleva por título *Las brujas de Cansoles*:

Las brujas iban a bailar todas las noches al campo de Cansoles, junto a Guardo.

Y había una hija y una madre que las gustaba mucho el baile. Y la hija era muy guapa.

Sucedió una vez que, pasando un pobre por Cansoles, fue a pedir posada a la choza donde estaban las dos brujas. Las brujas le mandaron entrar y, después de darle de cenar, le mandaron que se acostase en un escaño que tenían allí en la cocina.

El pobre hombre se acostó; pero no se durmió. Hizo que estaba dormido, pero estaba despierto. Las brujas entraron y le amarraron bien

con un cordel al escaño, y, a eso de las doce, levantaron un ladrillo del suelo de la cocina y sacaron un frasco con unturas, y con ello se untaron toda la cara, los ojos, las manos, los pies y el ombrigo. Y entonces dijeron:

-¡Por encima de zarzas y espinos, a bailar al campo Cansoles!

Y salieron volando.

Y el pobre, que todo lo estaba viendo, pudo desatarse un brazo, levantar el ladrillo y sacar el frasco del ingüento que tenían las brujas. Se untó la cara, las manos, los pies y el ombrigo, y dijo:

-¡Por encima de zarzas y espinos, a bailar al campo Cansoles!

Y salió disparao como un rayo, con banco y todo.

Él, que llegó a Cansoles y vio el baile que tenían las brujas, tanto le gustaba la hija del ama que la fue a sacar a bailar. Y estando bailando, fue a dar una vuelta con el banco y quitó las narices a la bruja joven.

Cuando volvieron para casa, el pobre ya se había marchao antes que ellas, de manera que le hallaron acostao en el banco, como ellas le habían dejao.

Por la mañana, al levantarse, la preguntó a la bruja joven que qué la había pasao, que tenía las narices tapadas. Y ella le contestó que en un baile que habían tenido, al dar una vuelta se había dao contra un poste y se había roto las narices.

Y ya el pobre se marchó. Y las brujas, pues siguen bailando entavía en Cansoles.

Morgovejo, Riaño, León. Narrador LXV, 20 de mayo, 1936.



Entrada a la Cueva del Herro o del Erro, en San Pedro Cansoles (Guardo), donde según la tradición habitaban brujas (Fotografía: E. Guerra Doce).

Otros relatos de la tradición oral palentina que refieren aquelarres, tienen algunos elementos en común con el de *Las brujas de Cansoles*, como el hecho de que las protagonistas sean mujeres, que las reuniones tengan lugar por la noche, que se recurra a algún tipo de unto para acudir al *sabbat* y que se produzca la transformación de las supuestas hechiceras en animales. Son galgas y gatos los animales que suelen mencionarse, como en ciertas historias registradas en Astudillo, Palacios del Alcor, Frechilla, Becerril de Campos, Reinoso

y Tabanera de Cerrato, si bien en Baltanás la hechicera adopta la forma de un conejo (Ayuso, 2019).

Estos mismos elementos aparecen en otros muchos cuentos tradicionales del folklore europeo, y pueden encontrarse también en procesos inquisitoriales relacionados con prácticas de brujería durante las épocas medieval y moderna a lo largo y ancho de todo el continente (Caro Baroja, 2015). Si bien la opinión generalizada hacía responsable al demonio de los vuelos nocturnos de las brujas y de las transformaciones de éstas en animales, hubo voces discordantes que buscaron explicaciones más prosaicas y ya desde el siglo XVI algunos estudiosos, como el médico segoviano Andrés de Laguna, plantearon una causa farmacológica para

estos hechos, vinculándolos en último término a los efectos psicoactivos de algunos de los ingredientes que entraban en la composición de aquellos ungüentos y pócimas.

Siglos atrás, ya desde el mundo clásico, se constata el uso de este tipo de preparados en episodios relacionados con la brujería (Becerra, 2004). Seleccionamos aquí un pasaje de las *Metamorfosis* del escritor latino Apuleyo, del siglo II de nuestra era, en donde puede apreciarse el destacado papel de una de estas unturas:

Pánfila empieza por desnudarse por completo; luego abre una arqueta y de allí saca unas cuantas cajas; destapa una, y con la pomada que contiene se frota mucho rato con ambas manos, se unta todo el cuerpo, desde las uñas de los pies hasta la coronilla; habla con su lámpara muy detenidamente en voz baja; agita con leves sacudidas sus miembros. Y, tras un imperceptible movimiento ondulatorio, apunta una suave pelusa que se desarrolla al instante y se convierte en recias plumas; la nariz se le encorva y endurece; las uñas se convierten en poderosas garras. Pánfila es ya búho. Hace resonar un graznido de dolor y, para comprobar su nuevo estado, se pone a revolotear progresivamente; luego, lanzándose al exterior, gana altura y desaparece en pleno vuelo.

No debería resultarnos extraño que las supuestas brujas hicieran uso de drogas vegetales, pues muchas veces estas mujeres se dedicaban a la curandería, y eran herederas de una sabiduría ancestral que recurría a remedios tradicionales y plantas medicinales para el tratamiento de dolencias y enfermedades. Para el antropólogo Michael Harner, especialista en estudios chamánicos, no hay duda de que la brujería europea guarda una relación directa con ciertas especies alucinógenas de la familia botánica de las solanáceas, caso de las belladonas (*Atropa belladonna*, *A. baetica*), las mandrágoras (*Mandragora officinarum*, *M. autumnalis*), el beleño (*Hyoscyamus niger*) o el estramonio (*Datura stramonium*). Una razón para apoyar esta propuesta es que entre los principios activos de todas estas plantas aparece el alcaloide atropina, de fácil absorción por vía tópica, entre cuyos efectos se encuentra la sensación de ingravidez y las alucinaciones táctiles, como alteraciones en la piel (ahí la explicación a la aparición de pelaje o plumas) (Harner, 1976). Seguramente a las curanderas

STRUCT mandragore.



STRUCTIS mandragore. opto. fru. m. sic. i. 2. Elected magis ad usum. unum. odorato una sed. e. lam. 7. uigilias. emplando elefante 7. ifecnoib; nigris curis. noom. ebetar sensus. Re. necu. cu fructu edere. Quid quæ no è comestibile. quent. ca. no. ib; stare 7. m. d. m. a. s.

Representación del procedimiento para la recolección de mandrágora en el Tacuinum Sanitatis, un tratado médico de mediados del siglo XV (Fuente: Wikimedia Commons).

de Cansoles no les pasarían inadvertidas las propiedades de estas especies, pues todavía en la actualidad, aun reconociendo su toxicidad, se ha podido registrar el empleo de beleño y estramonio en la medicina tradicional de la Montaña Palentina (Pascual Gil, 2019).

Pero el catálogo de plantas psicoactivas de la provincia de Palencia es más extenso. Dejaremos a un lado ciertas especies cuyo cultivo requiere de autorización por parte de la Agencia Española de Medicamentos y Productos Sanitarios, caso de la amapola del opio o del *Cannabis*, que en nada tiene que ver con la recolección a pequeña escala que venimos tratando. Por citar solamente algunos ejemplos entre las especies silvestres podríamos mencionar al comezuelo o ergot (*Claviceps sp.*), un hongo parasitario de las gramíneas, que cuenta con componentes altamente psicotrópicos (una de las drogas más potentes conocidas, la LSD, es un derivado del comezuelo). Además, algunos de sus principios activos son muy valorados en obstetricia por sus propiedades para inducir el parto y provocar abortos, de ahí que tradicionalmente las matronas y parteras se hayan servido de este vegetal en el desempeño de su actividad. En Galicia, donde gracias a su clima húmedo el caruncho o dentón (nombres locales para el comezuelo) encuentra un espacio propicio para su desarrollo, hasta la primera mitad del siglo XX se convirtió en un producto de exportación destinado a la industria farmacéutica internacional, y en el mundo rural su recolección se encomendó a mujeres y niños, pues esta actividad suponía una fuente



Amanita muscaria (Fotografía: E. Guerra Doce).

de ingresos importante para la economía familiar (Fernández, 2011). Sin ánimo de ser exhaustivos otros hongos psicotrópicos que podemos encontrar en Palencia son la falsa oronja o seta matamoscas (*Amanita muscaria*), un hongo de efectos alucinógenos cuyo consumo está muy arraigado en prácticas chamánicas de tribus siberianas, y que no es infrecuente hoy en día en los bosques de la provincia; en los pastizales de alta montaña abundan especies como *Psilocybe semilanceata* o *Panaeolus sphinctrinus*, unos honguillos alucinógenos conocidos comúnmente como monguis (Oria de Rueda et al., 1996).

¿Cuándo comenzaron a consumir vegetales psicoactivos los antiguos pobladores de Palencia? El registro arqueológico no resulta demasiado elocuente en este sentido, pero seguramente, como se ha podido constatar en ámbitos próximos, habría que remontarse a la Prehistoria para encontrar la respuesta. El uso de este tipo de plantas está bien documentado en Europa desde el Neolítico, hace unos 8.000 años. Las gentes prehistóricas empleaban estas drogas vegetales en ritos fúnebres, ceremonias religiosas y prácticas medicinales, según se deduce del hallazgo de sus restos en tumbas y espacios religiosos de diversas

culturas, aunque se sospecha que también recurrieron a ellas para estimular a los guerreros antes de entrar en combate, y como armas químicas para intoxicar al enemigo, entre otros posibles usos (Guerra, 2020).

La adormidera, planta de la que se extrae el opio, es una especie nativa de la cuenca mediterránea donde comenzó a cultivarse en el Neolítico Antiguo, a mediados del VI milenio AC para extenderse rápidamente por todo el continente europeo. En España varios yacimientos neolíticos, datados en el rango ca. 5600-5400 AC, han entregado restos de la variedad cultivada, caso del asentamiento soriano de La Lámpara. Entre las múltiples utilidades que ofrece esta planta, no hay duda de que ya desde esos momentos se explotaron las propiedades narcóticas de su látex. Se han detectado trazas de opiáceos en los restos esqueléticos de dos individuos enterrados en las minas de variscita de Gavá, próximas a Barcelona, en un contexto del IV milenio AC. Una posibilidad es que se hubiera suministrado algún preparado psicoactivo a base de opio a los mineros para aliviarles en su trabajo; otra es que la droga se hubiera empleado con fines terapéuticos, pues uno de aquellos hombres presentaba una doble trepanación craneal con supervivencia, y en su cálculo dental aparecieron restos de cápsula de adormidera.

