Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Revista de Folklore Nº 439

Unicaja Banco

En tiempo de los moros 3
Joaquín Díaz

Nadando entre significantes: la búsqueda de significados en la 4
cultura popular de tradición oral
Aitor Freán Campo

¿Saber bailes ó saber bailar? Del baile tradicional a los 12
bailes típicos regionales
Miguel Ángel Montesinos Sánchez

La influencia de «El Quijote» en la obra musical «El Retablo de 19
Maese Pedro» de Manuel de Falla
Ángeles Fernández García y Mª Soledad Cabrelles Sagredo

La burla hacia el estamento religioso desde la miniatura 26
medieval europea y los *Chōjugiga* de Japón
Fernando Cid Lucas

Cotejo de animales invertebrados en «La Celestina» y 37
«La Lozana andaluza»
Cándido Santiago Álvarez

Artesanos de Trujillo 51
José Antonio Ramos Rubio e Irene Rodríguez Mateos

La Cuartilla 65
Àngels Hernando Prior

Sumario

Revista de Folklore número 439 – Septiembre 2018
Portada: *El Suspiro del Moro*, de Francisco Pradilla. Óleo sobre lienzo. 1892
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

En tiempo de los moros

Cervantes, en sus *Novelas ejemplares* y más concretamente en «El casamiento engañoso», trae a colación un tema digno de comentario: se trata de la mención a ese tiempo mítico, diferente del cronológico, en el que las cosas sucedían de forma tan diferente al momento en que vivimos que todo quedaba nimbado por el halo de la fábula. Frente a ese tiempo en el que solamente por milagro podían suceder las cosas que sucedían y que semejaban invenciones poco dignas de crédito, se contrapone siempre la opinión de los incrédulos, aparentemente sensata y más cercana a la realidad. Es en esa tensión entre lo real y lo imaginado donde comienzan a desarrollarse los argumentos de los cuentos y leyendas. Cervantes hace hablar a los perros Cipión y Berganza, a los que denomina los perros de Mahudes del hospital de la Resurrección de Valladolid, para desarrollar una ficción que hace exclamar al licenciado Peralta: «Cuerpo de mí, si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra, y unos animales con otros»…A menudo he escuchado este mismo argumento en boca de narradores de relatos populares, quienes, al dirigirse a su auditorio y para hacer notar que van a remontarse a tiempos lejanos y quiméricos, suelen describir a sus oyentes aquella época como «el tiempo en que hablabais todos los animalitos». Independientemente de que Maricastaña fuese una guerrillera gallega o la Auburn Mary –o María de pelo de color rojo castaña– que aparece en la recopilación de antiguos cuentos celtas publicada por Joseph Jacob (tomada de una recopilación anterior de John Francis Campbell), el tiempo en que se desarrollan todos esos hechos debe maravillarnos a la fuerza, porque milagrosamente se producían situaciones que más parecerían parte de un sueño en que los vegetales o los animales tuviesen voz que episodios de la realidad cotidiana.

Otra expresión que se usa frecuentemente para referirse a épocas remotas es «en el tiempo de los moros». Conocemos numerosas leyendas que descubren la existencia de moros y moras, habitantes de cuevas y oquedades a donde habrían llegado para proteger sus tesoros de la codicia de sus contemporáneos, pero que seguían viviendo en un tiempo ficticio y fabuloso en el que todo podía suceder y al que arrastraban a quien tenía la desgracia de verlos o toparse con ellos. Del mismo modo que la tensión entre el tiempo histórico y el tiempo mítico forzaba a la audiencia a viajar con el pensamiento entre la certeza y la fantasía, así el uso de una etimología podría zarandearnos entre la raíz y las ramas del árbol del lenguaje. Porque, ¿debemos quedarnos con la etimología latina de *mauri* para designar a los habitantes del norte de África o podemos dar por buena la griega de μαύρος, con el sentido de oscuro, que estaría más cerca de una interpretación de lo negro como tabú? Mejor aún ¿cabría remontarnos a esa lengua europea común en la que «mor» o «moor» significaba sitio oscuro y pantanoso –por tanto peligroso– donde podían tener lugar mágicas aventuras? Recordemos que en el cuento de «The battle of the birds» de la recopilación de Campbell, el cuervo lleva al hijo del rey por encima de seis «mountain moors». La función de un buen narrador es primordial en la comprensión de los cuentos porque explica de forma natural y sencilla lo que debe saberse de una frase o de una palabra, o bien elimina sin criterio un fragmento porque no se lleva lo que se dice en él o porque para el mismo cuentista ha perdido ya su significado.

Carta del director

Nadando entre significantes: la búsqueda de significados en la cultura popular de tradición oral

Aitor Freán Campo

Resumen: Se ofrece la descripción de una metodología de estudio basada en análisis lingüísticos que permite profundizar y aproximarse al significado original de ciertas narraciones de tradición oral. En ella resulta fundamental la detección de los diferentes significantes y presuposiciones que orbitan en torno a estos relatos y que explican su evolución diacrónica.

Palabras clave: Metodología, Antropología, Etnografía, Tradición oral, Signo lingüístico.

Swimming through signifies: The search of meanings in the popular culture of oral tradition

Abstract: It is proposed the description of a methodology of study based on linguistic analyses that allows to investigate and to come closer the original meaning of certain stories of oral tradition. In her formulation, there turns out to be fundamentally the detection of the different signifiers ones and assumptions that orbit around these statements and that explain his diachronic evolution.

Keywords: Methodology, Anthropology, Ethnography, Oral tradition, Linguistic sign.

Introducción

Hace un par de años tuve la ocasión de conocer una leyenda procedente de la Ribeira Sacra: *Os Ibios* de Sober. Del intento de comprender su singularidad nació una investigación publicada recientemente (Freán Campo 2016), pero también una nueva metodología de estudio. Su principal virtud radica en su capacidad para profundizar en el significado de muchas narraciones de tradición oral que se presentan como singulares dentro de las características generales del imaginario popular en el que se insieren, pero que, en realidad, no lo son tanto.

Las líneas que siguen tratan de describir y ahondar en esa metodología, no explicada en su momento con el detalle y la extensión necesaria. Con tal objetivo, expondremos brevemente el análisis efectuado sobre los *Ibios* de Sober y las conclusiones a las que pudimos llegar. A continuación, daremos paso a la argumentación teórica que justifica su puesta en práctica.

Os Ibios de Sober: una creación simbólica aparentemente singular

El relato de *Os Ibios* de Sober, fruto de la compilación de las diferentes versiones a las que tuvimos acceso y que ahora traducimos por primera vez al castellano, versa del siguiente modo:

> *Hace ya muchos años, tras el diluvio universal, navegaron los Ibios con sus barcas por el río Sil hasta llegar a las inmediaciones de lo que hoy se conoce como O Val o Portabrosmos. Aquí, descendieron de las embarcaciones y subieron hasta llegar a Chanteiro, el sitio escogido para fundar su asentamiento, Ibia, nombre con el que aún se conoce el lugar. Poco más se sabe de sus fundadores. Se desconoce su origen, pero se cree que eran los descendientes de Noé. De igual modo, se dice que estaban dotados de una gran fortaleza y estatura, además de una notable valentía y rudeza. Los habitantes de la zona se consideran*

> *sus sucesores y también les atribuyen a ellos la introducción del cultivo de la vid y de la producción de vino en su territorio. Los restos de las casas y de las prensas de vino y de aceite usadas por los Ibios, aún son hoy visibles entre la maleza y los muros que componen los bancales de las actuales viñas* (Freán Campo 2016, 159).

A pesar de que el nombre de la leyenda parece otorgar un protagonismo a estos personajes únicos del imaginario popular gallego, lo cierto es que la narración no gira a su alrededor, sino de un lugar denominado *Ibia*. La alusión a los *Ibios,* por lo tanto, no viene marcada por un intento de describir o caracterizar a unos determinados seres o las acciones desarrolladas por los mismos, sino que está condicionada por la presencia de un espacio que se aspira a comprender. Esta circunstancia se entiende mejor si tenemos en cuenta que los *Ibios* en ningún momento interaccionan con los habitantes de la zona, algo que ocurre en todas las creaciones de tradición oral en las que se narran los hechos y la naturaleza de unos determinados seres. En cambio, nuestra leyenda comienza aludiendo a un espacio llamado *Ibia* y termina recuperando la especificidad del mismo refiriéndose a la presencia de unos elementos en el paisaje sobre los que se apoya la existencia de los *Ibios* y sobre el que se fundamenta el sentido global del relato.

A partir de este componente nuclear pudimos intuir tres elementos más que parecían confluir en la narración: la importancia de las embarcaciones, la presencia del componente bíblico de Noé y del diluvio universal y la caracterización de los propios *Ibios*.

El análisis del primero de ellos nos condujo a una realidad histórica que estructuró buena parte de la economía, la sociedad y la cultura de la región. Nos referimos a la navegación en barcas fluviales, a la presencia de puertos destinados a la misma y a los derechos de barcaje que condicionaron la vida de sus habitantes y sus comunicaciones hasta bien entrado el siglo XIX. Este componente, por lo tanto, no nos sirvió para comprender el significado de la leyenda, pero si para evidenciar como este tipo de creaciones siempre pueden recoger y conservar pequeños fragmentos de un pasado que, a su vez, permiten reconstruir realidades históricas mayores.

Algo parecido sucedió con el segundo elemento: los descendientes de Noé y el diluvio universal. En este caso, nuestra investigación determinó que se trataba del resultado de un proceso mediante el cual se había pretendido cristianizar una tradición pagana anterior. Los motivos expuestos fueron dos: la importante presencia de agentes cristianos que articularon y determinaron social, económica y culturalmente su territorio desde el siglo IX y, en segundo lugar, la perfecta adaptación de un personaje y un pasaje bíblico con la temática original de la leyenda. En efecto, la alusión a un individuo que había sobrevivido a un diluvio universal navegando, que la tradición bíblica situaba como el inventor del cultivo de la vid y de la producción de vino y cuyos descendientes se consideraban como los primeros pobladores del mundo conocido; sintonizaba de manera sublime con una leyenda que pretendía explicar un espacio al que se asociaban los orígenes de un pueblo y de una economía marcada por las navegaciones en barca y la viticultura.

Finalmente, la caracterización de los *Ibios* nos introdujo en un discurso de alteridad propio del imaginario de los *mouros* (Freán Campo 2015). A través de este tipo de creaciones se define una realidad con elementos diferentes a los que empleamos para caracterizarnos a nosotros mismos. A veces, mencionando aquellos que nos gustaría tener. En otras ocasiones, mediante todo lo que culturalmente sancionamos o despreciamos, pero con los que, en última instancia, pretendemos marcar una distancia entre lo que estamos describiendo y nuestra propia realidad. Por otra parte, el hecho de que a los *Ibios* se les atribuya la puesta en marcha de la viticultura en la zona y se los asocie con unos restos materiales presentes en el terreno, afianza su vinculación con los *mouros,* los auto-

res y responsables de la mayoría de los restos arqueológicos que articulan el espacio imaginario gallego.

De esta manera, la leyenda de los *Ibios* parecía haber sido creada para explicar la presencia de unos restos arqueológicos que la gente del lugar no consideraba como propios de su cultura y, por lo tanto, tampoco de sus antepasados más inmediatos y reconocibles. Al no ser capaces de encontrarles un significado o un sentido desde el punto de vista morfológico y funcional, la solución fue asociarlos con una raza anterior a la suya, extinta y, en consecuencia, con los primeros habitantes de la zona, aspectos todos que la tradición cultural gallega identifica con la figura de los *mouros.*

Sobre este significado original, el devenir histórico de la población que daba vida y sentido al relato fue alterándolo con modificaciones que lo actualizaban a las necesidades y al contexto de cada momento. Ello es lo que permitió ir configurando una serie de significantes con los que la leyenda fue evolucionando hasta llegar a los *Ibios* que conocemos hoy en día: la alusión a las barcas, el componente cristiano de Noé y el diluvio universal y la propia denominación de los *Ibios,* omitiendo el uso del término *mouros.*

Con respecto a este último aspecto, su explicación puede derivar de la asociación de los *Ibios* con un elemento bíblico, algo que, necesariamente, excluiría el apelativo pagano de *mouros;* o, tal vez y sin excluir la anterior, de la pretensión de vincular su presencia con *Ibia,* el hidrónimo con el que se conocía el lugar que albergaba los restos arqueológicos que se quería comprender y asimilar a través de su relato.

De este modo, una leyenda aparentemente singular pudo ser identificada con un imaginario mucho más común gracias a la puesta en práctica de un análisis exhaustivo de sus componentes externos o significantes. De los detalles metodológicos de este procedimiento trataremos a continuación.

Significantes, presuposiciones y significados. Hacia una nueva metodología para estudiar la tradición oral

Todo relato de tradición oral participa de un sistema de comunicación en el que, además de un emisor, un receptor y un canal, resulta fundamental la perfecta definición de un código y un contexto. Esta circunstancia se debe a su carácter eminentemente abstracto y que de ellos dependa la comprensión plena de su significado. A su vez, su contenido se constituye de diversos signos que pueden ser analizados desde dos perspectivas básicas: la formulada por Saussure (1916) o la propuesta por Pierce (1961).

El primero argumentaba que el signo se definía por ser la unión indisociable de un significado y un significante. En ella, el significante sería la materialización mental del concepto que se quiere expresar a través de ese signo, es decir, su formulación perceptible. El significado, en cambio, sería la idea o el concepto al que evocaría su significante.

Pierce, por su parte, daba un paso más y proponía una definición del signo en el que, al significante y al significado anteriormente definidos, era necesario añadir un tercer elemento: el referente; es decir, la asociación que nos permitía especificar el significado real que nos transmite el significante. Este sería el que facilitaría la comprensión plena del mensaje y también el que permitiría acceder al conjunto de su información, tanto la emitida como la omitida y que, en el caso de la tradición oral, resulta tan importante o más que la primera.

Pongamos un ejemplo. Siguiendo el modelo dualista de Saussure, al percibir el signo herradura, a nuestra mente llegaría, normalmente, un significante derivado de la unión de sus fonemas o grafías y un significado genérico que nos transmite la idea de un hierro semicircular que se clava en los cascos de los équidos o en las pezuñas de algunos bóvidos. Este modelo nos permitiría, por lo tanto, comprender una

determinada realidad al que se asocia dicho signo. No obstante, debemos tener en cuenta que el significante «herradura» puede transmitir tantas variables simbólicas como subjetividades puede establecer un determinado grupo de personas, haciendo infinitas las opciones reales de significados a los que puede estar vinculado. Así, en una tradición oral, escuchar hablar de una herradura puede estar definiendo cualquier objeto con esa forma, un petroglifo o incluso una determinada persona apodada bajo ese significante. De esta forma, resulta fundamental prestar atención al referente que incluye el modelo tríadico de Pierce porque este es, precisamente, el que permite restringir la libertad de asociación entre significante y significado y que la comunicación de la idea original del signo presente en la mente del emisor llegue perfectamente a la del receptor.

Así pues, a la hora de analizar cualquier creación de tradición oral, lo ideal sería aplicar el modelo tríadico de Pierce. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones no resulta posible ¿Por qué? Porque el lenguaje a través del cual se transmiten sus relatos está supeditado a un hecho cultural y, por lo tanto, comprensible únicamente desde los parámetros establecidos por una determinada comunidad en un espacio y en un tiempo también estipulados. Toda narración se encuentra supeditada constantemente a alteraciones, al ser la cultura un elemento vivo en continuo proceso de redefinición y readaptación que incorpora, recibe y presta ideas, asume y ramifica trazos, valores y denominaciones. Ante esta circunstancia, los relatos de tradición oral encierran tras de sí una complejidad hermenéutica difícilmente superable.

Además, como símbolos que son, concentran gran diversidad de analogías y metáforas con las que pretenden contrarrestar el incremento constante de significantes que sufren como consecuencia de la actualización necesaria que deben experimentar para mantener vivo su significado original.

A esta realidad debemos añadir la subjetividad que está presente en cualquier individuo y que provoca que se originen nuevas modificaciones. Cuando un elemento de tradición oral está vivo es prácticamente imposible escuchar la misma narración en dos personas diferentes. En la medida en que su contenido se homogeniza, evidencia una deriva que muestra como su oralidad y vitalidad van sucumbiendo frente a la erudición introducida por la escritura o por el olvido de la mayoría de la comunidad que la albergaba.

En este contexto, el modelo tríadico de Pierce nunca podrá ser puesto en práctica en el análisis de un relato de tradición oral porque nunca podremos acceder al emisor original del mensaje que transmite y, por lo tanto, al referente real al que alude. No estamos ante realidades vinculadas a un único individuo, sino ante manifestaciones culturales fruto de dinámicas simbólicas colectivas. Cualquier miembro de una comunidad puede crear un orden imaginario subjetivo y convivir con él durante un espacio de tiempo relativamente largo. Su existencia vendría determinada únicamente por su creencia individual, al depender de sí mismo para mantenerla viva. En cambio, un relato de tradición oral como, por ejemplo, una leyenda, constituye una realidad intersubjetiva, es decir, compartida y transmitida por un conjunto de personas. En este caso, para que desaparezca su creencia se hace imprescindible la creación de un orden imaginario alternativo capaz de suplir la función y el significado original de la leyenda que aspira a sustituir. La dificultad de hacer que una comunidad abandone un imaginario por otro provoca que sus tradiciones persistan y, en aquellas situaciones en las que se constata la debilidad del orden tradicional, que se modifique y se adapte a las nuevas necesidades y circunstancias, de tal manera que pueda hacer frente a las críticas surgidas por aquellos individuos que plantean un imaginario alternativo. Así, pues, la búsqueda de un referente en este tipo de creaciones se antoja utópica y condenada al fracaso por un motivo muy sencillo: no podemos discernir la originalidad de la mutabilidad al constituir realidades intrínsecas de un mismo proceso en el que se trata de dar

respuesta a una misma necesidad simbólica y donde, lo único que cambia realmente, es la mentalidad de sus transmisores.

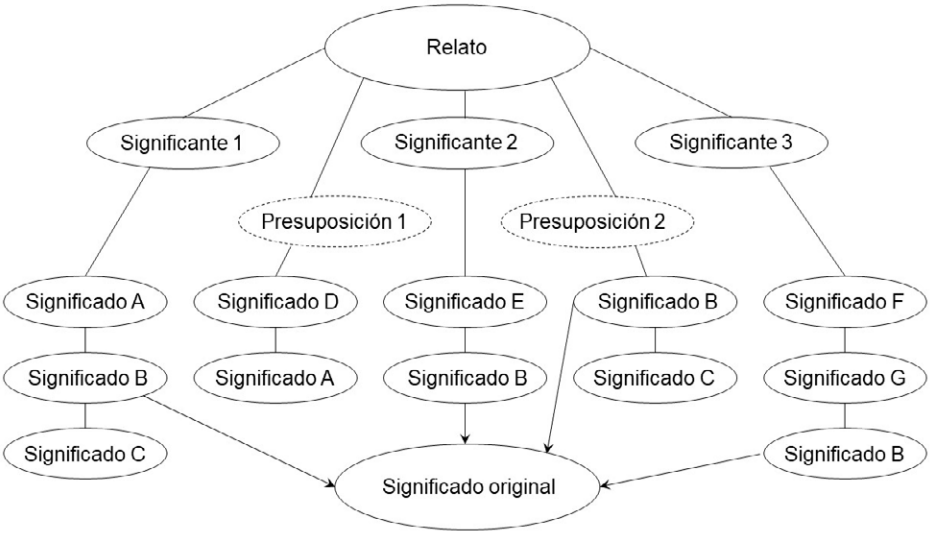
Ante esta situación, no nos queda otro remedio que ahondar en el modelo incompleto de Saussure para alcanzar el significado original de las creaciones de tradición oral que pretendamos estudiar. En este sentido, consideramos que es posible superar los límites del modelo dualista poniendo en práctica un análisis exhaustivo del conjunto de significantes que giran en torno al significado que aspiramos descubrir.

En todos los relatos de tradición oral nos encontramos con distintos elementos que fluyen en torno a la narración y que, a veces, parecen no tener mucha relación con el hecho principal que se está narrando. De igual modo, si se trata de creaciones de larga duración, también es posible encontrarnos con antiguas narraciones en fuentes documentales o bibliográficas que incorporan variables que en el relato actual no se tienen en cuenta, pasan desapercibidas o, simplemente, se han olvidado. Nuestra propuesta interpretativa consiste en la consideración de cada uno de todos estos significantes, por marginales y secundarios que puedan parecer.

La idea es componer un nuevo relato cuyo objetivo fundamental no es la difusión de un determinado elemento de la tradición oral, sino su propio análisis, haciendo cuadrar en el mismo tantos significantes como sea posible. Como sabemos, un único significante nos conduce irremediablemente a un número de significados tan elevado que no resulta posible determinar a ciencia cierta su sentido e idea original. Sin embargo, estudiando una cantidad mayor de significantes podremos reducir los significados potenciales del relato centrándonos en el concepto común al que remiten cada uno de esos significantes.

La otra ventaja añadida de esta metodología es que nos permite adentrarnos en otra fuente de información muy importante en la tradición oral como es el campo de las presuposiciones. Una presuposición es algo que se omite en el proceso de comunicación porque el hablante considera que no es necesario aludir o que, por cuestiones culturales o ideológicas, oculta deliberadamente. El significado que se esconde detrás de estas presuposiciones es tan importante o más que el derivado del resto de significantes y, a su vez, pueden constituir la vía para alcanzar nuevos significados que nos ayuden a alcanzar el sentido original de la narración.

El desarrollo de esta metodología queda mejor definido a partir de un caso teórico como el contenido en el siguiente esquema:



Esquema del modelo interpretativo basado en la conjunción de significantes y presuposiciones para alcanzar el significado original de un relato de tradición oral

En él se parte de un relato en el que se distinguen un total de tres significantes y en donde intuimos la presencia de dos presuposiciones. Cada uno de estos elementos nos conduce a una serie de significados relacionados entre sí, pero diferentes los unos de los otros. Así, observamos significados como el «D», el «E», el «F» o el «G» que solo se pueden derivar a partir del significante o presuposición en el que insieren; otros como el «A» o el «C» que son compartidos por más de un significante o presuposición, y un significado «B» que irrumpe en todos los significantes y en una de las presuposiciones que giran en torno al relato.

¿Qué podríamos interpretar a partir de este resultado? En el caso de los significados que se hallan aislados en los diferentes significantes o presuposiciones pueden responder a alteraciones que haya experimentado el relato con el fin de actualizarse y adaptarse a las necesidades de la comunidad que la transmite. A veces pueden tener relación con un cambio del escenario en el que tiene lugar (cambio de la red viaria, alteración física del espacio, etc.); con la deriva económica de su territorio (sobrevaloración de un determinado recurso de subsistencia, alusión a nuevas actividades productivas, relevancia de una determinada práctica que condicionó en algún momento la economía o la cultura de la zona, etc.), o con procesos culturales más sofisticados y profundos (extensión de nuevos conocimientos, aculturación de índole religiosa como la cristianización de tradiciones, etc.).

Toda creación de tradición oral es deudora de la sociedad que la crea y por lo tanto de su devenir histórico. Conocer todas las singularidades económicas, sociales y culturales que experimentó el territorio en el que se asienta esa tradición nos permitirá definir mejor el sentido de cada uno de los significantes que percibimos y, por lo tanto, adentraros en su verdadero significado. Un conocimiento superficial de esta realidad conduce, irremediablemente, a conclusiones deterministas que presentan como lógica y evidente la solución final adoptada por esa narración. Sin embargo, la historia no es racional ni mucho menos lineal y, tal vez, en un hecho secundario e, incluso, irrelevante a nuestro entender, puede esconderse un significante clave que nos ayude a comprender la verdadera trascendencia simbólica del relato que estamos analizando. De este modo, el conocimiento del contexto que da forma y vida a la creación estudiada resulta fundamental para su asimilación y posterior explicación.

Volviendo a nuestro caso teórico, los significados que se encuentran en más de un elemento podrían ser el resultado de una doble realidad: una intensificación de aspectos similares a los expuestos para el caso de los significados aislados, o bien una mayor relación con el significado original que estamos tratando de indagar. Su consideración es importante porque nos aproximará a las incidencias históricas y simbólicas que repercutieron en mayor medida en la configuración del relato que estamos analizando.

No obstante, será ese significado «B» que está presente en cada uno de los significantes el que nos conduzca a su significado original. Es importante no confundir este significado con la noción de *mitema* o *rasgo común* propios de la antropología estructuralista. El significado al que nos referimos es único y propio del relato que estamos analizando y, por lo tanto, no tiene que identificarse en función de creaciones o realidades comunes a la imaginación y clarividencia humana.

Habrá ocasiones como el caso teórico propuesto en que este significado no se intuya en alguna las presuposiciones que orbitan en torno al relato (Presuposición 1). Ello no tiene por qué constituir un motivo para desestimar la naturaleza original del mismo. De hecho, lo normal es encontrarnos con relatos en los que no hallemos ninguna presuposición o no deseemos señalarlas por una razón muy sencilla: a no ser que sean explicitadas por los informantes o las fuentes consultadas, dichas presuposiciones serán siempre fruto de la subjetividad del investigador. Además, la presuposición nos adentra en el ámbito de las omisiones, es decir, de lo

prohibido, y, por lo tanto, de lo que escapa al control de la comunidad y en donde la subjetividad del emisor puede alcanzar una mayor dimensión y, por lo tanto, mayores dotes de innovación. Por este motivo, a pesar de que las presuposiciones pueden ser fundamentales de cara a la comprensión global del relato, su relevancia para alcanzar el significado original del mismo ha de considerarse menor que la de los significantes.

En definitiva, un análisis exhaustivo de cada uno de los componentes que integran o han integrado un relato a lo largo de un tiempo indefinido nos permitirá alcanzar un mayor número de significados; y, su mayor o menor presencia en cada uno de ellos, aproximarnos a los elementos históricos que más incidieron en su composición y, en última instancia, a su sentido original.

Si nos centramos en casos reales, el ejemplo expuesto de los *Ibios* permite observar como la compilación de significantes y el estudio exhaustivo de cada uno de ellos sirvió para ir acotando un significado común con el que explicamos la realidad simbólica que se escondía detrás de la leyenda. En ella había significantes que nos transmitían significados relacionados con la relevancia de las barcas fluviales, los derechos de barcaje, la viticultura o el proceso de cristianización de un territorio. Con todo, existía un significado común a todos ellos: la presencia de unos restos arqueológicos cuya presencia y función se desconocían y se trataban de comprender. Ese debía ser, por lo tanto, el significado original de su relato.

Consideraciones finales

El imaginario es la consecuencia más evidente de la naturaleza simbólica que nos define como especie frente a otras. Nuestra especificidad biológica, frente a lo que se cree convencionalmente, no viene determinada por nuestras cualidades y capacidades tecnológicas, sino por nuestras dotes de abstracción. Podemos ir más allá de la información que recibimos de nuestro entorno a través de una imaginación que, al mismo tiempo, es la base de unas creencias con las que resolvemos nuestra condición de ser incompleto e indefenso ante la inmensidad del mundo, el sufrimiento y, especialmente, ante la autoconciencia de la muerte. A través de ella creamos una cosmovisión con la que damos sentido y ordenamos la realidad con la que convivimos. Así pues, debemos considerar que los relatos de tradición oral son construcciones simbólicas que van más allá de una práctica cultural provista de diversas funciones y connotaciones y comprender que, ante todo, constituyen elementos que nos ayudan a descifrar la realidad que rodea a las personas que los transmiten.

Toda creación del imaginario popular parte de un componente de esa realidad y es construida y consolidada a través de una intersubjetividad consensuada a nivel comunitario. En ella, cada uno de sus elementos forma parte de un discurso coherente en donde no existen relaciones casuales, al responder siempre a condicionantes causales. Esta circunstancia, es la que permite la puesta en práctica de metodologías como la que proponemos en este trabajo. Por mucho que evolucione, se actualice y se altere una narración a través de nuevos significantes, siempre persistirá un significado original que es el encargado de conferir sentido a su conjunto. Como decía Aristóteles, «el ser se dice de muchas maneras» (*Metafísica,* 4, 2), pero sin el ser, las maneras se pierden. Sin ese significado, las narraciones de tradición oral carecerían de referente y, por lo tanto, de función, estando condenadas irremediablemente a su desaparición, ya que aquello que no le es útil a una cultura popular, simplemente, se elimina por su ineficacia.

Uno de los aspectos más destacados de la metodología propuesta es que tiene aplicación práctica en cualquier contexto cultural en el que nos situemos y también que puede ser trasladable a situaciones etnográficas hoy en día desaparecidas: al operar sobre textos construidos a partir de todas las variables de una determinada narración, no importa que estas procedan de

fuentes orales, de recopilaciones escritas o que estén presentes en fuentes documentales antiguas. De igual modo, consideramos que también puede resultar de utilidad para reconstruir creaciones simbólicas más complejas que van más allá de la realidad inmediata que se percibe desde la cosmovisión terrenal de un determinado grupo de individuos: los mitos. En efecto, lo sobrenatural esconde igualmente significados que, procediendo de esta manera, pueden ser aproximados e incluso traducidos a un lenguaje histórico.

Aitor Freán Campo
Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Historia

BIBLIOGRAFÍA

Freán Campo, Aitor. «El imaginario de la alteridad como fuente de conocimiento arqueológico e histórico. El caso del noroeste peninsular». *Gallaecia,* núm 34 (2015): 249-276.

Freán Campo, Aitor. «Os *Ibios* de Sober. Confluencias simbólicas nun antigo asentamento da Ribeira Sacra». *Gallaecia,* núm 35 (2016): 157-173.

Pierce, John Robinson. *Símbolos, señales y ruidos: la ciencia de la comunicación.* Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 1945.

¿Saber bailes ó saber bailar? Del baile tradicional a los bailes típicos regionales

Miguel Ángel Montesinos Sánchez

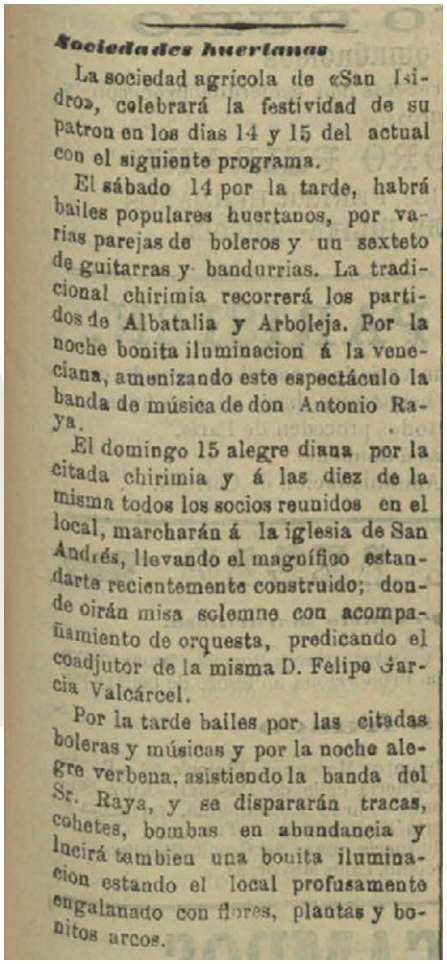
Separación entre tradición y representación

Antes de la creación de los Coros y Danzas de España en 1939, integrados en la organización de Sección Femenina de FET y las JONS[1], ya se realizaban exhibiciones de baile «a la antigua» en todo el territorio nacional, pero sí fue ésta su filosofía la dominante hasta nuestros días de la transformación hacia unas danzas enfocadas para un espectáculo escénico el que creó la confusión actual de la autenticidad de la fiesta tradicional con baile popular.

Esta filosofía de recuperación y conservación, en Murcia (lo que no pasaba en el resto del país, salvando algunos lugares muy concretos como la sierra malagueña), confrontó un dilema difícil de superar: *las fiestas populares de baile «a la antigua» seguían vivas, y aún lo están*. Por lo que la escenificación basada en la recuperación folklorista carecía de sentido, la cual derivó, como en el resto de España, en la creencia popular de que lo que ofrecían y aún ofrecen como un espectáculo escénico es la esencia del baile tradicional.