A partir de la Edad del Bronce se multiplican los testimonios sobre el consumo de opio. En la necrópolis de la cultura de El Argar de Fuente Álamo (Almería) apareció un aceite vegetal con trazas de opiáceos en un pequeño recipiente cerámico depositado junto a un varón de unos 20-30 años, y restos de una cápsula de adormidera, en un vasito hallado junto una joven de 16-18 años. En el Mediterráneo Oriental durante el II milenio AC las cápsulas de adormidera se convierten en un motivo iconográfico que

se plasma en objetos singulares y en escenas religiosas. En el mundo minoico es posible, incluso, que se alzara como una planta sagrada y que estuviera bajo la protección de una divinidad femenina. Uno de los mejores ejemplos lo ofrece el santuario cretense de Gazi, que se lleva al Minoico Reciente III, hacia el 1300 AC. Allí las excavaciones acometidas en 1937 dieron con una habitación subterránea destinada a la celebración de algún ceremonial, en el que los participantes pudieron entrar en trance. Así lo sugiere una figura en terracota de casi 80 cm de longitud, que representa a una divinidad femenina o sacerdotisa (pues exhibe su pecho al desnudo y levanta los brazos, como suele ser habitual en la plástica minoica para este tipo de representaciones). Remata su cabeza una tiara coronada por tres adornos móviles que imitan cápsulas de adormidera, cuyas paredes aparecen recorridas por finas líneas, recordando las incisiones que se practican en las plantas para que fluya el látex. Además, su expresión facial parece ser reflejo de los efectos narcóticos del opio, pues mantiene los ojos cerrados y una especie de sonrisa. Por último, el hallazgo de carbones en la misma estancia es una prueba de episodios de combustión, quizás destinados a la quema de la droga con objeto de inhalar los vapores resultantes. No es de extrañar que a la vista de todo ello esta figura haya sido bautizada como "Diosa del éxtasis".

Parece que la demanda de opio en esos momentos fue tal que superó la capacidad de producción local, obligando a que esta sustancia entrara en las redes comerciales que estaban operativas en el Mediterráneo Oriental durante el Bronce Final, hacia la segunda mitad del II milenio AC. Para la circulación de la droga pudieron emplearse unos reducidos recipientes cerámicos cuya forma recuerda la de una cápsula invertida de adormidera, como

un reclamo que anunciaba el contenido. Por si su forma no resultaba lo suficientemente elocuente, algunas de estas cerámicas se decoraron con series de líneas paralelas pintadas en blanco, imitando los cortes sobre las cabezas de la planta para permitir el exudado del látex. Conocidas como jarritas de base anular, estas piezas originarias de Chipre circularon por la Franja sirio-palestina, Egipto, el Egeo y excepcionalmente, Sicilia. Análisis de residuos han podido certificar la presencia de opiáceos en el interior de algunos ejemplares, aunque en otros, en cambio, se han detectado aceites aromáticos, lo que pudiera deberse al reciclado de las jarritas o a que en ellas se distribuyeron productos diversos.

El *Cannabis*, por su parte, es natural de las regiones esteparias de Asia Central. Fue domesticado hace 6.000 años por comunidades neolíticas de China, quienes lo explotaron como fuente de fibras para la confección de tejidos y cordaje, como alimento, como planta oleaginosa y como droga con fines terapéuticos y religiosos. Poco a poco parece que se fue introduciendo en Europa, si bien no fue hasta la Antigüedad clásica cuando se cultivó con más intensidad. En Asia Central su uso como droga durante las ceremonias fúnebres tiene una larga trayectoria. Ya el historiador griego Herodoto, en el siglo V AC, refiriéndose a las costumbres funerarias de los escitas comentaba lo siguiente:

Los escitas toman la semilla del susodicho cáñamo, se deslizan bajo los toldos de lana y, acto seguido, arrojan la semilla sobre las piedras candentes. A medida que la van arrojando, la semilla exhala un perfume y produce tanto vapor que ningún brasero griego podría superar semejante cantidad de humo. Entonces los escitas, encantados con el baño de vapor, prorumpen en gritos de alegría. Esto les

sirve de baño, pues resulta que jamás se lavan el cuerpo con agua (IV, 75, 1-2).

Este pasaje recibió confirmación arqueológica en los años 40 gracias a las excavaciones del arqueólogo soviético Sergei Rudenko en el túmulo 2 de la necrópolis siberiana de Pazyryk, en los montes Altai. Descansaban en el interior de la cámara funeraria un hombre y una mujer escitas, acompañados de un rico ajuar, el cual incluía todos los elementos mencionados por Herodoto en su relato: las varillas que conformaban el armazón de un par de toldos, otros tantos quemadores llenos aún de cenizas, piedras quemadas y semillas carbonizadas de Cannabis, y una bolsita de cuero con más semillas. Pero no se trata de un caso aislado, pues en los últimos años se han producido otros hallazgos similares en varias necrópolis coetáneas de China (Yanghai, Jiayi y Jirzankal).

En ocasiones las gentes prehistóricas prepararon potentes pócimas alucinógenas mediante la disolución de drogas vegetales en cerveza, como los análisis de residuos se han encargado de demostrar. Por el momento, la más antigua evidencia remite a un vaso campaniforme depositado en la cueva sepulcral del Calvari d'Amposta, en Tarragona, que se lleva a la mitad del III milenio AC. La presencia del alcaloide hiosciamina indicaría la disolución de alguna solanácea alucinógena en la bebida. Este mismo brebaje se detectó en un recipiente cerámico que formaba parte del ajuar de un destacado varón del siglo II AC de la necrópolis vaccea de Las Ruedas, en Valladolid. En el yacimiento ibérico de Mas Castellar, en Gerona, aparecieron restos de comezuelo de centeno disueltos en cerveza, lo que sugiere que el brebaje resultante pudo haberse consumido en un contexto religioso, pues en ese momento, hacia el siglo III AC, este lugar albergó un santuario dedicado a las diosas Deméter y Persé-



Ejemplar de estramonio en flor (Fotografía: E. Guerra Doce).

fone. Los antiguos griegos honraban a estas divinidades en un ritual anual conocido como Misterios Eleusinos, pues se celebraban en la ciudad de Eleusis. Los iniciados en el culto bebían una poción conocida como kykeon, cuya receta recoge Homero en su *Himno a Deméter*. Aparentemente se trataba de una bebida a base de agua, cebada y menta, pero los relatos que han llegado a nuestros días no dejan lugar a dudas de que los participantes entraban en trance y sufrían alucinaciones. A la hora explicar la causa de tales experiencias extáticas, una de las hipótesis que goza de más aceptación es la que plantea que el kykeon pudo prepararse con espigas infectadas por *Claviceps*, lo que vendría a apoyar el hallazgo de Mas Castellar.

A la vista de esta rica documentación no hay duda de que la experimentación con las drogas vegetales se remonta a la Prehistoria. El conocimiento de las curiosas propiedades de estas plantas se fue transmitiendo de generación en generación, principalmente entre mujeres (nos viene ahora a la cabeza la famosa hechicera Circe de *La Odisea*, que transforma en cerdos a los compañeros de Ulises, aunque los documentos históricos y literarios mencionan a otras muchas), de ahí que frecuentemente estuvieran al amparo de divinidades femeninas. Para el gran estudioso de las drogas, el sabio Antonio Escotado, con el triunfo del cristianismo sobre otras religiones las plantas psicoactivas cayeron en desgracia en la Antigüedad tardía. Por el Edicto de Tesalónica, decretado por el emperador Teodosio en el año 380, no sólo el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio romano, sino que cualquier otra creencia religiosa pasó a tener la consideración de herejía, y como tal, a ser perseguida. A partir de ese momento otros edictos condenan expresamente la celebración de ceremonias nocturnas y el uso de “plantas diabólicas” (Escotado, 1998). A las mujeres que se siguieron sirviendo de ellas no les quedó más remedio, entonces, que hacerlo en secreto, lo que explica que tuvieran que aprovechar la noche para no ser descubiertas. Sin embargo, no siempre lo lograron. Tristemente no bastó con tildarlas de forma peyorativa de brujas, sino que a lo largo de la historia fueron objeto de una brutal represión ¿Qué daño hacían estas mujeres si realmente bailaban en éxtasis en los campos de Cansoles?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ayuso Picado, C.A. (2019): “Brujas en Palencia. De la creencia popular a la recreación literaria”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 90, pp. 199-226.

Becerra, D. (2004): “Ungüentos, transformaciones y vuelos. Brujería y psicoactivos de la Antigüedad como antecedente de la brujería de la Edad Media”, *Bolskan*, 21, pp. 121-128.

Caro Baroja, J. (2015) [1961]: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza (3ª ed.).

Escotado, A. (1998): *Historia general de las drogas*. Madrid: Espasa-Calpe.

Espinosa, A.M. (1987): *Cuentos populares de Castilla y León. Tomo I*. Madrid: CSIC, Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, 20.

Fernández, Á.I. (2011): “El comezuelo de centeno, una historia alucinante”. <http://galiciaagraria.blogspot.com/2011/10/el-comezuelo-de-centeno-una-historia.html>

[consultado el 23 de agosto de 2020].

Guerra Doce, E. (2020): *Las drogas: Plantas de los dioses*. Burgos: Diario de los yacimientos de la Sierra de Atapuerca. Origen, Cuadernos de Atapuerca 14.

Hamer, M.J. (1976): “El rol de las plantas alucinógenas en la brujería europea”, en M. Hamer (ed.): *Alucinógenos y chamanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, Sección Antropología y sociología, 213, pp. 138-160.

Oria de Rueda Salguero, J.A., Díez Sánchez, J. y Rodríguez Rivero, M. (1996): *Guía de las plantas silvestres de Palencia*. Palencia: Cáamo.

Pascual Gil, J.C. (2019): *Estudio etnobotánico de la Montaña Palentina*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid.

El consumo de chocolate en Palencia en el siglo XVIII

Diego Quijada Álamo

El descubrimiento de América a finales del siglo XV favoreció el intercambio de diversos géneros alimenticios entre dos mundos, provocando importantes cambios en las pautas de consumo de la sociedad moderna occidental, gracias a la incorporación paulatina de nuevos productos, como el cacao, que desde el inicio contaron con gran aceptación social. En origen, el cacao (también el azúcar o las especias) era un bien de lujo reservado a una minoría de la población, aunque, con el tiempo, a medida que aumentó la producción y bajaron los precios, su uso se fue extendiendo a toda la sociedad.