El alma de estas manifestaciones populares se pierde en el momento que se transforma en un espectáculo escénico.

Se pierde la espontaneidad, que es lo que más caracteriza al baile por naturaleza, pasando a convertirse en una coreografía escénica que pierde todo el sentido de estos ambientes donde se realizan. Se pierde el lenguaje del baile;



Sociedades huertanas

La sociedad agrícola de «San Isidro», celebrará la festividad de su patron en los dias 14 y 15 del actual con el siguiente programa.

El sábado 14 por la tarde, habrá bailes populares huertanos, por varias parejas de boleros y un sexteto de guitarras y bandurrias. La tradicional chirimia recorrerá los partidos de Albatalia y Arboleja. Por la noche bonita iluminacion á la veneciana, amenizando este espectáculo la banda de música de don Antonio Raya.

El domingo 15 alegre diana por la citada chirimia y á las diez de la misma todos los socios reunidos en el local, marcharán á la iglesia de San Andrés, llevando el magnífico estandarte recientemente construido; donde oirán misa solemne con acompañamiento de orquesta, predicando el coadjutor de la misma D. Felipe Garcia Valcárcel.

Por la tarde bailes por las citadas boleras y músicas y por la noche alegre verbena, asistiendo la banda del Sr. Raya, y se dispararán tracas, cohetes, bombas en abundancia y lucirá tambien una bonita iluminacion estando el local profusamente engalanado con flores, plantas y bonitos arcos.

Referencia a bailes con boleros en *La Albatalía y La Arboleja*. Fuente: *Diario Murciano*, 14 de mayo de 1904, página 3

el roce sutil de hombro, el pedir permiso para bailar, el agradecer el baile, el cruce pícaro de la mirada, el engaño, el cortejo, el no tocar nunca a la pareja creando el deseo...

Saliendo de ese contexto natural, el baile pasa a ser una reproducción mecanizada y rutinaria, consecuencia de infinitos ensayos para ofrecer el mejor espectáculo posible a un público ávido de identidad propia, lo cual está muy bien, pero hay que ser conscientes en la dife-

1 Falange Española Tradicionalista y Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista.

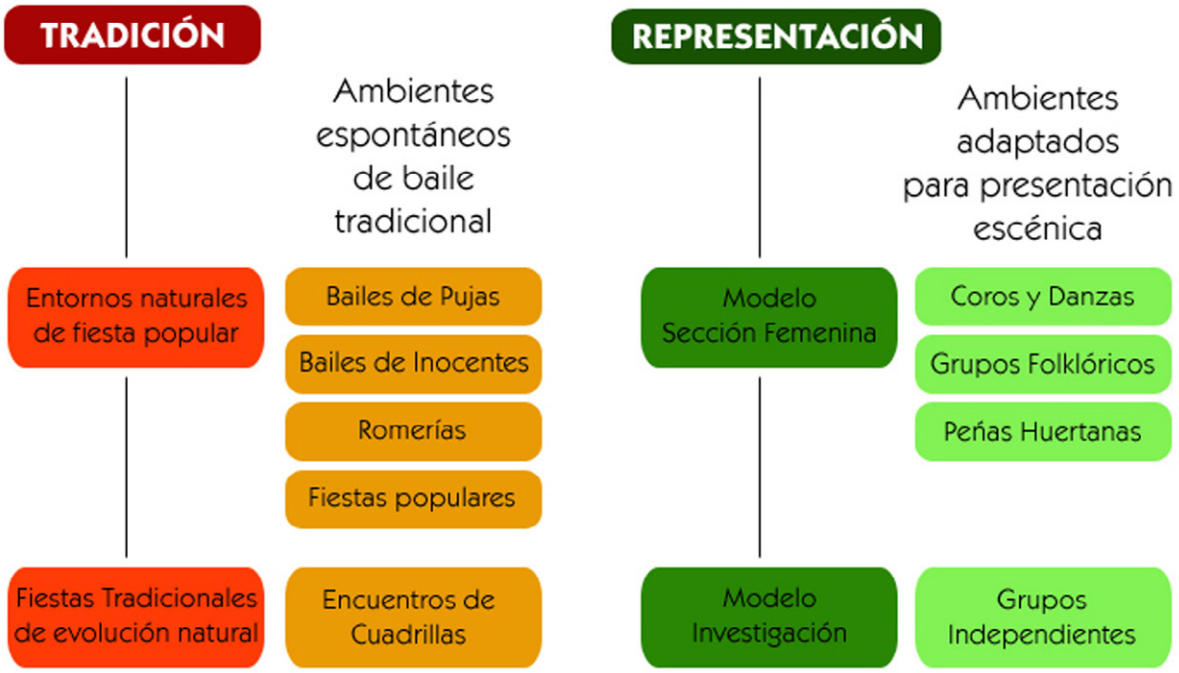
renciación entre una cosa con otra, todo tiene su cabida.

El baile típico regional (término acuñado y asentado en los colectivos escénicos de representación, así como el de «baile folklórico», resultado de esta filosofía anteriormente mencionada) define por lo tanto una adaptación sobre la transformación de lo que conocemos y aceptamos como baile tradicional en ambientes populares (el expandido desde los comienzos del siglo XVIII, aproximadamente), habiéndose creado una subcultura propia con el pensamiento de que algún día eso será danza tradicional, cuando simplemente es una reelaboración de ésta.

El mismo caso se puede extrapolar a una de las fiestas con baile tradicional que ha evolucionado de una manera natural. Los nuevos Encuentros de Cuadrillas, inconscientemente van siguiendo el enfoque representativo alimentado por la necesidad de espectáculo, donde en muchos de ellos el ambiente participativo se pierde debido a la «actuación» y muestra escénica, corriendo el riesgo de desnaturalizarla.

Es por todo lo anteriormente expuesto que la rama del baile pierde todo su sentido: *se aprenden bailes, pero no se aprende a bailar*. Se opaca y olvida su contexto de divertimento natural, no se transmite desde el punto de vista contextual de tradición sino escénico, se trivializa sin respetar bases, estructuras, estilo e historia, y se lleva a la fosilización en modo de propiedad inamovible. El siguiente paso es su total desaparición como tal, siempre y cuando se naturalice su lógica evolución de fiesta viva.

Que una copla o mudanza[2] de jota se componga de siete tercias[3] (salvando raras excepciones de estilo, pueden llegar a ocho –flamencas–) es inamovible. Que una mudanza de malagueña se componga de seis tercias, cantada en cuarteta o quintilla, es inamovible. Reglas que si se saltan dejan su razón de ser, degenerando a un subgénero creado por desconocimiento que no ofrece ningún rigor patrimonial de lo que se representa, si es eso lo que se pretende.



Diferenciación entre Tradición y Representación Escénica. **Fuente: Elaboración propia**

2 Conjunto de elementos que de una forma simétrica componen el paso o ejecución de la copla de baile tradicional.(Lo que equivale a la copla cantada).

3 Frase octosílaba cantada a compás terciario en jota y malagueña. En seguidilla, heptasílabas y pentasílabas.

La representación escénica tiene la gran ventaja de admitir infinidad de fantasías, coreografías, montajes teatrales, etc, pero siempre desde el enfoque de un espectáculo escénico, nunca desde un enfoque de recuperación patrimonial e histórica.

El baile tradicional

La diferenciación dentro del baile tradicional se distingue en *suelto*[4] o *agarrado*[5], y el suelto a su vez por estilos; *popular* y *bolero*, existiendo a su vez un subgénero de éste último; *abolerado*, definición de baile popular con influencia bolera propio de la huerta y zonas donde los «maestros boleros» impartían sus conocimientos sin el estricto método de enseñanza de la Escuela Bolera.

En ningún caso se localiza en una población en concreto, sino en zonas de influencia de estilo. Por lo tanto nunca ha existido un baile específico de cada lugar. Han existido y existen personas que ejecutan un baile, su baile, el cual no representa al lugar de procedencia, pues en la misma localización otros ejecutaran la misma pieza con diferentes mudanzas e incluso estilo.

Como tierra de paso, Murcia ha sido influenciada por toda el área sureña nacional, Andalucía, Castilla-La Mancha y Valencia conservan los mismos estilos, que en nuestro territorio tomaron sus propias características particulares, debido a la transmisión oral.

Los géneros más extendidos de baile suelto que perduran en el tiempo siguen siendo *Jota*, *Fandango* (*malagueña*) y *Seguidilla* (*parrandas, pardicas, sevillanas, manchegas, torrás…*), en sus diferentes modalidades, de los que a su vez podemos distinguir diferentes estilos de ejecución según zonas o comarcas de la Región de Murcia:

- Campo de Cartagena, zona de maestros boleros rurales
- Huerta de Murcia, zona muy influenciada por maestros boleros desde finales del siglo XIX.
- Vega Media y Valle de Ricote
- Campo de Águilas, Oeste de Lorca y Guadalentín.
- Noroeste murciano, junto con noreste andaluz y sierra sur de Albacete.
- Altiplano (Yecla y Jumilla), norte de la región más cercana a la Mancha y a la sierra alicantina.

Puntualizar en el tema de su nombramiento, que en los ambientes festivos donde estas manifestaciones se ejecutaban, se anunciaban exclusivamente como «malagueña», «jota» o «parranda», y en el hipotético caso de apellidarlas, como máximo se adornaban con alguna particularidad por quien cantaba o quien bailaba, porque había algo especial en su interpretación que lo hacía original.

Por lo tanto, no hay piezas exclusivas de una zona o localización, hay particularidades de los ejecutantes. Al igual que versatilidad en la ejecución, realizándose en diferentes modalidades: de dos o en pareja, de tres, de cuadro, de corro, etc.

Una de las características básicas más propias de estos bailes es la *espontaneidad* en su realización. Al no haber un numero de coplas determinado, cada cantante (que al fin y a la postre es quien realmente manda en la pieza) «echa» las que considera necesarias, así el baile se va conformando progresivamente hasta que el propio cantante o músicos deciden avisar de «la última», cantando una copla que habla de ella, o bien con el cierre directo al grito de «fuera» durante la copla final.

La composición del baile se va creando, sin un orden preestablecido, según sea estribillo o copla (mudanza), teniendo ambas partes sus pe-

4 Jota, Fandango o Seguidlla.

5 Mazurca, Vals, Pasodoble, Polca, Foxtrot, etc. Moda de bailes introducidos a inicios del siglo XX.

culiaridades en los diferentes géneros y siendo muy versátil su ejecución, pero *una regla común y primordial es la simetría de sus movimientos*, marcados éstos siempre por la mujer, que es la que manda en el baile, estando el hombre a la espera para acompañarla. (Actualmente, es cada vez más común el entendimiento previo entre una pareja para ejecutar un baile, lo que hace perder el sabor ancestral de espontaneidad pensando más en la exhibición).

La mudanza se ejecuta de principio a fin con la misma fisonomía (según en que géneros puede llevar «cierre»[6], incluso «retal»[7]), es decir, cuando se empieza un paso con sus diferentes elementos se termina el mismo al completo, respetando la simetría reglamentaria. No se mezclan en la misma mudanza otra con elementos diferentes.

Los inicios a mudanza, tanto en jota como en fandango, mantienen una versatilidad propia del baile de tradición oral, habiendo diferentes puntos de comienzo según el *bailaor* que la ejecuta, siendo lógica y común la espera a paso de estribillo hasta la terminación de la primera tercia y entrando en el siguiente compás, dado que es la que marca el cambio a mudanza (copla).

Igualmente, en seguidilla, la entrada al baile se ejecuta según la destreza de los bailarines, habiendo diferentes puntos de entrada, siempre en la nota grave de la música.

Estructura de baile tradicional suelto

Jota: Estribillo, Mudanza (7 u 8 tercias o estrofas octosílabas, donde la primera indica el inicio de la mudanza a paso de estribillo), estribillo cantado (el cual se omite en ocasiones) y vuelta al estribillo de inicio.

Fandango (malagueña): Estribillo y Mudanza (6 tercias o estrofas octosílabas, donde la primera indica el inicio, a paso de estribillo).

Seguidilla (parrandas, pardicas, manchegas, sevillanas…): Entrada, dos coplas de mudanza y copla de cierre (4 tercias o estrofas heptasílabas –pares– y pentasílabas –impares–).

Baile espontáneo durante la carrera de aguilandos en Las Torres de Cotillas, 2003. Fuente: Tomás García

6 Ajuste con elemento simple para cerrar la mudanza.

7 En parrandas sobre todo, tramo extra complementario que se «echa» después del final. «Al tres» es el más común.

El lenguaje del baile

Por el contexto rural de la época de máximo esplendor de estos bailes populares (siglo XIX) se crea un entorno de protocolos dignos de remarcar. El antes y el después toman mucha importancia; la pedida de permiso para bailar con una moza (el hombre tomaba el mando en este apartado) requería de una paciencia infinita. Padres, hermanos e incluso el cura debían de dar su aprobación en algunos casos, para después la aceptación de la *bailaora*, cuya obligación en el baile por ser solicitada tomaba visos de «por honor», independientemente de que le gustara o no bailar con el pretendiente (siempre descrito de un modo genérico, por supuesto había negaciones por peticiones no deseadas y casi siempre envueltas en problemas de antipatías, familia o luto).

El recato de la mujer contrastaba con el desparpajo masculino que siempre intentaba acercarse lo máximo posible, *siempre sin tocar*, a lo sumo, un roce sutil hombro con hombro durante la ejecución. Ahí entraba el juego de si a la mujer le gusta lo dejara acercarse y si no es así se tenían varias engañifas para retirarlo. Una de las más socorridas era retirar con el brazo no dominante al *bailaor*, brazo que la mujer solía llevar recogiendo el pecho (bien como método de defensa ante *bailaores* muy descarados, o bien como recato cuando se tiene el pecho voluminoso y no se quiere escandalizar con el movimiento de éste).

Igualmente toma una especial importancia el agradecimiento del baile. Un leve toque del hombre en el hombro de la mujer reflejaba la satisfacción por la que solicitó, siendo en muchos casos el comienzo del romance.

Debido a la situación de la mujer en este periodo, la mayoría de veces siempre a la sombra del hombre, estaba mal visto una *bailaora* desafiante (que las habría) que mantuviera la mirada a un hombre, por lo que la sensación de estar bailando para ella misma comprendía un encanto especial que ya se ha perdido. Un cruce de mirada correspondida con quien pretendías era un logro que alimentaba las esperanzas de relaciones.

La conjunción de ignorancia y represión religiosa de la época daba lugar a supersticiones que aún perduran, y de ellas estaban repletos los bailes. Una de esas supersticiones o normas no escritas «obligaba» a la mujer al comienzo de las mudanzas con el pié derecho por su «buen nombre». No así era el caso del hombre, que elegía acompañar el baile de la mujer «a mudanza doble»[8] o a «la natural»[9], según fuese más entendido en la ejecución.

Otra de estas normas o represiones afectaba al reconocimiento de la hombría. Los brazos en el hombre reafirmaban la identidad masculina no subiéndolos más de lo necesario, de lo contrario el escarnio público se abalanzaba sobre él, convirtiéndose en motivo de mofa por su amaneramiento.

Metodología de enseñanza

El principal aspecto a tener en cuenta si queremos mantener y conservar las raíces del baile, es la enseñanza enfocada hacia lo tradicional y nunca hacia la representación escénica, esto último ya es una opción del alumno una vez aprendido bases, estructuras y elementos tradicionales.

Como inicio se recomienda teorizar y educar en la música con repetidas escuchas para comprender su estructura, así como la versatilidad de los diferentes cantantes, que son los que mandan en la interpretación del baile, marcando copla y estribillo a su antojo, pudiendo alargar o recortar estribillo cuando les place.

El orden apropiado por simpleza y compás suele ser jota, parranda y malagueña, dado que en este orden se va progresando en las complejidades que aparecen conforme se adentran

8 En forma de espejo, marcando la misma mudanza con diferente pie en el mismo sentido ambos.

9 Marcando mudanza con el mismo pie, y cada uno hacia una dirección.

en los diferentes géneros, comenzando por los sencillos enlaces para jota entre estribillo y mudanza, y terminando con los complejos que integran las malagueñas con cierre de copla, entradas de estribillo y salida de los mismos.

Aprender desde elementos que componen las mudanzas logra el conocimiento del movimiento y facilita el desarrollo del alumno a la hora de crear sus propias composiciones, contribuyendo así a la creatividad para una evolución natural de estos pasos dentro de una regla estructural (lo mismo que se hizo con las mudanzas que nos han llegado en la actualidad).

La diferenciación de estilos; popular, bolero o *abolerado*, se hace esencial a la hora de su ejecución. Donde por orden de dificultad se aconseja comenzar por el escueto estilo popular, con mudanzas de elementos más simples (1 o 2 movimientos), hasta llegar a la compleja ejecución y composición de mudanzas de Escuela Bolera (hasta 4 movimientos, incluso más).

Las reglas nemotécnicas toman relevancia en el proceso de enseñanza. El nombramiento de los diferentes elementos (punteos, corridos, salidas, paradas, cruces de dos, cierres de cuatro, agachados, volados, paso de vasco, etc.) ayuda a una memorización rápida por el método de repetición y facilita la composición posterior debido a la mezcla de ellos en una mudanza o estribillo, los cuales, e igualmente nombrados, componen una pieza completa.

Sobre todo en el estilo popular, la mayoría de mudanzas que se ejecutan en jota se integran y encajan en malagueña, e incluso para mudanza de parranda, siempre y cuando estén correctamente compuestas y con su estructura tradicional respetada.

Por lo tanto, la importancia de las bases iniciales de un correcto plan de enseñanza ayuda y adelanta mucho en los géneros más complejos. Al igual que aprendiendo desde base se adelanta infinitamente para fin escénico, pues teniendo interiorizadas las estructuras de género es mucho más rápida la enseñanza de piezas concretas para representación de un espectáculo basado en ellas.

La teoría de estructuras es indispensable para un conocimiento básico del baile. **Fuente: Raúl Guirado**

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Artes y costumbres populares de la Región de Murcia*. Murcia. Ediciones Mediterráneo. 1983.

Bustos Rodríguez, Antonio Aux. *Divertimentos en el siglo de oro español*. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, nº6, 2009.

Casero-García, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Nuevas Estructuras, Madrid, 2000.

García Martínez, Tomás. *Fuentes informativas para el estudio de las fiestas tradicionales de invierno en el sureste español*. Universidad de Murcia, 2012.

Luna Samperio, Manuel. *Cuadrillas de Hermandades. Folklore de la Región de Murcia*. Murcia. Editora Regional, 1980.

Martí i Pérez, Joseph. *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel, Barcelona. 1996.

Muñoz Zielinski, Margarita. *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo xx*. Universidad de Murcia, 2002.

Murcia Galián, Juan Francisco. *La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo: Catalogación y estudio del fondo musical de los Coros y Danzas de Murcia del Archivo General de Alcalá de Henares*. Ayudas a la Investigación Manuel Cárceles Caballero: Trabajo en torno al Patrimonio Inmaterial de la Huerta de Murcia. Murcia. Ayuntamiento de Murcia, 2018.

Nieto Conesa, Andrés. *Música, Maestro. Gentes y tradiciones musicales en Fuente Álamo de Murcia*. Ayuntamiento de Fuente Álamo, 2006.

Sánchez Martínez, Manuel. *Hacia una interpretación del modelo folklórico musical en el sureste español*. Instituto de Estudios almerienses, 2008.

Torrano, Ginés. *Bailes típicos de la región murciana*. Murcia. Ediciones Mediterráneo, 1984.

Viudes, Luis Federico. *Manual de Cantes, Toques y Bailes Murcianos*, Escuela de Folklore del Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1989.

La influencia de «El Quijote» en la obra musical «El Retablo de Maese Pedro» de Manuel de Falla

Ángeles Fernández García y Mª Soledad Cabrelles Sagredo

Ilustración de Gustavo Doré para el Capítulo XXVI, Parte II, de *El Quijote*

El compositor Manuel de Falla y Matheu (1876-1946) fue una de las figuras capitales de la música española. Siempre manifestó gran interés por la obra cervantina *El Quijote* y expresó en su ópera de cámara *El Retablo de Maese Pedro*, importantes ideas innovadoras enmarcadas en el contexto histórico musical del Siglo XX.

Primeras experiencias vitales y culturales

Falla nació en Cádiz, ciudad en la que transcurrió su infancia y adolescencia. Su padre, próspero comerciante, procedía de una familia valenciana de nivel social y económico acomodado. Su madre, profesora de piano y de quien recibió las primeras lecciones de música, era de origen catalán y de alto nivel cultural. Manuel vivió en un entorno familiar donde la música era un elemento conocido y muy valorado en la vida cotidiana. Con frecuencia, la familia organizaba veladas musicales para escuchar obras de Chopin, Beethoven y otros compositores interpretadas por su madre y amigos.

Fue un niño de carácter sensible y salud frágil. Sufrió frecuentes estados de retraimiento que le llevaban a forjarse un denso mundo interior. Un médico le sugirió a la familia que debía tener otras distracciones y abandonar ese universo de fantasía. Cuando tenía siete años y en compañía de su padre, empezó a leer algunos episodios de la obra literaria *El Quijote*. Así, la relación entre música (influencia materna) y literatura (influencia paterna) fue muy frecuente en su ambiente familiar.

Pronto, el joven recibió una instrucción musical suficiente de profesores y músicos que le proporcionaron las condiciones apropiadas para escribir alguna composición y empezar a ser conocido en la ciudad como pianista, incluso, en alguna ocasión interpretando a cuatro manos con su madre.

Alentado por el violonchelista Salvador Viniegra, gran admirador de Wagner y amigo de Saint-Saëns, continuó componiendo obras que, posteriormente, fueron interpretadas por instrumentistas aficionados reunidos en su casa por iniciativa de Viniegra. Debido al gran afecto que le tenía, Falla le dedicó dos obras para violonchelo y piano tituladas *Melodía* y *Romanza*, con el deseo de interpretarlas los dos juntos.

Cádiz ofreció al músico variados ritmos y melodías populares andaluzas a través de coplas y canciones interpretadas por La Morilla, una criada venida de la sierra para ser su nodriza.

Muchos años después, en 1922, Falla recordaría públicamente aquellos cantes de La Morilla con motivo de la inauguración del Primer Festival de Cante Jondo celebrado en Granada y organizado por el poeta Federico García Lorca con quien mantuvo una gran amistad. Además, en esa época, grandes músicos como Glinka, Stravinsky o Albéniz coincidieron con Falla en esa ciudad, lo que favoreció su visita al Sacromonte, un lugar peculiar donde vivían muchos gitanos en cuevas excavadas en la roca. Estos singulares encuentros les dejó fascinados al escuchar la riqueza de las armonías del género musical del flamenco. Allí descubrieron la zambra gitana, la fiesta del cante y el baile flamenco que se remontaban al siglo XVI, derivados de los rituales moriscos de la ciudad. Falla frecuentaba con su buen amigo y guitarrista Ángel Barrios las tabernas de Granada y, sobre todo, la que era propiedad del padre de Ángel, apodado «el Polinario», para escuchar a los cantaores de flamenco que, con sus guitarras y palmas, improvisaban cantos populares que amenizaban las veladas. Para los compositores, todo esto supuso una gran fuente de inspiración y les facilitó la apreciación de la expresión musical del flamenco como encrucijada de culturas. De su instrumento más destacado y singular, la guitarra, varios de ellos retomaron la técnica de punteos, rasgueos y arpegios que transportaron al piano, violín y clavecín. Diversos palos flamencos como el fandango, las peteneras, las malagueñas, los tangos, el polo, la rondeña, la saeta aparecieron en composiciones de Granados, Stravinsky, Glinka, Bizet, Ravel, Chapí, Chueca, Turina, Bretón, Albéniz y Falla. Posteriormente, en 1927, García Lorca y Gerardo Diego, ambos integrantes de la llamada Generación del 27 y como muestra de la estrecha colaboración existente entre los ámbitos artísticos musical y literario, solicitarían a Falla que compusiera la música al célebre *Soneto a Córdoba*, de Góngora.

Agotadas las posibilidades musicales gaditanas, Falla viajó a Madrid para estudiar con José Tragó, uno de los mejores pianistas de la época. Terminó sus estudios musicales con la máxima calificación y obtuvo el Primer Premio del Conservatorio. Obligado por la quiebra económica de la opulencia familiar, realizó diferentes composiciones, como la zarzuela titulada *La casa de Tócame Roque*. También escribió otras obras en colaboración con el maestro Amadeo Vives.

Fue alumno del gran compositor catalán Felipe Pedrell, autor de la ópera *Los Pirineos,* quien le influyó de manera decisiva en la formación de su personalidad musical y le reveló la olvidada tradición de los polifonistas españoles del Siglo XVII, desplegando en él un amplio panorama de la música popular hispánica. Así, le transmitió el sentimiento sobre la necesidad de crear una escuela de música nacional, al tiempo que le descubría los recientes movimientos musicales europeos. Pedrell siempre le recordaba que el patrimonio musical de una nación, junto con su historia y su folklore, era su principal riqueza y los compositores debían tenerlo muy presente para comprender, potenciar y trasladar a las partituras la identidad sonora de los pueblos.

Después, viajó a Paris y allí olvidó la depauperada situación de la cultura musical española de principios de Siglo XX. Conoció a Paul Dukas que se ofreció para dirigir sus estudios de orquestación y le introdujo en los ámbitos musicales de la ciudad, favoreciendo el inicio de su amistad con Albéniz, Debussy, Ravel y el pintor Zuloaga. Todos ellos tenían un gran interés en la exploración y análisis de la música popular para poder transformarla en música sinfónica. En la ciudad de París, en 1913, estrenó su ópera *La vida breve.* También allí conoció al matrimonio formado por la escritora María Lejárraga y su marido Gregorio Martínez Sierra, con quien compartió una profunda amistad y le brindaron un gran apoyo profesional.

De vuelta a España, comenzó una nueva etapa de importante creación musical y, tras la muerte de sus padres, decidió instalarse en la ciudad de Granada en compañía de su hermana. Allí recibió dos encargos musicales, uno del pianista y compositor polaco de origen judío, Arthur Rubinstein a quien envió *La Fantasía Bética* (1919) y otro de la Princesa de Polignac, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), para ser representado en su residencia ubicada en la ciudad de Paris.

El Retablo de Maese Pedro

Cuando la aristócrata y mecenas Princesa de Edmond de Polignac o Winnaretta Singer, hija de un multimillonario y heredera de la empresa de máquinas de coser Singer, encargó a Falla una obra musical, le exigió pocas condiciones ya que solo deseaba que la orquesta fuera pequeña para adaptarse mejor al espacio de su teatro privado del palacete que habitaba en París. Siempre estuvo muy vinculada al entorno artístico de su época. Se relacionó con músicos como Fauré, Chabrier, Milhaud, Tailleferre, Weill, Nadia Boulanger y la bailarina Isadora Duncan. También encargó una obra a Eric Satie (Sócrates) y otra a Stravinsky (Renard). Además, Ravel le dedicó su célebre *Pavana para una infanta difunta* por su gran apoyo a los compositores y al ámbito artístico en general.

Falla empezó a escribir una ópera de cámara basada en el Capítulo XXVI de la Parte II de *El Quijote,* aunque en el texto literario el episodio de Maese Pedro comienza en la mitad del Capítulo XXV, con la llegada del titiritero a la Venta y se extiende hasta el principio del Capítulo XXVII.

El título elegido por Falla fue *El Retablo de Maese Pedro* y en la portada de la partitura, como subtítulo, añadió *Adaptación musical y escénica de un Episodio de El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha.*

Diseño de Hermenegildo Lanz para la primera edición de la partitura editada en Londres,1923

Para inspirarse en la música, se remitió al primitivo cancionero español de los Siglos XVI y XVII que tanto admiraba incorporando sutiles referentes a compositores españoles como Pedro Salinas y Gaspar Sanz, sin olvidar el uso flexible de la tonalidad y la modalidad a lo largo de la composición. Para Falla supuso la primera inmersión en el Neoclasicismo, corriente estética que rechazaba los poemas sinfónicos y las monumentales sinfonías de Mahler y Strauss, con sus enormes orquestas de estilo wagneriano. Con el transcurso del tiempo, su obra tuvo una nueva orientación despojándose de la anécdota localista y su estilo evolucionó hacia una economía de medios y austeridad en favor de una expresión musical más perfecta y equilibrada.

Para elaborar el libreto, buscó un tema y consideró que, por ser universal, el personaje de Don Quijote era muy adecuado. Utilizó el recurso cervantino del «meta-teatro» (teatro dentro del teatro), con el juego de diferentes niveles de realidad, sorpresas visuales e ilusiones de verosimilitud alterada. Una singular aportación fue la intervención del teatro de muñecos (marionetas y títeres) en el movimiento escénico de la narración operística, lo que supuso una composición muy personal e innovadora.

Partiendo de esta documentación y junto con su talento para la creación musical, elaboró este valioso trabajo de síntesis y variedad estética, con una gran exploración tímbrica, rítmica y melódica que culminó con el logro de nuevas perspectivas sonoras y planteamientos muy vanguardistas.

La obra musical está centrada cuando Don Quijote y Sancho Panza, que recorrían los caminos a lomos de Rocinante y Rucio, visitan una venta rural y asisten a una representación teatral de marionetas ofrecida por el titiritero Maese Pedro y su ayudante Trujamán, narrando historias de amores y persecuciones entre moros y cristianos. Don Quijote, que siempre confundía la realidad con la imaginación, terminó por creerse que las marionetas eran personajes de carne y hueso y rápidamente empuñó su espada contra ellos, quedando el teatrillo destrozado en la lucha ante el asombro y la desesperación de Maese Pedro y del público.

Falla concluye así su Retablo, en cambio, Cervantes escribe un final diferente ya que Don Quijote se da cuenta de su confusión y acepta pagar a Maese Pedro los desperfectos ocasionados.

La orquesta para esta obra está formada por los siguientes instrumentos:

- Viento: flauta, oboe (I y II), corno inglés, clarinete, fagot, trompa (I y II) y trompeta.
- Cuerda: violín (I y II), viola, violonchelo y contrabajo, como cuerda frotada y arpa-laúd o arpa de pedales, como cuerda punteada.
- Cuerda y tecla pulsada: clavecín. En el estreno de la obra en París (1923), intervino la gran clavecinista polaca Wanda Landowska (1877-1959), a la que Falla dedicó su *Concierto para clavecín*.
- Percusión: timbales, tambor, xilófono, carraca, pandero con sonajas, tam-tam y campanillas.

En la representación hay dos escenarios correspondientes a los dos niveles de realidad, uno es para los tres cantantes que son los principales personajes protagonistas de la narración operística, es decir, Don Quijote (barítono o bajo), Maese Pedro (tenor) y el Trujamán (niño o soprano) y el otro, incluido en el anterior, es para los muñecos o figuras mudas del Retablo (marionetas y títeres, según diferentes versiones existentes), es decir, Sancho Panza, el Ventero, el Estudiante, el Paje, el Hombre de las lanzas y alabardas, Carlomagno, Don Gayferos, Don Roldán, Melisendra, el Rey Marsilio y el Moro enamorado.

Esta obra escénica, escrita para ser cantada y recitada como hacían los juglares antiguamente, consta de un Acto, dividido en varios fragmentos que se van desarrollando sin interrupción:

- Comienzo. Pregón (Allegretto vivace). «¡Vengan, vengan a ver vuesas mercedes…!» Una tocata de carácter rústico anuncia la representación.
- Sinfonía de Maese Pedro (Allegro, ma molto moderato e pesante). «*Siéntense todos…*» Sirve de introducción al espectáculo.
- Cuadro primero. La Corte de Carlomagno (Moderato e pomposo). «*Ahora verán vuesas mercedes…*» Entra el Emperador Carlomagno.
- Cuadro segundo. Melisendra con la carraca (Molto lento e sostenuto). «*Miren luego vuesas mercedes…*»
- Cuadro tercero. El Suplicio del Moro (Allegro ma non troppo). «*Miren ahora a Don Gayferos…*»
- Cuadro cuarto. Los Pirineos (Don Gayferos y el cuerno de caza, que suena en los momentos indicados en la partitura). «*Ahora veréis a la hermosa Melisendra…*»
- Cuadro quinto. La Fuga (Andante molto sostenuto, iniciado por el arpa-laúd y termina con un Allegretto rítmico). «¡Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes…!»
- Cuadro sexto. La Persecución (Allegretto cuasi andante). «*Miren vuesas mercedes cómo el Rey Marsilio…*»
- Final. (Allegro con brío). ¡Non *fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas…!* Interviene nuevamente Don Quijote que, con acelerada furia, descabeza a unos y derriba a otros quedando destruido el teatrillo.