Su grano es una "fruta menor que la almendra, aunque más gruesa y redonda; la cáscara delicada, algo fría y húmeda, que tostada y molida es el principal material para fabricar el chocolate". El consumo de chocolate se generalizó en el siglo XVII entre las clases acomodadas y se popularizó un siglo después. En Palencia, en el siglo XVIII, algunos adinerados mercaderes, además de vender ricos paños y

telas, se dedicaron al negocio del azúcar y el cacao. Es el caso de Lorenzo Sanz Córdoba y Bernardo de la Rosa. El primero fue un destacado proveedor de azúcar blanca, uno de los comestibles más importantes de la cocina de este momento, pues se utilizaba para endulzar muchos alimentos. El azúcar fue uno de los llamados productos de ida y vuelta, que del Viejo Mundo fue llevado al Nuevo y después volvió al Viejo.

Pero, sin duda, el producto estrella de la época fue el cacao. Su comercialización en Palencia se debe a Bernardo de la Rosa, a quien el ayuntamiento concedió en 1751 los derechos de entrada del cacao venezolano a través de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas. Tan demandado era este producto que en un solo mes la ciudad recibió un cargamento de noventa quintales (más de 4.000 kilos), procedentes de San Sebastián, para el deleite de los particulares. El desasosiego creado en 1762 ante el desabastecimiento que sufrieron los principales almacenes del país (Madrid, Cádiz, San Sebastián) pone de manifiesto el alto valor de este exótico alimento ultramarino. Al parecer, el navío que transportaba la valiosa carga fue apresado en el Atlántico por piratas ingleses, causando "gran desconsuelo" entre la población española.

El chocolate no era solo un placer individual, sino que constituía el centro de las reuniones sociales. Así se constata en Palencia, siendo la bebida más consumida por las oligarquías locales en los días festivos: en 1712, tras el espectáculo taurino celebrado por el nacimiento del infante Felipe Pedro de Borbón, en 1725, con motivo de la firma del tratado de paz entre España y el Imperio alemán o en 1746, en el refresco institucional ofrecido a la muerte de Felipe V. En estas y otras ocasiones el chocolate se servía caliente, combinado con canela,



azúcar y algunas especias (pimienta, clavo, jengibre), dando como resultado una bebida muy dulce, espesa, aromática y fuertemente especiada. Se acompañaba de bollos y migas de pan, pastas o bizcochos. Después se solía beber un vaso de agua fresca. La vajilla típica para las chocolatadas constaba de una jarra (pocillo) con un molinillo para remover, y una bandeja especial, llamada mancerina, con una abrazadera circular en el centro de la misma, donde se colocaba y sujetaba la taza de barro o porcelana (jícara), en la que se servía el chocolate. La especialización trajo consigo incluso la aparición de un oficio propio, el de chocolatero.

A menudo, en el Antiguo Régimen, el chocolate fue utilizado como obsequio de lujo, especialmente para recompensar a los predicadores del sermón en las jornadas festivas. Así, por ejemplo, en la celebración por la canonización de San Pedro Regalado (1746) el canónigo Juan Luelmo fue agasajado con media arroba de chocolate. También la elaboración de los sermones fúnebres con motivo de las exequias de los reyes solía ser premiada con idéntica cantidad de chocolate labrado. El coste de media arroba (equivalente a unos 5'75 kilogramos) osciló en Palencia a lo largo de la centuria ilustrada, pasando de los 94 reales en 1714, a los 112 en 1759. Los memoriales de gasto revelan que esta gratificación incluía también dos botes de tabaco y unos pañuelos de seda. El Padre Isla, en su famosa obra *Fray Gerundio de Campazas* (1758), ya señalaba que en la celda de un buen predicador no podía faltar "un polvo de buen tabaco y una jícara de chocolate". Además, su ingesta, siempre que fuera en estado líquido, no infringía el ayuno eclesiástico, por lo que su consumo llegó a convertirse en un auténtico vicio muy extendido entre el clero, hasta el punto de que se tomaba sin ningún pudor en la sacristía o en las capillas de la catedral de San Antolín. Esta irreverencia alcanzó su punto más álgido en 1789, cuando una criada fue sorprendida al término de la misa oficiada por un capellán en el instante en el que le llevaba chocolate a escondidas. A raíz del acontecimiento se impuso una multa de dos ducados al clérigo que en adelante infringiera la norma dentro de un espacio sagrado.

En definitiva, el chocolate gozó de enorme popularidad en la sociedad moderna, especialmente en los estamentos privilegiados, convirtiéndose en la bebida de sociabilidad por excelencia de la España de la Ilustración.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivo de la Catedral de Palencia, Acuerdos Capitulares.

Archivo Municipal de Palencia, Actas; Bienes y Cuentas de Propios y Arbitrios.

ISLA, J. F.: *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (Madrid, 1758), Barcelona, Planeta, 1991.

PÉREZ SAMPER, M^a. Á.: "Luces, tertulias, cor-tejos y refrescos", en *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 10-11 (2000-2001), pp. 107-153.

PÉREZ SAMPER, M^a. Á.: "El chocolate en la España moderna: negocio y placer", en Gloria FRANCO RUBIO (coord.), *Caleidoscopio de la vida cotidiana* (siglos XVI-XVIII), Logroño, Editorial Siníndice, 2016, pp. 61-95.

RAE, *Diccionario de Autoridades* (1726-1739).



El secreto de las luciérnagas

Izaskun Villena

Arquitecta

Directora de la Fundación Rehabitar



Las luciérnagas salpican de esperanza el horizonte infinito de Tierra de Campos. Iluminarán con su parpadeante luz una nueva página abierta al compromiso con la tierra.

Esta es la tierra del adobe, del tapial, la tierra del silencio, la de nuestros ancestros, cuya esencia acrisolada mediante las creaciones de excepcionales artistas, se proyecta sobre las ruinas que todavía nos quedan.

LA FUNDACIÓN REHABITAR

La Fundación Re-habitar nace con el objetivo de fomentar y poner en valor la arquitectura tradicional de la comarca de Tierra de Campos con especial atención al patrimonio cons-

truido en tierra. Un equipo de profesionales cualificados colaboran con la entidad para prestar servicios que favorecen el desarrollo social, económico, medioambiental y cultural, con programas y actividades de dinamización, formación, promoción y desarrollo de nuevas fuentes de riqueza.

Partiendo de esta premisa la Fundación tiene entre sus objetivos constituir en la localidad de Cuenca de Campos un centro de referencia internacional y desarrollo de nuevas tecnologías en torno a la arquitectura tradicional de Castilla y León y con especial atención a la arquitectura construida en tierra, tecnología, productos, productores y el patrimonio industrial que ha generado. En su corta vida atesora ya una larga trayectoria de talleres de experimentación práctica empleando las técnicas de construcción propias de la arquitectura tradicional. soluciones innovadoras para ser más eficiente en el manejo de los recursos en el contexto de una economía circular, evitando la generación de residuos, aumentando la eficiencia y reduciendo el consumo y la contaminación que promulga la carta europea para el turismo

Todo ello pretende fomentar el asentamiento de nuevos residentes en la comarca de Tierra de Campos, mediante la creación de un gran polo

de actividad en torno a los lugares históricos del territorio de Castilla y León, y en concreto el singular Convento de San Bernardino de Siena de Cuenca de Campos.

La Fundación es un proyecto abierto, a todas aquellas personas, instituciones y empresas que quieran contribuir con su actividad a los objetivos y fines de la misma.

Hemos conseguido ser finalistas en el premio ARPA iniciativas 2019, hemos obtenido el premio Fuentes Claras 2017 y el premio Diez para diez en 2019. La difusión en redes sociales que ya alcanza 9000 impactos, gracias a eventos destacados como la presencia de una artista internacional como Natti Natasha en el patio del Convento de Cuenca de Campos en 2019. Todo un logro

alcanzado gracias al esfuerzo y la capacidad de todas las personas que colaboran con nosotros, profesionales del patrimonio y técnicos en medios audiovisuales.

¿QUÉ ES EL SECRETO DE LAS LUCIÉRNAGAS?

“El secreto de las Luciérnagas”, nace en el seno de la Fundación Rehabi-

tar, con la intención de dinamizar, y desarrollar un proyecto circular sobre el elemento icónico por excelencia del paisaje de Tierra de Campos: el palomar tradicional. Una intervención efímera de luz y sonido al atardecer, la mejor manera de atraer la mirada y poner el acento sobre la creación de estas estructuras constructivas.

Los palomares de forma aislada o conformando conjuntos paisajísticos de gran belleza son para Tierra de Campos un emblema y una seña de identidad. Su condición vernácula, el empleo de materiales propios como la tierra cruda, la madera y la teja, su forma versátil y la adecuación al paisaje aportan un potencial recurso en el entorno rural de la comarca de arcilla en la que habitamos, no solamente desde el punto de vista arquitectónico sino también desde un punto de vista productivo.

La Fundación ha pretendido también desarrollar la iniciativa Apadrina un Palomar, estudiando la aportación que un palomar tradicional pudiera configurar en la vertebración de un proyecto de desarrollo rural y económico para una de las comarcas más despobladas de Europa, mediante la cría y explotación de la paloma y el pichón dentro de estas estructuras tradicionales todavía en uso, consiguiendo un producto culinario de alto valor para las mesas de los mejores restaurantes de dentro y fuera de Castilla y León.

VANGUARDIA VERSUS TRADICIÓN

El secreto de las luciérnagas pretende fusionar la mirada de diferen-





tes artistas plásticos de vanguardia con la materialidad constructiva y tradicional del Palomar, la tierra que conforma su arquitectura, su singular forma y la erosión y desgaste que el tiempo ha dejado en sus superficies, contrastan con el lenguaje del arte más actual y dialogan en su propio ecosistema. Es una forma de rescatar el mensaje para la protección de los palomares y su enclave incorporando la visión innovadora de diferentes creadores de arte de vanguardia sobre sus superficies.