Las marionetas empleadas para la representación de esta ópera fueron construidas por el polifacético artista Hermenegildo Lanz ya que era dibujante, pintor, diseñador de juguetes y también de marionetas, que acompañó a Falla al estreno en París (1923), junto con sus colaboradores encargados de los decorados, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes, al igual que Pablo Picasso, Paul Valery y Stravinsky, como público invitado al teatro privado del palacete de la Princesa de Polignac.

Posteriormente, su nieto Enrique Lanz, director de la prestigiosa compañía de títeres *Etcétera,* recogió la tradición de su antepasado y, como homenaje a Falla y Cervantes, desarrolló un espectáculo mágico y cautivador con marionetas de gran tamaño para la representación de *El Retablo de Maese Pedro,* en el Teatro Real de Madrid con motivo de la conmemoración del «IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes (1616-2016)».

La fascinación que sentía Falla por el teatro de títeres, hizo considerarlo un medio idóneo para propagar sus ideas innovadoras, tanto por su carácter popular como por sus aspectos cómicos y, sobre todo, por sus actores artificiales que ofrecían las posibilidades de expresarse más allá de la representación humana.

Cádiz poseía una larga tradición en el ámbito de las marionetas y los títeres. Probablemente, fue su familia la que transmitió al niño este entusiasmo y afición ya que, como él mismo contaba, frecuentemente jugaba con las marionetas en el patio de su casa para representar las aventuras de Don Quijote.

Desde hace muchos siglos, los seres humanos han experimentado la necesidad de expresarse y representar el mundo a través de figuras hechas con trapos, lanas o madera, es decir, trascender la realidad de forma imaginativa y lúdica. El empleo de marionetas y títeres constituye un arte tan antiguo como la civilización, ya que han sido utilizados para reflejar los aspectos más profundos y más superfluos de los individuos y la sociedad.

Las marionetas son muñecos que se mueven por medio de hilos atados desde su cuerpo a una cruceta que manipula el marionetista situado por encima o detrás de la figura, para lograr el movimiento y ofrecer una sensación de realidad. No son controladas directamente con las manos y están dotadas de brazos, cuerpos y piernas móviles. Elaborados con diversos tipos de materiales y dimensiones, se utilizan, generalmente, para representaciones teatrales, infantiles o populares. El oficio de marionetista es considerado profesionalmente más complejo que el de titiritero, ya que debe tener gran domino corporal para expresarse claramente con este tipo de herramientas de representación.

Los títeres, en cambio, son como muñecos que imitan la figura de un ser humano, animal o seres fantásticos, manipulados por el titiritero como único responsable de sus movimientos. Son controlados directamente con las manos de la persona que los acciona. Unos títeres tienen únicamente cabeza, manos y un trozo de tejido haciendo de cuerpo que utiliza el titiritero para ajustárselo como un guante, es decir, el dedo índice sostiene la cabeza y el dedo pulgar y el dedo corazón mueven las manos. Otros títeres, en cambio, tienen cabeza, brazos, manos, piernas y pies que el titiritero mueve de diferente manera.

Bill Bair (1965), estudioso e investigador, comenta que es necesario que cumplan las condiciones siguientes:

1.- Ser movido con un objetivo dramático, por lo que se convierten en personajes de ficción dentro de una trama.

2.- Realizar el movimiento delante del público y que cobren vida gracias al esfuerzo humano.

Existen varios tipos de títeres y reciben diferentes nombres dependiendo del elemento empleado para su manipulación como son los llamados *títeres de varilla* porque los brazos son movidos a nivel de las manos con las varillas, *títeres de hilo* porque se mueven con una técnica peculiar llamada «percha gaditana» con un travesaño en forma de «T» cuyo centro contiene dos hilos que comienzan desde ambos lados de la cabeza y en los extremos hay otros que van hacia las manos, *títeres de dedo* porque se utilizan los dedos pulgar, índice y corazón, *títeres de sombras* porque solo son visibles las imágenes negras proyectadas sobre una pantalla blanca, *títeres planos* porque no tienen volumen y sirven para representar grupos humanos y *títeres bocón* porque la mano del titiritero mueve sus bocas para simular los gestos del habla que son los más utilizados en las fiestas infantiles.

La historia de las marionetas y los títeres ha estado muy ligada a la historia del teatro. Ya en la antigua Grecia y Roma se utilizaban para amenizar festejos y celebraciones. Posteriormente, ya en el siglo XVI, este tipo de teatro aborda personajes populares y en el siglo XVIII es representado en ambientes sociales selectos y no solo en teatrillos ambulantes. Más tarde, en el siglo XIX, siguió interesando a intelectuales y artistas, alcanzando tanto prestigio que grandes autores escribieron para este tipo de teatro. En el siglo XX, los muñecos se introducen en el cine, la TV y se empieza a trabajar con ellos en los procesos educativos para mejorar el aprendizaje escolar.

Teniendo en cuenta el valor histórico de estos remotos orígenes, en la ciudad de Cádiz, se ha destinado un lugar donde se encuentran reunidas diversas colecciones, es decir, el Museo del Títere (Bóveda de Puerta Tierra) que brinda a los visitantes la oportunidad de descubrir la gran riqueza artística y cultural. Este espacio rinde homenaje a la larga tradición gaditana del teatro de marionetas y títeres, al igual que el compositor Falla lo hace con su obra musical.

Por último, destacamos las representaciones más importantes que se han realizado:

1.- En Sevilla (Marzo 1923), en versión concierto.

2.- En París (Junio 1923), en el palacete de la Princesa de Polignat, donde se entrenó en versión escénica y en francés.

3.- En Buenos Aires (Agosto 1926), cuando Falla se encontraba en Argentina, en el Teatro Politeama, en versión concierto.

4.- En Barcelona (Enero 1958), en el Gran Teatro del Liceu, en versión escénica. El tenor Josep Carreras, recién cumplidos los 11 años, debutó con el papel de Trujamán, bajo la dirección del valenciano José Iturbe.

5.- En Barcelona (Enero 2009), en el Gran Teatro del Liceu, en versión escénica.

6.- En Madrid, (Enero 2016), en el Teatro Real, en versión escénica, para la celebración del «IV Centenario de la muerte de Cervantes».

Hasta la actualidad, ha sido representada en decenas de ciudades entre las que se encuentran Nueva York, Amsterdam, Zurich, Munich, Venecia, Florencia, Zaragoza, Málaga, Londres y el público todavía continúa demandando la reposición de esta obra.

El Retablo de Maese Pedro tiene una breve duración con un contenido intenso y, además, es la ópera de temática cervantina más universalmente admirada y difundida. Con ella, Falla alcanza un elevado nivel de autoexigencia cercano a la perfección dentro del ámbito de la creación musical.

La burla hacia el estamento religioso desde la miniatura medieval europea y los *Chōjugiga* de Japón

Fernando Cid Lucas

Para Kawaguchi Masamichi, en agradecimiento.

Introducción[1]

Desde la antigüedad, el hombre, sea cual sea su lugar de nacimiento, se ha sentido tentado por satirizar el poder de la religión organizada[2]. Tras el respeto a lo que ésta significa también se oculta un imparable torrente de ingenio popular que sirve para satirizar no tanto a la religión como institución, sino, más bien, a quienes la llevan hasta el pueblo llano; hombres, por muy sabios que fuesen, contra quienes lanza sus dardos cargados de veneno el pueblo. Es el conjunto, la masa anónima la que realiza la crítica hacia monjes o sacerdotes, a los que se les afean sus vicios y pasiones, tan alejados de aquello que defienden y promueven en sus templos o monasterios, de las escrituras que estudian y glosan ante sus feligreses. En el presente artículo veremos cómo en dos puntos del planeta muy separados geográficamente entre sí: Europa y Japón, a los eclesiásticos se les caricaturiza animalizándolos, presentan cuerpo y rostro de animales, aunque los atributos que exhiben sean los de cargos religiosos. Tanto en la Europa del Medievo como en el Japón de principios del siglo XII la burla que hacen los artistas ligados a los propios conventos y templos se obra animalizando a las personalidades religiosas; los miniaturistas y calígrafos parecen encontrar así la vía más elocuente para llevar a cabo sus denuncias. Lo más interesante de este ejercicio será comprobar que estas burlas se hacen, como digo, desde la misma Iglesia (en el caso de la Europa cristiana) o desde los monasterios budistas (en el caso de Japón), y no desde el pueblo, quienes, por otra parte, no tenía acceso a los gravosos materiales para miniar o caligrafiar[3].

El pueblo, azote de clérigos disolutos

El pueblo, cuyo folclore es su posesión artística más valiosa, se ríe y ataca esto y aquello; no sabe de estamentos y crece bien al calor de las muchedumbres y al amparo de la fiesta; con risas, música y baile todo puede decirse. Las siguientes jotas populares, hechas entre el jolgorio, sin la pretensión de ser arte, sino entretenimiento y chanza, serían un ejemplo de lo que ahora decimos:

El cura de Santa Eulalia
tiene en su casa una cama,
si en la cama duerme el cura
¿Dónde coño duerme el ama?[4]

Una monja iba corriendo,
por la puerta de un convento,
y un cura estaba detrás,
con un palmo de instrumento[5].

1 El autor declara que las ilustraciones aquí empleadas han sido utilizadas para la labor de investigación y dilucidación del tema que se trata, sin beneficio económico alguno, ni para él o para la revista en la que se publica este trabajo.

2 Véase, por ejemplo: CLARK, John R. & MOTTO, Anna Lydia, *Satire: That Blasted Art*, New York, Putnam, 1973.

3 Véase para esto la interesante monografía de: BARBIER, Frederic, *Historia del libro*, Madrid, Alianza, 2005.

4 http://ahierrofrio.blogspot.com.es/2012/05/supermano-un-heroe-made-in-spain.html (última consulta: 25/12/2017).

5 http://www.cabezoalto.es/groseras/jotasconocidas.htm (última consulta: 07/02/18).

Con idéntico objeto a las jotas se cantaban las coplas de los *vaqueiros* asturianos, que aún se recuerdan por algunas zonas rurales del Principado, y que son famosas por la fuerza con la que descargaban sus críticas contra el clero, como ocurre en la que sigue:

El señor cura miróme
y díxome con gran xera:
—Qué guapa yes, Teresina;
quien fuera santu y tu, frera[6].

A fuerza de cantarse, con el ánimo que da el grupo, que la canta (y escucha) al unísono, se puede decir todo sin temor a ser identificado ni señalado. Y todos lo saben, la fuerza de la tradición puede más que la eucaristía o la catequesis, y cuando los oídos de los clérigos más rancios no escuchan se puede cantar cualquier letra. Y digo de forma muy consciente lo de «los más rancios» porque también fueron clérigos los *vagans* y los goliardos; también ellos llevaban hábito talar y cíngulo y se formaron en universidades de España, Francia, Alemania, Italia o Inglaterra (que se note bien que no fueron flor de un lugar sólo[7]). Con las miniaturas medievales sucede lo mismo que con las poesías goliárdicas, que no fueron compuestas para sacar las risas del pueblo llano, que no podía comprenderlas, tal y como nos dice el profesor Martín de Riquer: «No [fue] para divertir al pueblo, que difícilmente podría entender su engolado latín y su chiste intelectual, sino para cantar en regocijado grupo de gente cultivada[8]». Para consumo de librepensadores se hizo esta aguda y ácida poesía y también las ilustraciones marginales de los libros. Y lo mismo ocurre con los *maki-e* del genial prior Toba[9], al que luego nos referiremos en profundidad. Difícilmente podemos imaginar que los rollos de dicho autor estuviesen al alcance de los leñadores o de los campesinos del lugar, o se mostraran periódicamente, siendo comentados por los propios monjes. No. Más bien nos parece un material reservado para los más intelectuales, para disfrutar en la intimidad, entre unos pocos, tal vez entre aquellos que eran los más anchos de mente y podían mantener su fe a pesar de criticar e, incluso, reírse de los vicios de los que adolecía el estamento al que ellos mismos pertenecían[10].

La poesía y la canciones quedarán para las diatribas llevadas a cabo por el pueblo llano, el de los instrumentos musicales portátiles y las celebraciones en comunidad (verbenas, romerías, carnavales, etc., en donde se rompía con el ritmo de lo cotidiano), la charanga y la pandereta de Antonio Machado a la que creo que, en ocasiones, no se le ha hecho justicia, relegando su poder en lo que se refiere a la expansión del chisme, del chascarrillo o de la puya hecha con más o menos «mala follá». Mientras, el dibujo, la miniatura, la obra de arte cuidadosamente manufacturada, permanece para el consumo de los más cultivados o de los poderosos. El caso que nos ocupará en este artículo será igualmente interesante al de los cantares populares –si no más–, ya que vamos a ocuparnos de sátiras cuidadosamente dibujadas que van contra los hombres de la Iglesia, no del anticlericalismo, siguiendo su estricta definición[11], puesto que no existe la intención de radicar con ellas la re-

6 Disponible en: https://museos.gijon.es/multimedia_objects/download?object_type=document&object_id=148809 p.14 (última consulta: 10/02/18).

7 Véase, para profundizar más en la idiosincrasia de este grupo de clérigos poetas y fiesteros, el completo ensayo de: ARRANZ GUZMÁN, Ana, «De los goliardos a los clérigos 'falsos'´», *Espacio, Tiempo y Forma*, n° 25, 2012, pp. 43-84.

8 RIQUER, Martín de, *Historia de la Literatura Universal. De la Antigüedad al Renacimiento*, Barcelona, Editorial Planeta, 1968, p.43.

9 Conocido también con el nombre de Kakuyū.

10 Véase para esto el completo artículo de: REPP, Martin, «Buddhism and Cartoons in Japan. How Much Parody Can a Religion Bear?», *Japanese Religions*, vol. 31, n° 2, pp. 187-203.

11 CHADWICK, Owen, *The Rise of Anticlericalism, in The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

ligión, sino, más bien, resaltar y denunciar los vicios de los religiosos o el recargado boato religioso (en concreto, en el caso de algunas ilustraciones japonesas).

La ilustración como crítica

Comenzaremos nuestro argumento con la adaptación al cine de una novela de éxito, la magnífica *El nombre de la rosa* (1980), del escritor y semiólogo piamontés Umberto Eco (1932-2016); en una de sus escenas su protagonista, fray Guillermo de Baskerville, alaba sin miedo a ser reprendido por sus interlocutores la audacia del ilustrador ficticio Adelmo da Otranto, que hizo que en una de sus miniaturas el papa de Roma fuese un zorro antropomórfico, dotado de mitra y báculo, mientras que un abad aparece como un riente mono con cogulla. Y así lo vemos los espectadores (ilustración 1).

Ilustración 1: Fuente:
http://revistamedicinacine.usal.es/es/79-vol4/num220/188-el-nombre-de-la-rosa
(última consulta: 11/02/18)

Todo esto sugiere que –apoyándonos ahora en las palabras de la profesora Mariana Landín Pérez[12]– los ilustradores medievales realizaban aportaciones e interpretaciones personales que, sin duda por su tamaño o por lo jocoso de las iconografías, escapaban de la vista y de la más que posible censura de un lector escrupuloso. Un mensaje crítico, más o menos «velado», que se ocultaba en un objeto caro para el momento como era el libro, y que, por otro lado, quedaba para el uso y disfrute de sólo unos cuantos.