El evento dentro de sus objetivos incorpora varias lecturas, pretende destacar a su vez la importancia de una agricultura sostenible y basada en cultivos cada vez más conscientes del medio natural para la protección de la avi-fauna y del ecosistema del palomar. Tierra de Campos tiene unos elevados parámetros de calidad del aire, y el cuidado de su medio-ambiente o la posibilidad de desarrollar cultivos ecológicos es uno de los mensajes de El Secreto de las Luciérnagas. La contamina-

ción, también la lumínica, es una de las principales causas de la desaparición de las luciérnagas, el exceso de luz desorienta a los insectos cuya actividad se desarrolla por la noche, como las luciérnagas. Ellas solamente lucen en espacios donde la presencia humana todavía es consciente y puede verlas.

INDUSTRIAS CULTURALES E INNOVACIÓN

El secreto de las luciérnagas a su

vez impulsa las industrias culturales en Tierra de Campos con la posibilidad de desarrollar nuevos productos de difusión digital, con diferentes ediciones en plena naturaleza.

La Colaboración interdisciplinar de arquitectos, artistas, profesionales de medios audiovisuales, empresas que ya trabajan en la zona y propietarios de palomares han posibilitado por dos años consecutivos, generar un proyecto creativo en torno al palomar. En un momento de crisis global, el paisaje, el patrimonio y los recursos locales, se deben convertir en un revulsivo económico para todos, generando nuevas industrias culturales.

Iª EDICIÓN “EL SECRETO DE LAS LUCIÉRNAGAS” EN GUAZA DE CAMPOS 2018

El Secreto de las Luciérnagas tuvo una primera edición en 2018, con espectáculo visual de luz y sonido sobre el conjunto de palomares en proceso de ruina de Guaza de Campos. El artista plástico y arquitecto Cesar Barrio proyectó una obra audiovisual pregrabada con la técnica de el “acción paiting”. Le acompañaban los creadores Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez-Moscoso, con otras dos obras audiovisuales “El secreto de las diosas”, y “Carusel para luciérnagas” respectivamente. El sonido de la tormenta y la música bajo el cielo estrellado a la luz de la luna hicieron que más de 300 asistentes disfrutaran de un acontecimiento único hasta el momento. El Ayuntamiento



de Guaza de Campos, localidad con 30 habitantes, desde el primer momento colaboró con la Fundación, adecuando y poniendo a disposición el espacio circundante de los palomares y apoyando la iniciativa como entidad colaboradora.

2ª EDICIÓN “EL SECRETO DE LAS LUCIÉRNAGAS” VILLAMARTÍN DE CAMPOS 2019

Villamartín de Campos, localidad a menos de 10 minutos de Palencia, cuenta con uno de los palomares circulares de mayor diámetro de Europa, en proceso de erosión, y frenar el proceso de ruina sobre el proceso constructivo del conjunto es uno de los objetivos de la Fundación Rehobar.

Para la segunda edición de ‘El Secreto de las Luciérnagas’ se ha

contado con un elenco de artistas palentinos, cuya aportación y compromiso a esta tierra desde el punto de vista del arte de vanguardia es más que significativo. Narciso Maistera, Luis Alonso, Adolfo Revuelta, Adrián Ssegura, Inma Amor Gonzalo Páramo y Pedro Bureba participaron en la segunda edición para generar un espectáculo visual de excepcional calidad. De su experiencia vital y de su pura reflexión se extraen mensajes de amor al lugar, a Tierra de Campos, y a la sociedad del futuro, en torno a los palomares, mientras una selección de sus obras se sucedieron proyectadas ante más de 1500 espectadores, luz, color, sonido, textura y forma, aún sorprenden y emocionan al ser humano del siglo XXI.

La luz, el silencio, el tiempo, la meditación, el equilibrio, la zoología, la

botánica lo micro y lo macro, son algunos de los conceptos sobre los que versan sus universos creativos. “hay otros mundos, pero están en este, hay otras vidas pero están en tí” de Paul Eluard, una de las frases elegidas por los propios artistas que recorren sus audiovisuales.

“MÚSICA BAJO LAS ESTRELLAS”

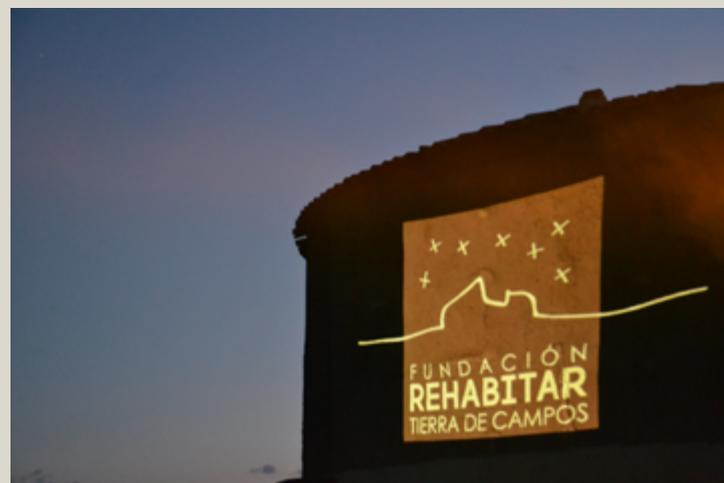
Al finalizar la proyección de las creaciones de los artistas palentinos, y cerrando una velada mágica se celebró la actuación en directo de varios grupos musicales de diferentes estilos, con servicio de barra y comida a pie de palomar, siendo una forma de ofrecer dos de los productos que se elaboran en la localidad: el pichón o el pato en forma de empanada.

La existencia de una empresa agroalimentaria de referencia para la re-

gión, Selectos de Castilla ha sido también decisivo para desarrollar de la mano de la Fundación Rehobar, Apadrina un Palomar y el Ayuntamiento de Villamartín de Campos esta segunda edición. Como patrocinadores del evento la Fundación cuenta con entidades colaboradoras empresas como Farming, el Periódico Carrión, Túneles Redondo, Bodega Cauccia, Selectos de Castilla, Electricidad Dimas, Hidifer, Noa2 arquitectura ambiental, Producciones Infinity, Eva Calleja Comunicación y Emedece Diseño Gráfico.

ACTIVIDADES PREVIAS

Con carácter previo al evento y como parte del programa de trabajo de la iniciativa ‘Apadrina un palomar’ y del compromiso con el Ayuntamiento de Villamartín de Campos se desarrolló, un taller de rehabilitación de uno de





los palomares del lugar, en el que participaron un grupo de voluntarios. Durante una semana, se formaron en el aprendizaje de las técnicas de reparación de fisuras en muros de tapial, y revocos de tierra y cal, finalizando con la realización de un mural con arcillas naturales. Se trata de que las personas que acuden al taller puedan desarrollar habilidades y un aprendizaje práctico con la tierra como material de construcción.

Gracias al trabajo colaborativo de más de 1500 personas, 50 profesionales, arquitectos técnicos y estudiantes han participado en las

diferentes ediciones de los talleres de Rehabilitación del Patrimonio construido en tierra, jornadas técnicas, talleres infantiles, ferias. Distintas empresas y entidades privadas colaboran con la fundación con su aportación económica, así como las ayudas recibidas por parte de diferentes administraciones se han consolidado y reformado diferentes espacios. Entre ellos destacar el edificio INNOVA+TIERRA y la casa del barro en Cuenca de Campos, el Palacio de los condes de Grajal de Campos, el Convento de San Bernardino, y varios palomares de Tierra de Campos.

ACTIVIDADES POSTERIORES

Al objeto de divulgar 'El secreto de las luciérnagas' será una exposición itinerante por diferentes espacios de Tierra de Campos, montaje que correrá a cargo del equipo técnico de colaboradores de la Fundación. Es precisamente en estas muestras donde los visitantes podrán revivir la experiencia de cómo se hizo y una proyección de las obras de todos los artistas de la II edición del Secreto. Varias obras expuestas y elegidas por los autores se sortearán en una gala benéfica en diciembre de 2021 a celebrarse en la capital de Tierra

de Campos, Medina de Rioseco.

El Patrimonio vernáculo construido constituye una parte sustancial de nuestro patrimonio cultural, ya que su naturaleza se basa en una serie de principios que le otorgan un valor relevante para la memoria colectiva del hombre. deriva directamente del ser humano y de la comunidad que lo creó y que lo habita."op...:Plan Nacional de Arquitectura Tradicional

La Casa-Museo Narciso Maisterra, en Fuentes de Valdepero. Semblanza del pintor

Xxxx



Narciso Maisterra pintor, escultor y paisajista palentino, es reconocido como uno de los más importantes artistas activos contemporáneos de Palencia, siendo su última exposición, "Hemerocallis Fulva", la inaugurada en agosto de 2020 en la Fundación Díaz Caneja de Palencia. Como buen creador, su obra refleja su trayectoria vital, personalísima, conmovedora, que nos llena de preguntas y curiosidad por "el Ser" de Narciso y su aventura actual en la "Casa-Museo de Narciso Maisterra" de Fuentes de Valdepero.

Un proyecto cultural que nace de base, rehabilitando la arquitectura

tradicional de dos casas rurales y hace protagonista los materiales sencillos como el adobe, la piedra, el ladrillo y la madera, consiguiendo que la fuerza y nobleza del edificio, se conviertan en un lienzo en blanco para exponer sus obras, "continente y contenido" se funden en Uno, para el gran disfrute del visitante. Se realiza la arquitectura vernácula a niveles que sólo un paisajista de formación pudo ver, la misma sencillez y verdad desnuda que late en su obra artística y nos hace preguntarnos ¿quién es Narciso?, unos breves apuntes biográficos y comentarios de su obra, por distintos autores y especialistas, intentaran bocetar su figura¹.

Narciso Maisterra nació en Palencia, dónde según comenta, disfrutó de la Tierra de Campos hasta su traslado a Madrid para estudiar en la Universidad Complutense y asistir entre 1953 y 1955, a las clases del Círculo de Bellas Artes. Poco después de su graduación, en 1960 viajó a Estados Unidos donde echo raíces y desarrolló su obra artística y docente, como director de Bellas Artes y docente en The Wheller School en la ciudad de Providence R.I.

"El Pintor del Silencio"² como lo definen los realizadores palentinos en el documental "Maisterra", quienes mejor enfocan su interior introspectivo, reflexivo y el reflejo en su obra; exhibe sus primeras obras en tierras americanas, en New York y marcan estos años 70 una primera etapa, cargada de tintes sociales y simbolismo religioso, que suscitan comentarios arduamente repetidos, pero indispensables para acercarnos a su personalidad y creación:

"las criaturas macilentas y achaparradas de Maisterra, pintadas con colores en sordina, sugieren un mundo posatómico a lo Huxley, mucho más terrible por cuanto que nos clavan la mirada sin solicitar ni esperar nada."

"Es evidente que es un descendiente espiritual de los grandes maestros de lo mórbido cómo el Greco y Goya, así como hermano carnal del

contemporáneo campeón de lo grotesco Francis Bacon. Yuxtaponiendo imágenes de criaturas flácidas y cuerpos contorsionados con parodias de desnudos vivientes cómo en santo entierro y Goya), Maisterra indica la terrible realidad de la muerte por detrás de la belleza sensual. Naturalmente, el potente vocabulario de Maisterra no es del agrado de todos, pero su maestría como pintor es indiscutible."

En 1970, Maisterra da comienzo a una fase distinta que enfatiza al hombre como un ser agónico, aplastado y vulnerable ante la sociedad, convierte en protagonista de su obra las icónicas cabinas, "esculturas de cabinas telefónicas a tamaño natural, recreando un espacio de intensa agonía espiritual -versiones científicas ó tecnológicas del confesionario- donde el ser humano expone su carne vulnerable dentro de la despiadada linealidad del acero y los tubos de plástico. "Con el empleo de una técnica moderna como

1. Información de Narciso Maisterra y de la página del Museo <https://www.museonarcisomaisterra.org>

2. Documental "Maisterra". Realización. Javier Rodríguez del Burgo, Gerente librería del Burgo y Raúl Fernández Sobrino. Autor de proyecto Museístico. Viceconsejero de Cultura de la Junta de Cyl.

es la resina de poliéster policromada y fibra de cristal, el artista combina un alto conocimiento de hidráulica, circuitos eléctricos y anatomía con una visión espiritual en la tradición de el greco y Goya, quienes trataron sorprendentemente los oscuros problemas espirituales del hombre. estos problemas, en el siglo XX, imponen una tarea monumental al artista, que tiene que buscar forma para su visión. Maisterra a su propio modo, ha decidido pisar entre los dos mundos de la forma: el mundo de la maquina y el mundo de la carne humana, al cual la tecnocracia aparentemente ayuda, pero de hecho amenaza con desaparecer”

De manera intermitente, regresará a España instalándose en los años 80 en Cantabria, lugar en el que desarrollara su otra pasión, rehabilitar paisajes y darles nueva vida. Actividad que alternará con numerosas

exposiciones, dónde unirá la vista apaisada de lugares y naturaleza, a la constante temática en su obra, la desnudez del ser humano tanto anímica como corpórea.

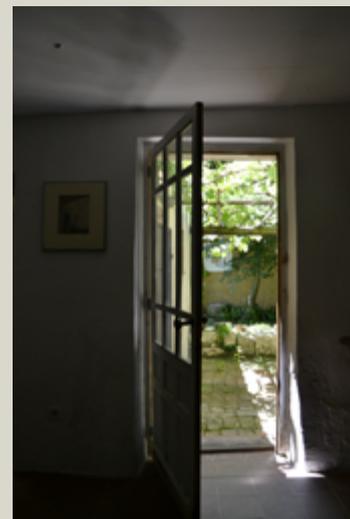
“Pintura de la memoria, de la búsqueda del tiempo perdido, como quería Proust en la que coloca el paisaje, el hombre y su actividad, como constantes motivos, pero vistos, a veces, en un tiempo pasado con ojos de infancia.”

Maisterra coloca sus personajes en estos paisajes que, “por su concepción y definición escapa tanto a las convenciones pictóricas usuales como a los mecanismos de la visión subjetiva. El arco de visión que el peculiar formato permite, provoca en el espectador un efecto muy particular, sumergiéndole en la imagen, en un vértigo que separa lo pintado de lo real.”



En la actualidad, Maisterra reside la mayor parte del año en Palencia, continuando con su labor creativa e interpretativa del arte y su otra inclinación, la docencia, a la que da rienda suelta en los talleres de verano, que desarrolla el Museo como propuestas culturales abiertas a todo el público.

“Su obra reciente es una propuesta rabiosamente personal, a veces hiriente de puro concreta, porque los desnudos de Narciso no buscan la belleza, sino la constatación de lo que la desnudez esconde... su condición de perdedores... retratados sin piedad y al mismo tiempo con una enorme ternura, porque también él se sabe parte del mundo que nos propone.”





LA CASA- MUSEO

El Museo de Fuentes de Valdepero, es un divertido laberinto que conforman tres viviendas enlazadas y recuperadas por el mismo artista, que suponen otro aliciente más para la visita. Un Museo con un frondoso jardín, estancias sorprendentes y recovecos inesperados que enriquecen la visualización del conjunto de su obra, pues de todas sus etapas hay vestigios. La sala de Exposiciones temporales el Lagar, conserva la piedra; en la planta superior es donde el artista trabaja, tiene el taller y dos habitaciones destinadas en el futuro a pequeños apartamentos para artistas.

En su casa-Museo de dos plantas con 250 m², hace una intervención aparentemente muy sencilla, con materiales del entorno. Respetando

al máximo la estructura e intencionalidad de las estancias antiguas de la casa y adaptándolas a la nueva funcionalidad. Se niveló y recuperó el suelo, se elaboraron los revocos de las paredes con arena y yeso, restauró las cubiertas de madera y se abrieron espacios que la estructura permitía para incorporar la luz cenital necesaria.

En la estructura arquitectónica resultante, tras la restauración de las antiguas casas, con una cronología aproximada de entre 150 y 200 años, se pueden observar aún restos de la actividad agraria, como pe-sebreras, pozo, canaletas de agua, zonas de almacenaje, bodegas o lagares que se integran y resaltan la obra expositiva. Se organiza ésta, en 8 salas, donde se muestran más de 70 obras entre pinturas, dibujos y esculturas, de las 200 obras de

fondo con las que cuenta la colección. El patio ó antiguo corral con una alberca construida con piedra sillarejo, se convierte igualmente en un espacio expositivo y de talleres, preservando y cuidando los dos únicos árboles que tenían las casas un laurel y una higuera, que siguen revelando el pragmatismo de la sociedad tradicional que los planto.

El Museo es concebido como un diálogo, entre el arte contemporáneo a través de las obras de los diferentes artistas que exponen y la tradición de las modestas casas rurales construidas con materiales tradicionales. Con un claro objetivo, crear un Museo vivo “y sin solemnidad” en palabras del propio Maisterra, germen de actividades y talleres continuos, exposiciones de artistas, difusión de jóvenes o convocatorias de cursos y premios entre otras.





De nuevo nos encontramos en un espacio rural donde podemos apreciar obras, iniciativas y proyectos de lo más vanguardista. Tradición y total modernidad, se unen en este fascinante Proyecto de una forma mágica.

El origen del Museo se halla en la decisión del artista de crear una institución permanente en su tierra de origen, que acoja su legado artístico en una sede tras haber vivido y trabajado en USA y otras regiones de España.

Durante los últimos 15 años, Maisterra ha trabajado en una doble vía:

1. Generar una colección que permita recorrer toda la obra del artista.

2. Disponer de una sede que resuma su visión del arte y la vida.

La misión de dicha institución es la de difundir y conservar la obra del artista. También se encargará de estudiar las relaciones entre el figurativo norteamericano y europeo de la década de los 70, 80 y 90 del siglo pasado. Así como, promover el debate sobre el arte contemporáneo, mediante la promoción de una residencia de artistas internacionales.

Siguiendo esta misma línea, se crea, hace más de cuatro años, una Asociación que se encarga de dinamizar y dar vida al Museo. El presidente de esta Asociación, Julián Alonso, desarrolla además la revista digital paralela, 'Laurus' –literatura y artística-, en la que hay una sección dedicada a esta Asociación y otra al paisajismo del que es gran conocedor Maisterra.

La revista LAURUS, pretende difundir el Museo y sus actividades, dar a conocer la obra del artista, mostrar la producción de otros y escritores contemporáneos y ofrecer un espacio dedicado al paisajismo. En ella, además de significar quién es el artista y como nace el Museo, se refleja también las exposiciones temporales y los artistas que en ellas participan. Creadores como Inmaculada Amor, María Jesús Prieto, Javier Pinar, Fernando Zamora, Santiago Lorenzo, Luz Nas Vielás, Adolfo Revuelta, Javier Maisterra, muestran su obra con temas tan variados y ricos como la escultura, la forja, la fotografía, la poesía, la pintura. A los que se añan Reflexiones sobre la



sequía y el cambio climático, en el proyecto cuidemos el planeta "Alas", ó sobre el jardín en movimiento.

Reseñamos las últimas exposiciones temporales:

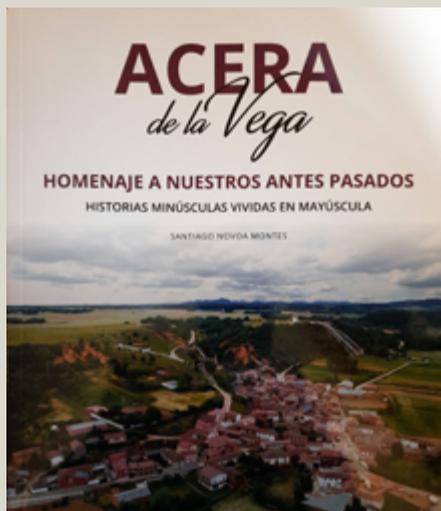
Del 15 de julio al 31 de agosto de 2020, Fernando Zamora "Espejismos" y Adolfo Revuelta "Los elementales". También los cursos de Verano dedicados al dibujo y la Pintura ofrecidos por el propio Maisterra, y a la Joyería Contemporánea a cargo de Inma Amor.

Nos gustaría resaltar la personalidad y la calidad de este artista internacional, con una obra de gran impacto y relevancia, además de una generosidad y forma de vida que recrean el espíritu más puro del gran artista en todas las épocas de la historia.

Es un privilegio contar con él y su casa-Museo en Fuentes de Valdepero. Formando parte de ese desarrollo humano y cultural que se pretende como objetivo para la dinamización de nuestros pueblos.