Cuando antes me refería a los «oídos de los más rancios» descartaba, entre otros, los de quienes ilustraron el *Salterio de Gorleston* (s. XIV), conservado en la British Library como *Manuscript Additional 49622*. En él, las instrucciones para la liturgia cristiana están acompañadas de pequeñas ilustraciones jocosas en las que, por ejemplo, un grupo de liebres humanizadas y ataviadas como diáconos parecen oficiar un cortejo religioso junto a otros animales más (quizá zorros o perros) (ilustración 2); una escena que es un calco de lo que se representa en los *chōjugiga* japoneses, con estos mismos animalillos oficiando en los altares budistas o portando ropas y los adminículos de los religiosos.

12 Véase para esto su artículo: «El nombre de la rosa. Aspectos básicos de la medicina-farmacia monacal en el Medievo», recogido en: http://revistamedicinacine.usal.es/es/79-vol4/num220/188-el-nombre-de-la-rosa (última consulta: 11/02/2018).

Ilustración 2: Miniatura sacada del *Salterio de Gorleston*. Fuente:
https://dangerousminds.net/comments/medieval_times_attack_of_the_giant_killer_rabbits
(última consulta: 11/02/2018)

También en Japón los caricaturescos *chōjugiga*, atribuidos al prior Toba (1053-1140), se gestan y materializan en un espacio religioso, en concreto en el respetado templo budista de Kōzan, en Kioto (la antigua capital del país), que, a día de hoy, alberga numerosos tesoros nacionales. Toba, brillante religioso, fue todo un erudito, alguien que tuvo una educación cuidada, hijo del noble Minamoto no Takakuni, que llegó a ser lo equivalente a nuestros obispos en la rama del budismo Tendai (de corte ascético-esotérico).

Como decimos, Toba sōjō realiza una visión muy diferente a la que se refleja en la pintura religiosa de su época, yendo más allá de las poses firmes y rígidas. Toba dibuja –empleando tan solo la tinta negra sobre el papel– el movimiento, la parodia, la gracia de los gestos pequeños en seres pequeños. En cuanto al ámbito religioso, el autor se recrea en la parafernalia de los oficios budistas y shintoístas, que se ridiculizan o se caricaturizan. Por ejemplo, y como veíamos en la ilustración que hemos comentado del *Salterio de Gorleston*, existe la ilustración de un *matsuri* destartalado, llevado a cabo por monos y por sapos que guían un carro procesional, el propio de los festivales del Shintō (ilustración 3). El resultado resulta grotesco, nos hace sonreír ver los gorros de los oficiantes hechos con hojas, los instrumentos musicales de las ceremonias cortesanas y religiosas en manos de los simios y el intento más que improbable de volver al orden de la celebración. Pero no por ello la caricatura está desprovista de un mensaje útil para el observador.

Ilustración 3: Fuente:
https://en.wikipedia.org/wiki/Ch%C5%8Dj%C5%AB-jinbutsu-giga#/media/File:Chouju3rdscroll_animals.JPG
(última consulta: 15/02/18)

Pensamos que la caricatura es subversiva, es crítica con la sociedad, pero sabe guardar su mensaje debajo de una apariencia que consigue provocarnos la carcajada. Actúa en dos niveles: primero viene la risa, la sorpresa ante lo cómico, lo descacharrante, y luego leemos un significado más profundo, de absoluta crítica social, de disconformidad con lo establecido. Para ello, muchas veces se han empleado a los animales, significando a aquellas personas o estamentos que se buscaba criticar. Monos, liebres o zorros han sido los más utilizados para este fin, tanto en Oriente como en Occidente[13].

Con respecto al zorro o la zorra, hay poco que decir en Occidente sobre lo que simbolizan. Desde las fábulas de Esopo o Babrio (*La zorra y las uvas*, por ejemplo, o *La zorra y el mono coronado rey*), tenemos en nuestro imaginario que el raposo es el símbolo de la astucia, alguien de quien no nos podríamos fiar aunque quisiéramos; en ingles hay un atributo, incluso, *foxy*, que se traduciría por «taimado» o «astuto», que deriva directamente de dicho animal, *fox*. En Japón, aunque son esencialmente vistos como entidades protectoras (asociados al dios Inari), también se guardan un aspecto más sombrío, el que tiene que ver con los *yako* («zorros de campo»), que son traviesos[14] y transgresores con el orden establecido por los humanos. Con estos últimos tienen que ver los que aparecen en las ilustraciones de Toba.

Tanto en Europa como en Japón el animal se reviste de una piel un tanto más interesante, por el papel que lleva a cabo, siendo en sus cuentos y en estas ilustraciones lo que los folcloristas denominan «El pícaro divino» o *trickster*[15]. Sobre la función de este personaje en las narraciones folclórica merece saberse que:

> *Muchas tradiciones nativas celebran payasos, tricksters con cualquier tipo de contacto sagrado. La gente no podía rezar hasta que se riera, porque la risa abre y libera la rígida concepción. Los seres humanos han celebrado a los tricksters en muchas culturas por temor de que estos se enojen. En la mayoría de las tradiciones americanas los tricksters son esenciales para la creación y la vida*[16].

En cuanto a los monos, en esa Edad Media europea de las ilustraciones que tratamos, es donde encontramos textos como el del poeta y filósofo francés Bernard Silvestre, *De Mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus* (de 1147), en donde dice sobre los simios: *Prodit et in risus hominum deformis imago simia, naturae degenerantis homo*. («El mono surgió como la imagen irrisoria y deformada de un hombre, un hombre en estado de degeneración»). Así, cuando el animal aparece antropomorfoseado y vestido con las ropas eclesiásticas o exhibiendo las insignias del poder religioso, observamos un ser humano corrupto, alejado de su naturaleza, deformado, y ya no al animal[17]. Es el mismo hombre que, apartado del

13 Piénsese, por ejemplo, que todos estos animales aparecen en el famoso *Roman de Renart* (ss. XII-XIII), mostrando idénticas características que en las miniaturas medievales o las ilustraciones japonesas a las que aquí nos referimos: los monos son alocados y volátiles, la liebre juguetona e inconsistente y el zorro, el protagonista de la obra, taimado, astuto y artero.

14 Véase lo recogido en el libro de: BATHGATE, Michael, *The Fox's Craft in Japanese Religion and Folclore: Shapeshifters. Transformations, and Duplicities*, Nueva York, Routledge, 2004.

15 Léase, para profundizar más en esta interesante tipología de personaje folclórico, el completo estudio redactado por: GRĂDINARU, Ioan-Alexandru, «The Ways of the Trickster. Meaning, Discourse and Cultural Blasphemy», *Argumentum: Journal the Seminar of Discursive Logic*, vol. 10, nº 2, 2012, pp. 85-95.

16 Byrd Gibbens, de la Universidad de Arkansas, cita el epígrafe aludido, recogido en: *Napalm and Silly Putty*, de George Carlin, Nueva York, Hachette, 2001, p. 91.

17 En cuanto a los simios en Japón, existe, incluso, una divinidad (*kami*) que tiene la apariencia de un mono; remontándonos a otras culturas, en el antiguo Egipto también el animal aparecía ligado a divinidades importantes, como Thot; pero en el país asiático Sarutahiko Ōkami (uno de los grandes siete dioses, de entre la miríada de ellos que tiene el Shintō, que recibe

camino recto, se ha convertido en bestia, posee sus vicios y no responde a la llamada del respeto hacia sus congéneres. Ha perdido los atributos humanos que deberían adornarle, los de la rectitud y el juicio, y se comporta siguiendo los bajos instintos del animal. No se tratan de ejemplos aislados, sino que son muchas las ilustraciones medievales que «juegan» con la animalización del ser humano. En la ilustración número 4 vemos cómo unos simios tonsurados enseñan y reprenden a sus aprendices (crías de mono); no sabemos si más allá de esa broma pictórica con animalillos está el osado mensaje del autor, que nos quiere decir que aprender de la sabiduría de un mono no nos sacará de la realidad del mono, un mensaje que se repetirá, como luego veremos, trocando al simio por un asno.

el honroso atributo de Ōkami o «Gran divinidad»), es un mono humanizado que es virtuoso, ligado a los rituales de purificación. También en algunos templos dedicados a esta deidad encontraremos estatuas de monos sonrientes a los que se les ponen gorritos y baberos rojos, como a Jizō, en señal de ofrenda y devoción. Los monos son mensajeros, alegres y fiables, entre los dioses y los hombres, y se alejan un tanto de los ejemplos japoneses que hemos descrito hasta ahora y también de los simios de las miniaturas europeas.

Ilustración 4: Monos con ropas eclesiásticas enseñando a otros monos. Fuente: http://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/09/apes-pulling-shapes.html **(última consulta: 15/02/2018)**

Escribo estas palabras pensando en la preocupación que existía ante la falsa y sesgada educación que venía desde las altas instancias, aquella en la que la religión ocupaba todas las horas de estudio, dejando las ciencias a un lado. Hay otra ilustración, más conocida que la anteriormente comentada, que me parece que tienen mucho que ver también con las ácidas sátiras y críticas a la religión, a la política y a la enseñanza de la época, perteneciente a la colección de *Los caprichos* de Goya (1799), en concreto, el grabado nº 37, que lleva el marbete de: «Si sabrá más el discípulo»[18] (ilustración 5), donde, como decía, se critica la mala calidad de la enseñanza tradicional, pero que no es sino una revisión actualizada por Francisco de Goya de la plancha del artista alemán Leonhard Beck (h. 1480-1542) titulada *Monje y burro* (de 1523) (ilustración 6). En ambos casos, se hace válida la explicación del Manuscrito de la Biblioteca Nacional, donde se afirma, en relación al grabado goyesco, que: «(…) un burro no puede enseñar más que a rebuznar[19]».

18 En: http://assets2.mi-web.org/entradas/0000/8311/si_sabra_mas_el_discipulo.jpg?1329649431 (última consulta: 18/02/18).

19 En: HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.220.

Ilustración 5: Grabado de Francisco de Goya titulado *Si sabrá más el discípulo*. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%BFSi_sabr%C3%A1_m%C3%A1s_el_disc%C3%ADpulo%3F **(última consulta: 15/02/18)**

Ilustración 6: Leonhard Beck (h. 1480-1542), *Monje y burro*, de 1523. Disponible en: https://www.pinterest.es/pin/389913280214263953/ **(última consulta: 18/02/18)**

En *The Geese Book*, realizado en Núremberg entre 1503-1510, un libro empleado para la liturgia diaria hasta la llegada de la Reforma (ilustración 7), miren quién es quien enseña, quien lleva los instrumentos de enseñante, quien sostiene la batuta, y, cómo los aprendices son una masa uniforme, no muestran atributos diferenciadores, son partes homogéneas de un todo; así es como querían que fuese, sin pensar, sólo le debe preocupar al pueblo repetir e interiorizar lo que se le dice, para esto se emplea la figura de las ocas, tontas, gregarias y sin raciocinio autónomo (allá donde vaya una irán las demás, como las ovejas), y, para colmo, quien las vigila es otro zorro (su depredador natural).

Ilustración 7: Ilustración tomada de *The Geese Book*, disponible en: http://www.medievalists.net/2012/11/the-geese-book-medieval-manuscript-now-available-online **(última consulta: 18/02/18)**

Ridícula como esta imagen es una ilustración muy elocuente de Japón, obra del citado abad Toba, en donde la figura del venerable Buda se ha trasmutado por la de un sapo gordo y desagradable; todo su alrededor, su aura brillante y radiante está hecha ahora con grandes hojas, y quien le rinde las ofrendas es un simio, vestido como un acólito oficiante. Alguien de atributos tan chistosos está frente al altar y, tras él, vemos otros animalillos, como un zorro, que sigue quizás un texto religioso (*sutra*), y una liebre, que parece ocultar su risa tras un abanico. A la izquierda del tabernáculo hay otro grupo de personajes: un zorro encapuchado que también parece guardarse una sonrisa tras otro abanico y un mono-sacerdote parece avergonzarse de lo que está viendo, mientras que un zorrito coadjutor acaricia las cuentas de un rosario búdico. Tal vez la imagen nipona quiera ridiculizar a los monagos que no saben realizar su tarea adecuadamente, que se vuelven como monicacos, el hazmerreir de quienes sí saben cómo acometer las admoniciones litúrgicas del día a día. De ser así, los animalillos vuelven a presentar, como sucedía en la adaptación de la novela de Umberto Eco, con su ácida metáfora, a los religiosos que no están capacitados para llevar a cabo sus funciones, que son un esperpento, un lastre para lo que debería ser en realidad la religión.

Ilustración 8: Ilustración del prior Toba caricaturizando un ritual budista. En:
http://widerscreen.fi/pictures/2007/1/untouched_nature_mediated_animals_in_japanese_anime_6-2.jpg
(última consulta: 15/02/18)

Aprovecho para incluir aquí que reminiscencias de esto, de animalillos que sirven para caracterizar a personas poco serias, chismosas o que no guardan el orden y el decoro que se pide, las encontramos incluso hoy en día en Japón, por ejemplo, en unos recientes carteles que se han colocado en el metro de Tokio para pedir a los usuarios un comportamiento correcto: que no se ría a carcajadas o se moleste a los compañeros de viaje, caracterizándose a estos viajeros insufribles, de nuevo, como sapos, monos o zorros (ilustración 9).

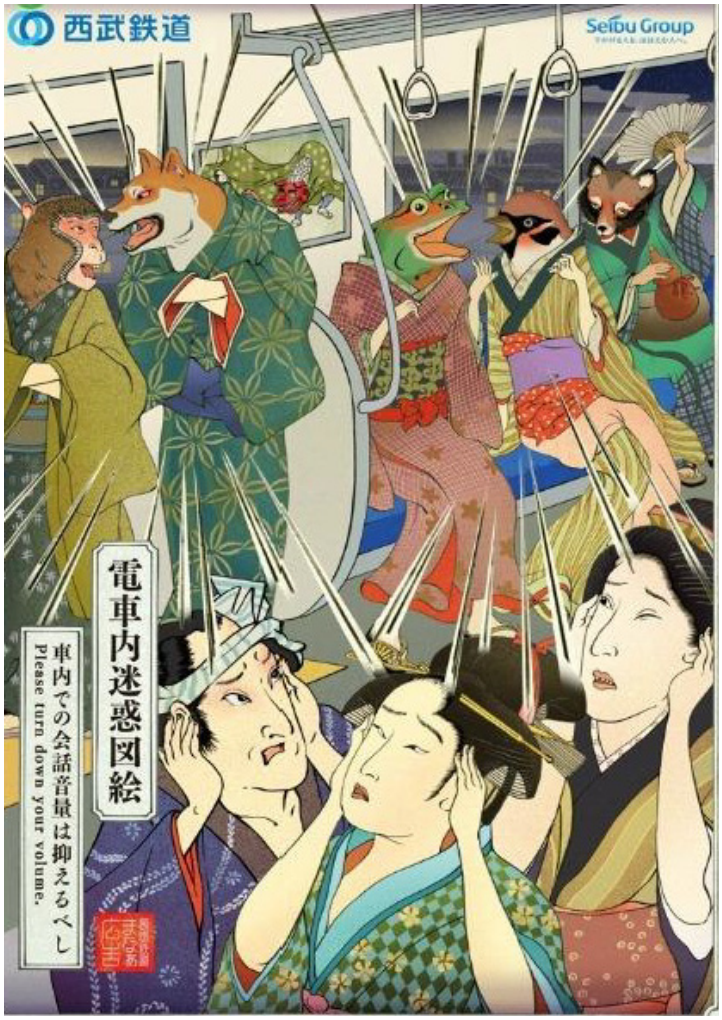


Ilustración 9: Cartel del metro de Tokio en donde podemos ver viajeros molestos caracterizados como zorros, monos y otros animales. Fuente: https://www.tokyometro.jp/en/ **(última consulta: 18/02/18)**

Conejos y liebres de armas tomar

Las liebres, mejor dicho, las *Lepus brachyurus*[20], son animales vivaces, bien conocidas por los japoneses. Lo interesante es que el animal aparece ya citado en las páginas del texto sagrado *Kojiki*; es descrito allí como un animal perspicaz y astuto, protagonista en algunos pasajes importantes de los mitos relativos al dios Ōnamuchi-no-kami, íntimamente ligado a la región de Izumo.