Acera de la Vega, homenaje a nuestros antes pasados “Historias minúsculas, vividas en mayúscula”

Xxx



Nuestra provincia aún se estructura por la pervivencia de gran número de localidades en las que, de forma silenciosa y anónima para los guiones de la historia y la mediática actualidad, transcurre desde siglos una parte de la historia humana que debemos relatar y registrar, por lo menos para atestiguar su existencia. Nunca hasta ahora se percibió esa imperiosa necesidad; pues siglos atrás parecía bastar, y así era, con transmitir de generación en generación todo el acervo so-

cial. En estos momentos multitud de localidades están irremediablemente abocadas a ser engullidas con lenta digestión por el olvido total y absoluto. Aún estamos a tiempo de evitar semejante desastre. Aún la oportunidad es visible y posible. “*Scripta manent, verba volant*”.

Aprovechando esa posibilidad y oportunidad surge esta obra de historia humana sobre uno de estos grandes rincones, Acera de la Vega. Un testimonio relatado en clave emocional sobre el paso del hombre

El libro, “Acera de la Vega: Homenaje a nuestros antes pasados”, lleva el subtítulo “Historias minúsculas vividas en mayúscula”. Cinco palabras que desvelan prácticamente el contenido y las intenciones de sus casi 400 páginas en color. Escrito por alguien

de allí, Santiago Novoa Montes, y pensando en los de allí. Autor cuya clara formación y trayectoria en el área de lo social, condiciona muy positivamente la calidad y calidez de su obra.

El insigne poeta palentino, de Paredes de Nava, Jorge Manrique, un tanto obsesionado por la trascendencia de la vida terrenal, concluyó que los humanos vivimos tres vidas: la terrenal, la eterna y la de la fama. La vida de la fama se refiere al rastro que dejamos en nuestros congéneres tras el fugaz paso por la tierra; aquella que prolonga nuestra vida incluso cuando ya no existamos. Con este pensamiento escribió sus famosas coplas a la muerte de su padre, *Coplas a la muerte del maestro Don Rodrigo*. Esta ambiciosa pretensión tinta el trabajo que aquí se presenta: servir de reconocimiento y extender esa huella de vida de la actual generación de personas mayores y de las generaciones que les precedieron.

La publicación compuesta en gran medida por los testimonios de los pobladores del lugar incluso por los que ya no están, supone una invitación constante a los lectores a culminar la narración con las propias experiencias vividas o es-

cuchadas.

A quienes aún estamos nos corresponde recoger, guardar y dejar documentado esta parte de la historia de los pueblos en la que, sin darnos cuenta, todo empezó a discurrir muy rápido. Los acontecimientos cotidianos anteriores al siglo XX se modificaron muy lentamente, casi de forma imperceptible, generación tras generación, sobre todo si los comparamos con lo sucedido en las últimas décadas del siglo pasado. En este libro se retrata un paisaje social casi invariable a pesar del discurrir de años, décadas e incluso siglos; hasta que poco a poco el cambio tomó velocidad, el cual, además, se produce de forma inconsciente e incesante: los acontecimientos devoran unos a los otros. Y solamente cuando realizamos una parada, como lo es esta propuesta, tomamos conciencia de la verdadera dimensión de esa velocidad, y del gran valor de lo que ha quedado atrás. Un enorme patrimonio, sobre todo humano, en cada pequeño pueblo nuestro, espera sea transcrito en negro sobre blanco para evitar sean borrados de la memoria colectiva por la incesante acción olvidadiza de los tiempos.



Las fotografías se suceden y entremezclan entre la parte escrita como si de un relato subtítulo se tratara, otorgando vida real a la narrativa, aspecto que forja un carácter muy especial a esta publicación. Imágenes fieles a un pasado que despertarán nostalgia y añoranza en aquellos que lo vivieron, y cierta inquietud por descubrir en parte los quehaceres diarios de los que fueron sus antepasados en aquellos que no lo conocieron, creando así un vínculo real con sus ancestros. Imágenes que con el transcurso del tiempo se convierten en testi-

monio de toda una vida y que a la vez salvaguardan para las generaciones futuras el segundo de vida de quien en ellas queda retenido. Instantáneas que ahora se transforman para nosotros en escenas colosales, permitiéndonos asomar al pasado a través de cada una de estas ventanas de papel.

Esta publicación ofrece una valiosa oportunidad de aprender y descubrir aspectos muy curiosos, desconocidos incluso por los propios lugareños. No es posible desarrollar un trabajo como este sin una actitud de curiosidad y

búsqueda. El propio autor atestigua que la publicación se ha engendrado en mayor medida con lo encontrado que con lo buscado, y eso fue algo realmente maravilloso, pues lo primero superó con creces a lo segundo.

El folclore como conjunto de costumbres, creencias, artesanías, maneras de hacer y vivir que de forma tradicional se transmiten de generación en generación, está presente de forma transversal, salpicando gran parte de la presente publicación. Así, a lo largo de este trabajo se encontrarán muestras

de canciones, romances o bailes que son una mera representación de la gran cantidad de los que se tocaban, se cantaban y/o se recitaban en numerosos momentos del año (celebraciones religiosas, fiestas paganas, bailes formales o improvisados, veladeros o hiladeros, durante las faenas agrícolas o con el ganado). Todas ellas han sido extraídas de las voces, sobre todo de las mujeres de nuestro pueblo, entresacadas de grabaciones radiofónicas como *El Candil* de Radio Nacional, del archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz y del recuerdo vivo de vecinas y vecinos de Acera. El contenido folclórico ha ido evolucionando y variando con rapidez durante todo el siglo XX, de modo que algunas manifestaciones más propias de las décadas iniciales se van poco a poco difuminando en gran medida, al tiempo que otras aparecen y se popularizan en las décadas posteriores. Recoger y rescatar del mazo constante del olvido todo lo posible de este patrimonio inmaterial de propiedad colectiva sería un proyecto próximo de gran interés.

Emotivo resulta la comprobación de que los protagonistas de la vida de Acera se encuentran totalmente implicados en el pueblo. La vida de las personas configura la del pueblo. Vidas y personas totalmente mimetizadas con el entorno físico, social y espiritual.

Unos cuantos valores de tipo social sirvieron como engrane del de-

venir social de este pueblo en las décadas que en su libro se reflejan. Podemos fácilmente caer en la tentación de menospreciar por dificultosa la vida de los que nos precedieron, si simplemente describimos la situación de la sanidad, las comunicaciones, la educación, las comodidades, los métodos de trabajo agrícola y ganadero aún anclados en el medioevo... Craso error. Ascender por nuestra provincia hacia el norte observando cómo la vida en los pueblos palentinos era más y más penosa cuanto más nos alejamos de la capital supone una lectura muy superficial, de corta mirada; pues también en ese ascenso podemos observar cómo muchos valores humanos perdidos se asomaban de forma natural y cotidiana. El amplio reparto de las propiedades entre todos los vecinos hacía que todos trabajaran casi por igual y para ellos mismos, por lo que las diferencias de clase social eran inexistentes. Gente acostumbrada a solventar los asuntos comunes de forma colaboradora. Un sentido común colectivo desconocido en lares que supuestamente contaban con mejores condiciones de vida. Las decisiones en concejo de vecinos, las *güebbras* (palabra desconocida en gran parte del territorio palentino), la ayuda mutua... provocaban que la población estuviera junta y unida; característica que parece haberse incorporado al ADN colectivo local.



Una obra que supone una apelación a la fibra humana más sensible, al corazón y al sentimiento. El pueblo se mantendrá y seguirá adelante si perduran en sus gentes emociones de pertenencia y orgullo de sus raíces. Incluso, aunque su modo de vida esté lejos, aunque no se viva de sus campos, aunque el cerdo no chillé por San Martín... Mientras se tenga

interiorizado en lo más profundo del alma que el pueblo es *el lugar donde siempre volver*, habrá siempre pueblo esperando.

Leer, hojear, visualizar o pasear por esta publicación provocará en el lector un inexplicable sentimiento de ser o querer ser de allí, de cualquiera de las pequeñas localidades que salpican toda nuestrageografía

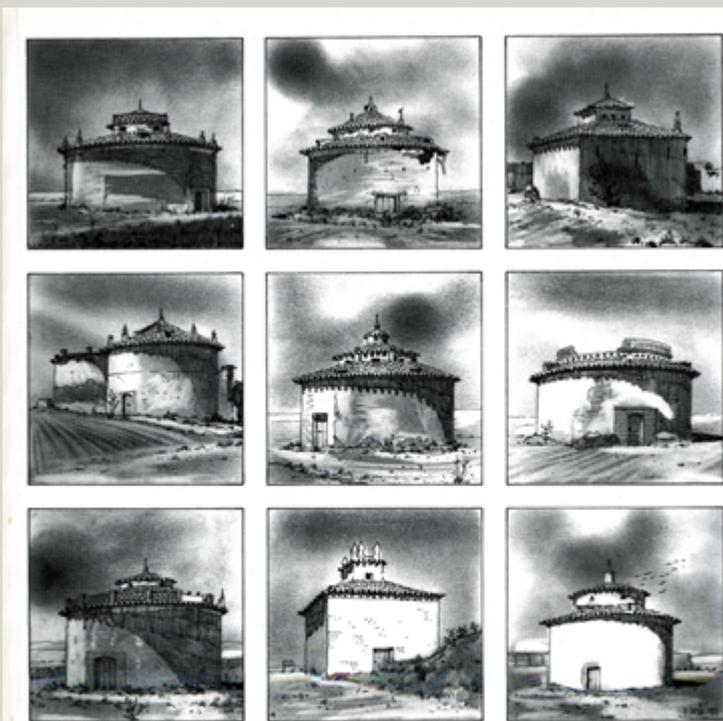
palentina.

"Parar para reflexionar, reflexionar para valorar, valorar para agradecer, agradecer para mejorar y avanzar".

Amor a la tierra

Brevísimos apuntes sobre las acuarelas de pueblos de Ángel Cuesta Calvo

Julián Alonso



PALOMARES DE PALENCIA

ANGEL CUESTA CALVO

Resulta difícil analizar en tan poco espacio la vastísima obra que el pintor Ángel Cuesta Calvo llevó a cabo a lo largo de sus sesenta y cinco años de trabajo incansable, plasmando rincones, lugares, gentes y objetos tanto de nuestros pueblos como de la propia ciudad de Palencia. Lugares que en muchos casos ya no existen sino en la memoria de quienes los conocieron y en los miles de dibujos, cuadros, apuntes, postales, fotografías, publicaciones y bocetos de Cuesta.