Si nos centramos en las imágenes de los *chōjugiga*, las traviesas liebres, representadas como unos secundarios muy activos unas veces y con mucha relevancia en otras, en algunas ilustraciones aparecen junto a sapos orondos llevando a cabo caricaturas de los festivales propiciatorios del Shintō; mientras en otras están caracterizadas con unos atributos verdaderamente belicosos, golpeando a los simios con cañas o preparándose para entrar en combate ajustando la cuerda de sus arcos. Beligerancia que comparten con una infinidad de miniaturas europeas, en las que atacan a los humanos con espadas, mazas y otras armas. Tal vez por su facilidad para reproducirse y arrasar los campos los artistas asimilaron las camadas y colonias de liebres a los ejércitos[21], dotando de un carácter combativo a dicho animal; y así sucederá en las primeras décadas de la animación japonesa, cuando los autores de cintas como *Momotarō no umiwashi* (de 1942) recurran a estos animalitos otra vez, con idénticos atributos de jarcas beligerantes, como puede verse en la ilustración 11[22]; son muchos, una gran masa, con un aparente carácter jovial y sonrisa en la cara, pero no hemos de perder de vista que son soldados dispuestos a dar su vida por Japón.

20 Muy difundida en Japón (salvo en la isla de Hokkaido), que también se encuentra en algunas zonas de China, en la Península de Corea y en Rusia.

21 Pero también es curioso saber que estudios recientes realizados por zoólogos han demostrado que las madres enseñan al poco de nacer a sus crías a defenderse de forma tenaz, mordiendo o usando sus patas, ya que el ambiente en el que se mueven no les es favorable. Véase para esto: https://www.animales.website/la-liebre (última consulta: 18/02/18).

22 En la misma cinta aparecerán monos, zorros y distintas aves como integrantes del ejército japonés capitaneado por el niño Momotarō.

Ilustración 10: Una liebre se bate en duelo contra un caballero. Fuente: http://www.neatorama.com/2013/04/14/Discarded-Images **(última consulta: 16/02/18)**

Ilustración 11: Fotograma de *Momotarō no umiwashi*. Fuente: https://sinordeniconcierto.wordpress.com/tag/mitsuyo-seo **(última consulta: 20/02/18)**

Coda

Mientras que las liebres aparecen en Japón y en la Europa medieval con las características de molestos guerreros en miniatura, los zorros y los monos han sido animales que han servido para realizar críticas mordaces a los cargos religiosos de un lugar y otro del mundo; la camándula o la estupidez son vicios en ellos que hay que censurar y combatir, y esto se puede hacer mediante la sátira caricaturesca. Pareciera que el mensaje que lanzan los autores de estas críticas es que hay que saber leer con atención las aparentes bromas de la parodia y de la sátira, pues esconden mucho más de lo que muestran a simple vista, y que el humor es mucho más que una broma inocente. Para terminar esta somera presentación de un tema en el que se podría profundizar mucho más, traslado una frase genial del genial escritor brasileño Jorge Leal Amado (1912-2001) que seguro habrían suscrito con presteza los autores de las diferentes obras que hemos analizado a lo largo de este artículo: «Utilizo el humor como un arma para denunciar hechos muy graves y para defender los intereses del pueblo». Amado Dixit.

Fernando Cid Lucas
Asociación Española de Orientalistas (UAM)

BIBLIOGRAFÍA[23]

Bloom, Edward A., «*Sacramentum Militiae*: The Dynamics of Religious Satire», *Studies in the Literary Imagination*, n° 5, 1972, pp. 119-142.

Bosworth, Clifford E., *The Mediaeval Islamic Underworld: The Banu Sasan in Arabic Society and Literature*, Brill Publishers, 1976.

Branham, R. Bracht & Kinney, Daniel, «Introduction to Petronius», *Satyrica*, California, University of California Press, 1997, pp.1-24.

Clark, John R., *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*, Lexington, University of Kentucky Press, 1991.

Corum, Robert T., «The rhetoric of disgust and contempt in Boileau», en: Birberick, Anne Lynn & Ganim, Russell (eds.), *The Shape of Change: Essays in Early Modern Literature and La Fontaine in Honor of David Lee Rubin*, Leiden, Brill Rodopi, 2002.

Chaudhuri, Saroj K., «Indian in Japanese Literature: a case Study of Hirata Atsutane», *China Report*, vol. 21, n° 1, 1985, pp. 65-75.

Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1982.

Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

Elliott, Robert, C., «The nature of satire», *Encyclopædia Britannica*, London, Encycloædia Britannica Inc., 2004.

Fo, Dario,«Satira e sfottò», entrevista con: Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990, pp. 2-9.

Fo, Dario, *Provocative Dialogue on the Comic, the Tragic, Folly and Reason*, Londres, *Methuen Publishing, 1993.*

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

Hall, Joseph, *The Poems (Davenport, A, ed.)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1969.

Hodgart, Matthew & Connery, Brian, *Satire: Origins and Principles*, Abingdon, Routledge, 1969.

Lillehoj, Elizabeth, «Transfiguration: Man-made Objects as Demons in Japanese Scrolls», *Asian Folklore Studies*, vol. 54, 1995, pp. 7-34.

Milner, Jessica D. (ed.), *Understanding Humor in Japan*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.

Pietrasik, Vanessa, *La satire en jeu. Critique et scepticisme en Allemagne à la fin du xviiie siècle*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2011.

23 Se recogen en este apartado tan sólo los documentos que no aparecen citados ya en las pertinentes notas a pie de página del artículo.

Cotejo de animales invertebrados en «La Celestina» y «La Lozana andaluza»

Cándido Santiago Álvarez

1. Introducción

Dos obras de similar factura, muy significativas de nuestra literatura clásica, hicieron su aparición de manera sucesiva en un corto lapso, una, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Fernando de Rojas), *La Celestina*, en los albores del siglo XVI (Burgos, 1499 ó Salamanca, 1501), la otra, *Retrato de la Lozana andaluza* (Francisco Delicado), *La Lozana andaluza*, al poco de rebasar el primer cuarto del mismo (Venecia, 1528). Ambas ofrecen, en forma dialogada, el relato realista de la azarosa vida de toda una serie de personajes que buscan su deleite sin abandonar el marco urbano.

La acción, en una y otra, transcurre por escenarios parecidos; los correspondientes a *La Celestina* se hallan en una ciudad innominada, ocupan el espacio comprendido entre la desvencijada casa de la alcahueta, situada «al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río», y las suntuosas de los enamorados, Calisto y Melibea. Por otro lado, los de *La Lozana andaluza* están ubicados en el barrio Pozo Blanco de la Ciudad Eterna, Roma, degradado tanto en lo físico como en lo moral.

El interés suscitado por ambos escritos queda plasmado en los cuantiosos estudios en crítica literaria de que han sido objeto entre los que cabe señalar aquellos relativos a los aspectos de la naturaleza: flora y fauna (Blay Manzanera y Severín, 1999; Pardo de Santayana et al. 2011, Piquero Rodríguez, 2015).

Como nueva aportación, en el presente trabajo se analizan, de modo exclusivo, los animales invertebrados que discurren por uno y otro texto con especial atención a su significación zoológica.

2. El inventario de animales invertebrados

El número de voces vernáculas relativas a animales invertebrados en cada una de las obras es del mismo orden, diez en *La Celestina* y once en *La Lozana andaluza*, aunque el cómputo para el conjunto queda reducido a diecisiete dado que cuatro resultan comunes: arador, coral, grana y mosca; seis son propias de *La Celestina*: abeja, alacrán, araña, grillo, hormiga y sanguijuela; siete lo son de *La Lozana*: carcoma, esponja, lombriz, ostia, pulga, pulpo y verme (Tabla, 1).

Tabla 1. Inventario conjunto de voces

vocablos	citados en	vocablos	citados en	vocablos	citados en
abeja	LC	esponja	Lo	ostia	Lo
alacrán	LC	grana	LC, Lo	pulga	Lo
arador	LC, Lo	grillo	LC	pulpo	Lo
araña	LC	hormiga	LC	sanguijuela	LC
carcoma	Lo	lombriz	Lo	verme	Lo
coral	LC, Lo	mosca	LC, Lo		

Nota: LC=La Celestina; Lo=La Lozana andaluza

3. Análisis de las voces[1]

Abeja[LC]

Este industrioso insecto aparece citado tres veces en La Tragicomedia de Calisto y Melibea, la primera sale de la boca de Celestina cuando da cuenta a Calisto de su argucia para conseguir aplacar a la, en apariencias, sañuda Melibea durante el primer encuentro mantenido con ella:

> CELESTINA. […] *La mayor gloria que al secreto officio de la abeja se da, a la qual los discretos deuen imitar, es que todas las cosas por ella tocadas conuierte en mejor de lo que son. Desta manera me he auido con las çahareñas razones y esquiuas de Melibea. Todo su rigor traygo conuertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego.* (Auc., VI, pág. 140).

La astuta vieja compara su acción a la de la abeja trabajadora que transforma el néctar libado de la flor en una sustancia densa y dulce, la miel. La idea expresa un conocimiento por sus causas del que estaba advertida la sociedad de aquel tiempo como recoge el refrán «Cuanto zuga la abeja, miel torna» (Correas, 1992).

La siguiente cita aparece poco después en la misma jornada, cuando Calisto se muestra dadivoso con la vieja:

> CALISTO. *Corre, Pármeno, llama a mi sastre, e córtele luego un manto e una saya de aquel contrayr que se sacó para frisado.*

motivo de crispación para el arisco Pármeno, acérrimo enemigo de Celestina, quien no puede contener su rabia porque considera que todo lo que ella trae son embelecos:

> PÁRMENO. *Assí, assí; a la vieja todo, porque venga cargada de mentiras como abeja, e a mí que me arrastren; tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos.* (Auc., VI, pág. 149).

El símil está asentado en la abeja trabajadora que regresa del pecoreo con el buche o *bolsa melaria*, repleto del néctar libado; con granos de polen por todo el cuerpo, pero en particular apilado en los cestillos *ad hoc* dispuestos al extremo distal de las tibias del par de patas posterior. La expresión «Cargado de mentiras como abeja» la dispuso en nuestro acervo paremiológico Cobos López de Baños (1989).

Abeja con los cestillos cargados de polen

Por último, la infortunada Elicia exclama desconsolada ante Areusa tras la muerte violenta de su protectora:

> ELICIA. *[…]¡O Celestina sabia, honrrada y autorizada, quantas faltas me enco-*

1 En todo el artículo, las citas textuales proceden de: *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de M. Menéndez y Pelayo. Vigo. 1899-1900; *Retrato de La Lozana andaluza*, edición de B. Damiani. Clásicos Castalia. Madrid. 1972

brías, con tu buen saber! Tú trabajauas, yo holgaua; tú salías fuera, yo estaua encerrada; tú rota, yo vestida; tú entrauas contino como abeja por casa, yo destruya, que otra cosa no sabía hazer. (Auc., XV, pág. 309).

La sentencia expresa el trajín diurno observable en torno a la colmena, el incesante entrar y salir por la piquera de las hembras de la casta trabajadora.

Alacrán[LC]

La única cita aparece en *La Celestina*, en un dialogo mantenido en el primer encuentro entre esta y el jovenzuelo Pármeno en casa de Calisto:

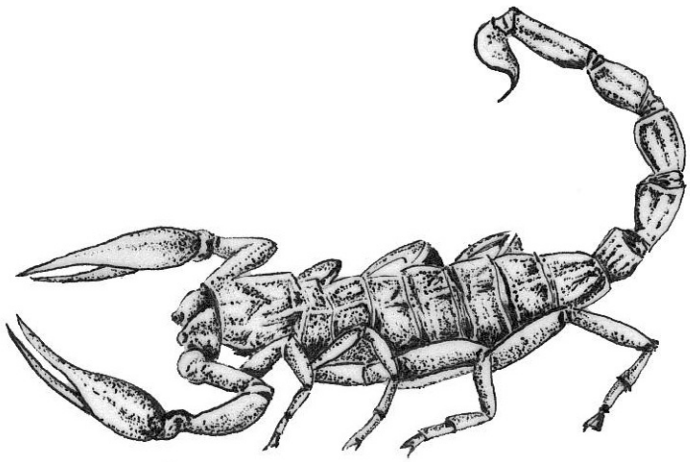
CELESTINA. *[….]. Mas rauia mala me mate, si te llego a mí, avnque vieja. Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal sosegadilla deues tener la punta de la barriga.*

PÁRMENO. *Como cola de alacrán.*

CELESTINA. *E avn peor: que la otra muerde sin hinchar e la tuya hincha por nueue meses.* (Auc., I, pág. 58).

El cuerpo de este arácnido, lucífugo, refugiado bajo piedras, está formado por el cefalotórax, amplio, y el abdomen estrecho y alargado (la cola) a cuyo extremo caudal porta el aguijón conectado con una glándula venenosa, con el que pica por descuido o imprudencia. El simbolismo fálico expresado por esta procaz metáfora se pone de manifiesto cuando el alacrán está en disposición de atacar; arquea hacia arriba el abdomen, que cimbra, mientras mantiene apoyado el cefalotórax en el suelo sobre los cuatro pares de patas.

La actitud desplegada, como respuesta del comportamiento, ya aparece referida en Calila e Dimna (Döhla, 2009): «Et yo no te di este enxenplo synon por que sepas et entiendas que el mal omne syenpre está aparejado para facer mal, asy commo el alacrán, que syenpre está aparejado para ferir. (Manuscrito A)».



Alacrán en disposición de ataque

Arador[LC&Lo]

Este sustantivo masculino proviene del latín *arator*, alude a un diminuto ácaro, ectoparásito del hombre y otros animales, que causa la dolencia dérmica denominada sarna. La voz irrumpe en el siglo XV, así, la vemos recogida por Nebrija tanto en el Diccionario latino-español (1492): «*Acarus, i*, animal omnium minimum, por el arador», como en el Diccionario español-latino (1495): «Arador el de la mano, *acarus*, *ari*» y, también, en El libro de las propiedades de las cosas (Anglico,1494), la versión en romance del manuscrito de Anglicus de 1240, *De proprietatibus rerum*, donde el traductor traslada la expresión «*sirones* in manibus» por «los *aradores* que son en las manos».

El ácaro, descubierto por el médico hispano-árabe Avenzoar en el siglo XII (Martínez de Anguiano, 1884), estuvo considerado efecto de la dermatosis, atribuida a la alteración de los humores corporales (Anglico, 1494; Sabuco, 1587), hasta mediados del siglo XIX (Doby, 1998) cuando quedó confirmada su condición de causa. La hembra realiza la puesta a medida que horada un túnel en la capa córnea superficial de la piel, luego, las larvas afloran para extender el contagio (Fernández Rubio et al. 2008).

El término aparece consignado en las dos obras:

LC	Lo
PÁRMENO. *[….]; véole perdido e no ay cosa peor que yr tras desseo sin esperança de buen fin; y especial, pensando remediar su hecho tan árduo e difícil con vanos consejos e necias razones de aquel bruto Sempronio, que es pensar sacar aradores a pala de açadón; no lo puedo sufrir; dígolo e lloro.* (Auc., I, pág. 59).	GUARDIÁN. *Llegaos aquí al sol, y sacáme un arador, y contáme cómo os va con los galanes d'este tiempo* (Mam. XXXVIII, pág. 163).
	LOZANA. *[….]. Por eso, dadme un alfiler, que yo os quiero sacar diez aradores,* (Mam. XXXVIII, pág. 164).
	Y sus ojos matadores, con que robó mis entrañas, hínchanse de aradores, que le pelen las pestañas. (Car. Exc., 256).

La cita hallada en *La Tragicomedia* sale de la boca del sagaz Pármeno, que ve difícil si no imposible la sanación del enamorado Calisto aconsejado por el ramplón Sempronio; lo plasma con una sentencia de la sabiduría popular: «No se caza arador a pala de azadón.» (Vallés, 1549); «No se saca arador con palo y azadón.» (Correas (1992), que advierte de la sutileza requerida para extraer del túnel al causante del intenso prurito, como insinúa el romance El infante vengador (Diaz-Mas, 1994): «*con la punta del venablo sacaría un arador*».