Me atrevería a afirmar que no hay hogar palentino donde no haya alguna de esas plumillas, acuarelas o acrílicos, ya sean originales o reproducciones, aunque muchas veces sus dueños ignoren quién pintó unas obras que hace ya mucho tiempo forman parte del imaginario popular.

De las casi cien exposiciones individuales y más de setenta y cinco colectivas que llevó a cabo a lo largo de su dilatada carrera artística, en no menos de la mitad pudieron contemplarse algunas de esas obras donde su genio creador se mostraba con la aparente sencillez de quien no hace nada y sin embargo, lo hace todo y no pocas veces provoca la emoción de quienes lo contemplan.

Pocos pueblos habrá en la provincia de Palencia, que hayan escapado de su curiosidad pictórica y pocos

rincones de nuestra capital se habrán librado de su mirada inquisitiva que retrató desde lo más "pictórico" a lo más prosaico, con la minuciosidad de un notario encargado de dar fe de lo que ve y constancia de lo que ya no existe.

De este modo podríamos rastrear y recorrer físicamente un itinerario sentimental por nuestra ciudad siguiendo las plumillas y sepias de Ángel Cuesta, que quien estas líneas escribe reunió en 2004 en el CD "*Cosas que ya no están*", donde se recopilan no menos de trescientos de sus dibujos, incluyendo muchos rincones hoy desaparecidos.

Y es que Cuesta, casi sin proponérselo, dedicó una buena parte de su vida a documentar todo aquello que veían sus ojos, haciendo que su obra sea un auténtico legado para futuras generaciones que sin su impagable y constante tarea, nunca sabrían cómo eran su ciudad o sus pueblos antes de que la piqueta, la especulación o la política miope terminara con tantas cosas que merecían haberse conservado.

Quienes tengan la curiosidad de conocer lo que aquí apunto, no tienen difícil hojear —basta con acercarse a la biblioteca pública— sus libros sobre los palomares de la provincia de Palencia, el románico o el gótico palentinos, el CD ya mencionado o



Casa de "La Campanera", donde nació Ángel Cuesta

las colecciones de láminas que a lo largo de algunos años publicaran El Norte de Castilla y Diario Palentino.

¿Pero de dónde le vino a Ángel Cuesta, hombre fundamentalmente de ciudad- el amor por plasmar tantos lugares y costumbres de nuestros pueblos?, veamos una pequeña pista:

Uno de sus grandes amigos desde la juventud fue el pintor y muralista Rafael Oliva, uno de los grandes conocedores de la intrahistoria palentina. Con él se veía casi a diario y, según me confesó en más de una ocasión, sus largas conversaciones le fueron dejando un poso de curio-

sidad e interés por los lugares que pintaba. Así me llegó a decir: *"Una vez Oliva me habló de Juan José Cuadros, un poeta amigo suyo que como yo, estaba enamorado de la torre de San Miguel. En sus versos descubrí que se puede escribir no sólo bien, sino con amor a lo que se está escribiendo. Eso es lo que yo he querido hacer siempre cuando he pintado lugares de Palencia o de los pueblos, lo mismo cuando lo hago por gusto como cuando lo hago de encargo"*. Y eso lo ponía igualmente en práctica, me consta, cuando retrataba a personas, algo que hizo hasta el final de su vida, pues su última serie fue una colec-

ción en blanco y negro de retratos de amigos y familiares.

Él ya pintaba calles, edificios, monumentos y escenas de pueblos con un afán fundamentalmente estético, pero aquellos versos y aquellas conversaciones sirvieron para que a la estética se sumara una ética subyacente que él ya atesoraba y convertía muchas de sus obras en verdaderas elipsis de lo que existía debajo de lo que el espectador estaba viendo: soledad, abandono, emigración, ruina, miseria a veces, paso inexorable del tiempo, aunque de todos esos aspectos se puede extraer no sólo denuncia sino fundamentalmente –y eso Cuesta lo conseguía como nadie- belleza.

Muchos años después, cuando le dije que en un viaje a Madrid, me iba a encontrar con Almudena, hija de Juan José Cuadros, aún sin conocerla me entregó una sepia de la torre de San Miguel para que se la diera como agradecimiento a su padre –*"pero no le digas nada"*, me dijo, humilde como siempre *"como si fuera cosa tuya"*-. Así se cerraba el círculo de agradecimiento de un hombre siempre generoso.

Tres breves apuntes para terminar, que hablan de su talento y valía como persona y artista:

En 1968, Mauro Panizo del Val en Alerta escribía: *"Aquí en Palencia, se ha tardado en descubrir –es posible que aún muchos lo ignoren- que contamos con un auténtico maestro de la acuarela, y con un dibujante sensacional"*. Y ante las preguntas

de sobre cómo, cuándo y por qué pintaba, Así decía nuestro pintor:

"Bueno, en cuanto al cómo, pues pinto o dibujo como puedo y sé, cuándo, realmente en todo momento, mi vida es estar con los pinceles en la mano; y por qué, no creo que sea necesario repetirlo: lo siento como reflejo de un mundo exterior y de un estado de ánimo, es decir, de un mundo interior... pinto porque lo necesito es mi "vicio", como para otros puede serlo cualquier otra cosa".

En 1973, en la sala de Información y Turismo, llevó a cabo una exposición de acuarelas de temas fundamentalmente rurales y, al cabo de un tiempo, se presentó en su domicilio un vecino de Pisón de Castrejón, que había tenido la noticia de que en una de las obras expuestas aparecían retratadas dos de sus mulas y él mismo realizando el trabajo de la trilla. Aquella persona que se molestó en localizar dónde vivía el pintor, pretendía comprar el cuadro, pero llegó demasiado tarde porque ya se había vendido. A cambio, se llevó otro de regalo, un "dibujillo", como a él le gustaba decir para quitarle im-

Trilla en Pisón de Castrejón





ANGEL CUESTA

Son pueblos sin árboles al amparo del tronco seco de las torres y con ese perfil de chopo caído que presentan las casas y las tapias, talando la lejanía con sus dientes de sierra... Son árboles sin pueblos, al borde de un camino que busca el humo de las chimeneas y un horizonte con tañido de voces y de campanas...

Ángel Cuesta interpreta la realidad vencida de los pueblos castellanos, de los campos de Castilla, utilizando unas agudas sepias, un bistro a veces más diluido y optimista, en ocasiones pesimista y reconcentrado. Define en unas coloraciones de adobe viejo y desgastado el "dolorido sentir" de unos pueblos de estiercol y de adobe en los cuales las fachadas con luz inventan puertas y ventanas, huecos o refugios para las sombras. Los tejados dijéranse esgrafiados sobre un barro fresco por las huellas ordenadas y hasta musicales de un bando de gorriónes o de vencejos.

Se recorta la monotonía grácil de sus pueblos contra unos espacios o un aire blanco y sin manchar, por los que - como sobre un imposible mar sonado - permanecen anclados y a la vez a la deriva. Sestean estos pueblos de Ángel Cuesta, como galgos sin ilusiones, con sus solareras en las cuales el único que toma el sol es un resol curtido y viejo que recuenta o repasa sus menegadas ilusiones. Un dibujo seguro y exacto, un desdibujado apuntalamiento de trazos ágiles y de líneas delicadas, es en las obras de Cuesta el alma oculta de unos paisajes con el alma y la denuncia a flor de piel.

Antonio Corral Castañedo
(Norte de Castilla, 17-4-77)



TEMAS

- 1 Puerta con silla
- 2 Fachada
- 3 Puerta con cerámicas
- 4 Puerta de corral
- 5 Puente Mayor
- 6 Puerta
- 7 Puente Don Guarín
- 8 Puentecillas
- 9 Puentecillas y bolo
- 10 Fortón y ropa tendida
- 11 Fortón y hombre con burro
- 12 Ventana vieja
- 13 Puerta
- 14 Viejo palomar y carro
- 15 Puerta y balcón
- 16 Ventana
- 17 Calle Mayor
- 18 Fisión de Castrejón
- 19 Santa Marina
- 20 Aguilar de Campoo
- 21 Husillos
- 22 Husillos
- 23 Paisaje con árbol
- 24 Ravilla
- 25 Mazuecos de Valdeginete
- 26 Carretera del Monte
- 27 Astudillo
- 28 Medina de Rioseco
- 29 Palomar en ruinas
- 30 Palomar y carro
- 31 Amusco
- 32 Dueñas
- 33 Villalón
- 34 Palomar en ruinas
- 35 Palomares en Torremormojón
- 36 Villafuerte de Esquivia

bloos silenciosos, perfilando su asombro contra unos horizontes vacíos. Pero, al rasgar con sus arquitecturas el blanco silencio de la lejanía, al disolver en ella su luz de tarde, su luz intemporal, surgen con un poder de ensañación. Y son, en definitiva, como espejismos; muertos pueblos en aparición, pueblos resucitados. Y, sobre su melancolía cotidiana, aferrada a la vulgar realidad de cada día, trepa -con esas nubes bajas de color de adobe triturado que les rodea convirtiéndoles en recuerdo, en nostalgia, en evocación- un fulgor irreal, una pátina de fantasía".

Enorme metáfora de lo que ahora se ha dado en llamar la "España vaciada" y que ya Ángel Cuesta empezó a plasmar desde sus primera obras, allá a finales de los años 50 del pasado siglo y no dejó de realizar hasta que le fallaron las fuerzas y no pudo coger más los pinceles.

Vayan estas líneas como pequeño y merecido homenaje a un artista y una persona imprescindible, irreplicable, y merecedora de todos los elogios. Él se ha ido, pero nos dejó un legado inmenso que podemos disfrutar y recordar, con sólo pasear por nuestras calles y nuestros pueblos.

Folleto de exposición en la galería Olenka (Valladolid), 1977

portancia.

El agricultor se llamaba Francisco Llana Pelaz y, años después -1982-, en "El Diario Palentino" se publicaría un reportaje sobre su persona, ilustrado con esa obra.

Estamos ahora en 1978 y Cuesta expone en la Galería Olenka de Valladolid. Antonio Corral Castañedo, uno de los mejores críticos de nuestra comunidad y que mejor ha hablado de su obra, escribió en "El

Norte de Castilla", edición de Valladolid del 26 de abril las palabras que siguen respecto a las obras que se exponían:

"Ángel Cuesta envuelve a sus pueblos castellanos en un aura sepia, en una polvareda ocre, en un estremecimiento o en una evocación de arcilla. Casas calladas, chafanes curiosos, torres erguidas manteniendo su dignidad -una dignidad de hidalgo arruinado y con los palomares va-

cíos- entre la pobreza de tapias, de las callecitas humildes, de las plazas con pulso de era sin trillos, de los palomares redondos como los ojos de las palomas. Son sus pueblos, tan reales y tan soñados, -en base a un dibujo delicado y enérgico- a la manera de una estructura ruinoso que respira brisas de surcos reseco, que se consuela protegiéndose con el hálito de los campos soñando.

Son pueblos reales, exactos pue-

In memoriam de Gonzalo Alcalde Crespo

Xxx

"Esta V.M. en casa de un

HISTORIADOR.

*que es persona que escribe las cosas que ha visto con ojos
propios y da fee deellas. Otrosí: recoge lo que quientan autores
honrados y asegura que dizen la verdad.*

No venga a que le narre historias inventadas,

Que deso viven gentes llamadas

QUENTISTAS,

NOBLE ARTE QUE NO PRECISSA

RIGOR NI VERGÜENZA EX PROFESSO" (anónimo).

" No me cuentes cuentos"...¹



El citado texto anónimo, así como el comentario "no me cuentes cuentos.", aparece recogido en el blogspot que el palentino Gonzalo Alcalde Crespo, cuidaba con mimo y en el que desvelaba sus pensamientos y reflexiones. Es por ello que su elección habla por sí misma.

Su trayectoria profesional como escritor, investigador, fotógrafo e ilustrador, estuvo siempre vinculada a la cultura, con un denominador común, la investigación y divulgación de la riqueza patrimonial material e inmaterial de Palencia. Aunque también realizó numerosos estudios en Valladolid y Segovia.

Fue miembro fundador de la Sociedad Española de Espeleología, del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola de Santander, y académico numerario de la Institución Tello Téllez de Meneses desde el 12 de diciembre de 1995 y del Museo del Cerrato en la Localidad palentina del Baltanás, del que fue uno de los principales impulsores.

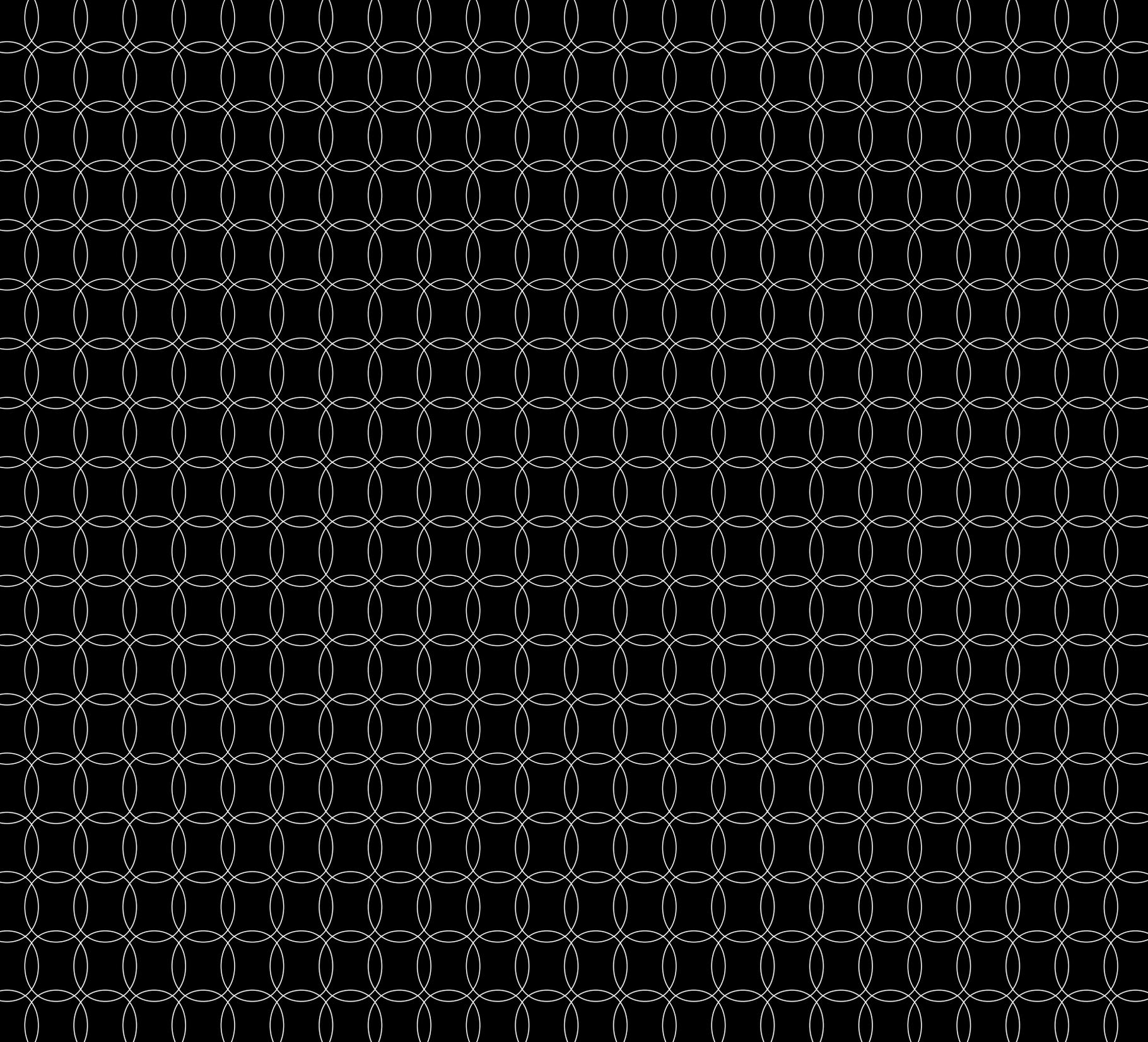
Sus numerosas publicaciones comarcales, sobre naturaleza, arquitectura religiosa y civil, etnografía,

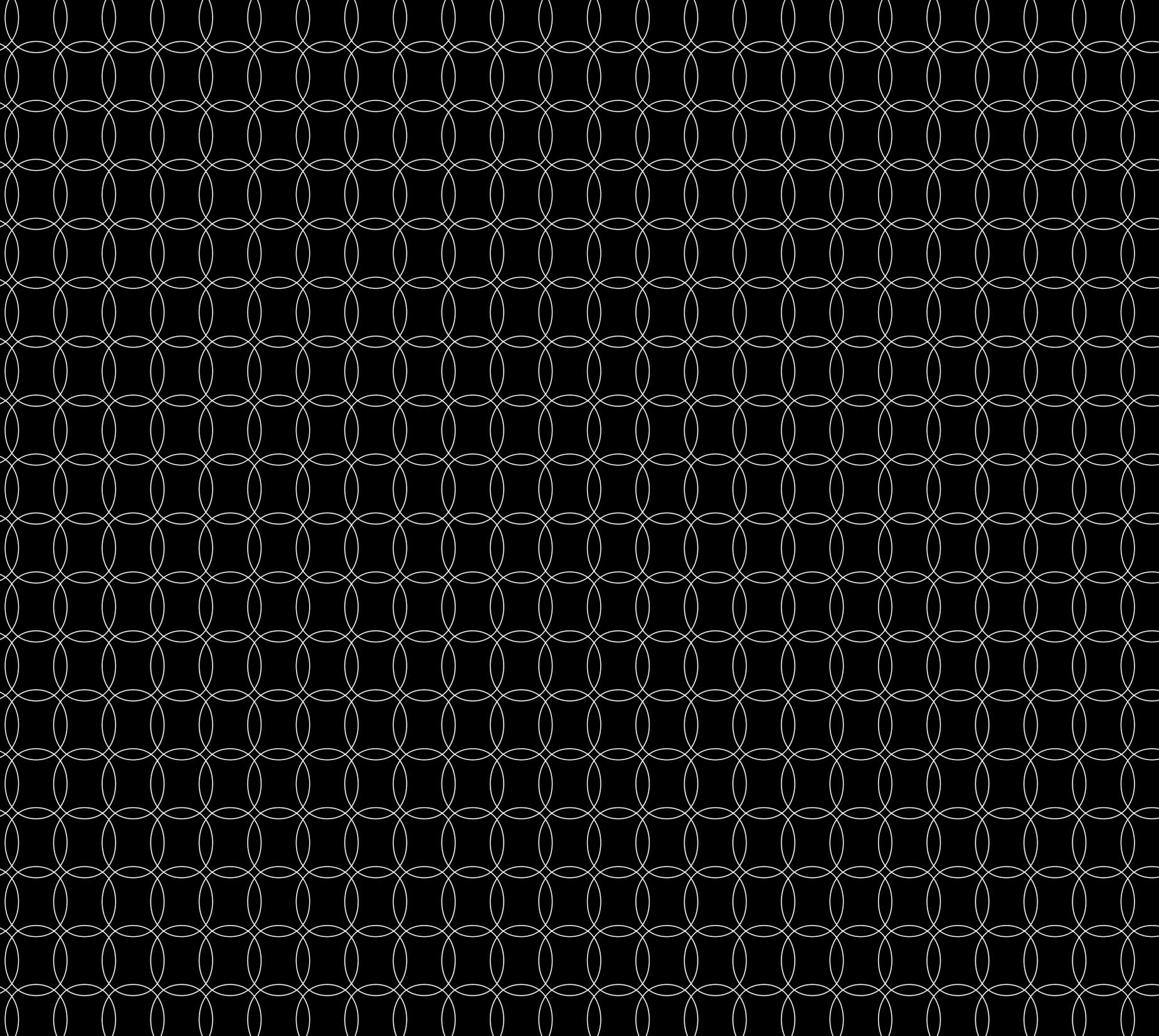
arqueológica ó espeleología, son referentes bibliográficos de primera magnitud. Sin olvidar los numerosos artículos de prensa o programas de radio, con los que colaboraba asiduamente.

Un legado prolífico y vivo al que nos podemos acercar, proteger y disfrutar y al que tantas horas y dedicación, dedico el palentino Gonzalo Alcalde Crespo.



1. Recogido en blogspot de Gonzalo Alcalde Crespo. <http://gonzalocalde.blogspot.com>





EDITA



COORDINA



Universidad
Popular de
Palencia