La medida era practicada de manera complaciente en la Edad Media, cosa que vemos descrita en el romance Seducción de la Cava (Diaz-Mas, 1994):

> *Ella hincada de rodillas, él estála enamorando;*
> *sacándole está aradores de sus jarifes manos.*

y recoge el autor de el Retrato de la Lozana andaluza; así, en la primera cita registrada, Guardián acude a las habilidades de Lozana, pide le saque al menos uno al sol, pero en la segunda ella se muestra mucho más obsequiosa, multiplica la acción por diez.

El síndrome apuntado en la tercera cita hallada en La Lozana no es imputable al arador, se trata de otro diminuto ácaro, que instalado en el folículo piloso de las pestañas produce la inflamación (Fernández Rubio et al., 2008).

Araña[LC]

Este arácnido conocido desde antiguo dada su condición de sinantrópico, aparece señalado una sola vez en La Tragicomedia, aunque de modo implícito, por su obra, la tela de seda que fabrica para la captura de sus presas:

> CELESTINA. *[….], E si el otro yerro ha hecho, no redunde en mi daño; pues no tengo otra culpa sino ser mensajera del culpado; no quiebre la soga por lo más delgado; no semejes la telaraña que no muestra su fuerça sino contra los flacos animales; no paguen justos por pecadores.* (Auc., IV, pág. 119).

La aduladora alcahueta suplica a la suspicaz Melibea que no emplee su saña, no actúe con desmesura contra ella, infeliz recadera; se lo advierte con un símil recogido en el acervo popular: «La telaraña lo flaco apaña.» ó «La tela de la araña, al ratón suelta y a la mosca apaña.» (Vallés, 1549) que también hallamos en las notas del Dr. Laguna al Dioscórides (1555) «Sirvenles aquellas telas d'estancia, y juntamente de redes, para retener los flacos mosquitos: porque los moscardones y abejonazos, con su insulto las rompen, y desbaratan, como suelen ordinariamente los ricos violar y romper las leyes.» (Libro II, Cáp. LVI pág 156-157).

Carcoma[Lo]

Este es el nombre del coleóptero xilófago de pequeñas dimensiones, sinantrópico, que perfora la madera; su acción destructora se expresa con la misma raíz, *carcomer*, que significa «roer la carcoma la madera» (Dic. Autoridades, 1726).

En La Lozana encontramos dos citas, la primera emplea el participio de carcomer que sugiere «lo que está roydo de carcoma» (Covarrubias, 1611):

> TERESA. *[….]; y sálense de noche de dos en dos, con sombreros, por ser festejadas, y no se osan descobrir, que no vean al ataúte carcomido.* (Mam. VII, pág. 52).

La sentencia aplica el término en sentido figurado; es una metáfora con marcado tono desdeñoso.

La segunda cita surge en un diálogo con elevada carga de obscenidad entre Pelegrina y Lozana:

> PELEGRINA. *Decíme, señora Lozana, ¿qué quiere decir que los hombres tienen los compañones gordos como huevos de gallina, de paloma y de golondrina, y otros que no tienen sino uno?.*
>
> LOZANA. *[….], y los que los tienen como golondrinas se los han disminuido malas mujeres cuando sueltan su artillería, y los que los tienen como paloma, esos te saquen la carcoma, y los que los tienen como gallina es buena su manida.* (Mam. LXIII, pág. 238).

La desvergonzada Lozana, con el pareado, «y los que los tienen como paloma, esos te saquen la carcoma», viene a decirle a Pelegrina que si tiene alojada en su ánimo la carcoma, esto es, padece «el cuidado grave y continuo que mortifica y consume al que lo tiene (Covarrubias, 1611)», con un hombre que muestre tales avíos hallará el remedio.

Coral[LC&Lo]

Las dos obras se hacen eco del preciado animal de hábitat marino, que extraido a la superfice se endurece al contacto con el aire y resulta susceptible de manipulación:

LC	Lo
CELESTINA. *[…] Esto quita la tristeza del coraçón, más que el oro ni el coral; esto da esfuerço al moço, e al viejo fuerça;* (Auc., IX, pág. 204).	LOZANA. *Señor, vos, esos corales al brazo, por mi amor.* (Man. XIX, pág. 96).
	LOZANA. *A empeñar estos anillos y estos corales, y buscar casa a mi propósito.* (Mam. XXXIV, pág. 146).
	Y su boca tan donosa, con labrios de coral, se le torne espumosa como gota coral. (Car. Exc., 256).

La cita recogida en *La Celestina*, resalta el valor pecuniario, equiparable al del oro; recordemos que San Isidoro lo tiene incluído entre las piedras preciosas (Etimologías, XIV, 4, 19)[2].

Las tres sentencias registradas en La Lozana, la primera muestra la alegría que origina la visión de estos elementos decorativos, la segunda incide en el valor crematísticos de los productos elaborados. Por último, en la tercera se emplea el término en sentido figurado para encarecer las prendas de alguna persona.

Esponja[Lo]

Este otro animal de hábitat marino, sésil, conocido desde muy antiguo, aparece registrado una sola vez en La Lozana:

> DESPENSERO. *[….]. Esta fue la que hacía la esponja llena de sangre de pichón para los virgos.* (Mam. XXVIII, pág. 131).

la sentencia delata una de las múltiples aplicaciones del absorbente animal, en este caso para encubrir la pérdida de la doncellez.

Grana[LC&Lo]

El término aparece citado en las dos obras, designa al insecto hemíptero-homóptero, el cóccido parasito sedentario de la coscoja, cuyas hembras adquieren forma esférica de las que se extrae un preciado colorante:

LC	Lo
CELESTINA. *[…]; pero avn con todo lo que he dicho, no os despidays, si mi cadena parece, de sendos pares de calças de grana, que es el ábito que mejor en los mancebos paresce.* (Auc., XII, pág. 272).	LOZANA. *[….], y simiente de ruda en un poco de grana,* (Mam. XXIII, pág. 110).
	[….]; tiene monte, donde se coge mucha grana, y grandes términos y muy buenas aguas vivas. (Mam. XLVII, pág. 188).
	LOZANA. *Madona, no; mas haré d'esta manera, que pistaré el almáciga y la grana y el alumbre, y se lo daré,* (Mam. LIX, pág. 228).

2 Edic. bilingüe por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, BAC, Madrid. 1983

La cita hallada en La Tragicomedia de Calisto y Melibea sale de la boca de Celestina que no está dispuesta a repartir con Sempronio y Pármeno la cadena de oro, dádiva de Calisto; ella trata de apaciguarlos con el ofrecimiento de unas valiosas calzas de buen paño teñidas con el tinte procedente de la grana.

Por otro lado, las tres citas recogidas de La Lozana refieren, la primera y la tercera a sendas pócimas en cuya composición entra el animal reducido a polvo; la segunda, por el contrario, ensalza a la patria del autor, Martos (Jaén), en cuyos parajes boscosos había abundancia del insecto parásito de la coscoja.

Grillo[LC]

Este insecto ortóptero, lucífugo, aparece citado una sola vez en la Tragicomedia, cuando la maliciosa Celestina, que atisba la tacañería de Calisto, quiere partirse, con la escusa del recato, pues la noche está al llegar anunciada por el crepúsculo vespertino, pero aquél la retiene con la promesa de hachas y pajes para acompañarla; entonces el hostil Pármeno, en tono irónico asiente:

> PÁRMENO. *Sí; sí; porque no fuercen a la niña. Tú yrás con ella, Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con lo escuro.* (Auc., VI, pág. 147).

Estos insectos hacen manifiestación de su presencia en la obscuridad con la estridulación, intermitente, monótona y molesta, que producen los machos para atraer a las hembras.

Hormiga[LC]

El insecto himenóptero, social, que organizado en grandes filas marcha en busca del alimento, aparece citado en el texto de La Tragicomedia muy al comienzo:

> *Como hormiga que dexa de yr,*
> *Holgando por tierra, con la prouisión:*
> *Jactose con alas de su perdición:*
> *Lleuáronla en alto, no sabe dónde yr.*

Prosigue.

> *El ayre gozando ageno y estraño,*
> *Rapina es ya hecha de aues que vuelan;*
> *Fuertes más que ella, por ceuo la llieuan;*
> *En las nueuas alas estaua su daño.*
> (Versos, Auctor, pág. 8).

Las estrofas exponen en modo alegórico un acontecimiento incomprensible, la aparición de hormigas con alas que desentendidas de la marcha a peón, remontaban el vuelo con consecuencias adversas. El sentido del poema estaba recogido en nuestro refranero: «*Nacieronle alas a la hormiga, por su mal.*» (Vallés, 1549), «*Por su mal y su ruina nacen alas a la hormiga.*» (Correas, 1992).

El fenómeno resulta natural, las hormigas aladas son adultos sexuados, machos y hembras, que emergen del hormiguero para extender la especie en el espacio, fundar nuevas colonias; pero una gran proporción no alcanzan el objetivo porque son malos voladores, terminan con ellos aves insectívoras y otras calamidades (Santiago-Álvarez, 2006).

Lombriz[Lo]

Esta voz viene del latín vulg. *lumbrix -icis*, alteración del clásico *lumbricus* (Corominas y Pascual, 1987), se emplea tanto para nombrar a un anélido «lombriz de tierra» como a un nematodo «lombriz intestinal» (Santiago-Álvarez, 2011).

Las tres citas registradas en La Lozana hacen referencia al nematodo, la lombriz intestinal:

> RAMPÍN. *[….]. Está diciendo que tiene polvos para vermes, que son lombrices, y mira qué prisa tiene,* (Mam. XV, pág. 82).

> FALILLO. *¿Qué es eso que echa? ¿Son lombrices?* (Mam. XXXIV, pág. 149).

> LOZANA. *[….]. Se quitar ahitos, sé para lombrizes, sé encantar la terciana, sé remedio para la cuartana, y para el mal de la madre.* (Mam. XLII, pág. 176).

Mosca[LC&Lo]

El nombre del importuno díptero, sinantrópico (Doby, 1998), que no está libre de ambigüedad, aparece consignado en ambos textos:

LC	Lo
CELESTINA. *[…] Señal es de gran couardía acometer a los menores e a los que poco pueden; las suzias moxcas nunca pican sino los bueyes magros e flacos; los guzques ladradores a los pobres peregrinos aquexan con mayor ímpetu.* (Auc., XII, pág. 275).	JODÍO. *Todo os dice bien, si no fuese por esa picadura de mosca.* (Mam. XVI, pág. 86).

La cita hallada en La Tragicomedia es la defensa lanzada por Celestina ante el acoso y amenazas de Sempronio y Pármeno por su negativa para darles parte de la cadena de oro recibida de Calisto; alude a moscas distintas de la doméstica la cual ni es hematófaga ni tiene capacidad de picar, se trata de especies que guardan semejanza morfológica con ella como la «mosca brava o de los establos», la «mosca de prado» e incluso la «mosca borriquera».

La sentencia «las suzias moxcas nunca pican sino los bueyes magros e flacos» la hemos elevado tal cual a la categoría de paremia (Santiago-Álvarez, 2006); la condición de «magros y flacos» resulta favorable para que dichas moscas ataquen a estos animales, los cuales, por otro lado, no muestran la energía suficiente para librarse de tan insidiosa compañía. Esta frase, con anterioridad, la había incluido en su repertorio Cobos López de Baños (1989) pero al suprimir la conjunción adversativa, «sino», cambia por completo el sentido de la misma.

La cita recogida en La Lozana es una metáfora, sin embargo las supuestas picaduras proceden de moscas propiamente hematófagas, las que tienen capacidad para picar señaladas dos párrafos más arriba.

Ostia[Lo]

El Vocabulario Español-Latino (Nebrija, 1495) incluye la voz ostia: pescado de conchas, *ostreum, i*; el Vocabulario Latino-Español (Nebrija, 1492) la voz: *oftrea. eae.* five «*oftreum, i*, por la oftia del mar. Se trata de un molusco bivalvo, acéfalo, comestible.

La cita hallada en La Lozana andaluza:

> LOZANA. *¡Por mi vida! 'Hi, hi! Pues comprá de aquellas ostias un par de julios, y acordá dónde iremos a dormir.* (Mam. XII, pág. 62).

expresa con toda claridad la utilización comercial y gastronómica del citado molusco.

El Retrato de la Lozana vio la luz mucho antes de que el término propiamente castellano *ostria* u *ostia*, cuya primera documentación corresponde al Libro del Buen Amor, siglo XIV (*Allí lidian las ostias con todos los conejos*; 1117a.), hubiera sido desplazado por el equivalente ostra (Covarrubias, 1611), que también viene del latín *ostrea* aunque para nuestro idioma fue tomado del portugués (Corominas y Pascual, 1987); hallamos la 1ª doc. a finales del siglo XVI, en Introducción del Símbolo de la Fe de Fr. Luis de Granada (1583): «*En el quinto están los animales imperfectos, que además de la vida tienen sentido, aunque carecen de movimiento, como son las ostras, y muchos de los mariscos*».

Pulga[Lo]

El término referido al insecto sinantrópico (Doby, 1998), de pequeñas dimensiones, ápterо, cuyas hembras hematófagas infligen molestias por picadura, lo encontramos en La Lozana:

DIVICIA. *¡Ay, Sagüeso!, ¿qué me has hecho, que dormía?*

SAGÜESO. *De la cintura arriba dormíades, que estábades quieta.*

DIVICIA. *«La usanza es casi ley»; soy usada a mover las partes inferiores en sintiendo una pulga.* (Mam. LIII, pág. 205).

SAGÜESO. *¡Oh, pese al verdugo!, ¿y arcando con las nalgas oxeáis las pulgas?* (Mam. LIII, pág. 206).

El diálogo es el final del desvergonzado encuentro de ambos sujetos en casa de Lozana, alentado por la misma; amén de la connotación obscena, mueven a hilaridad tanto la simpleza de la complaciente Divicia como la irónica pregunta de Sagüeso: pero ni una ni otra acción sirven para desembarazarse de tan insidioso animal.

Pulpo[Lo]

El vocablo se refiere al molusco cefalópodo, comestible, cuya captura se practicaba en aguas litorales poco profundas. Una cita en La Lozana:

LOZANA. *Beso sus manos, que si no fuera porque vo a buscar a casa de un señor un pulpo, que se yo que se lo traen de España, y tollo y oruga, no me fuera, que aquí me quedara con vuestra señoría todo hoy.* (Mam. XXVI, pág. 126).

La sentencia resalta la utilización gastronómica y la actividad comercial que se ejercía con este molusco.

Sanguijuela[LC]

Este anélido hematófago, de hábitat dulceacuícola, aparece citado en la Tragicomedia:

CELESTINA. *[…] E tú gana amigos, que es cosa durable; ten con ellos constancia; no biuas en flores dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales deshechan la substancia de sus siruientes con huecos e vanos prometimientos, como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, oluidan seruicios, niegan galardón.* (Auc., I, pág. 63).

Aquí, la taimada vieja trata de ganar para su causa a Pármeno; por medio de la comparación le expone que los amos se aprovechan de los sirvientes como hace la sanguijuela cuando se pega al biotopo cutáneo por descuido o imprudencia. La sentencia «como la sanguijuela saca la sangre» la proponemos como variante del refrán recogido por el Maestro Correas (1992) «Chupar la sangre como *sanguijuela*.»

Verme[Lo]

Este cultismo castellano viene del lat. vg. *vermen, inis*, que a su vez procede del lat. *vermis, is*, gusano (Corominas y Pascual, 1987), aparece citado una vez en La Lozana andaluza:

RAMPÍN. *[….]. Está diciendo que tiene polvos para vermes, que son lombrices, y mira qué prisa tiene*, (Mam. XV, pág. 82).

La sentencia recogida delimita el significado del término a la lombriz intestinal.

4. Epílogo

Los vocablos recogidos en La Tragicomedia de Calisto y Melibea relativos a nombres vernáculos de invertebrados están dispuestos del inicio al Aucto XV; la limitación alcanza a aquellos término que por insinuación los señalan, como aljófar y perla a la ostia* o seda al gusano* productor de la misma, no obstante, una cita de la seda aparece en el Aucto XIX (Anexo, I). Por el contrario los allegados del Retrato de la Lozana andaluza se encuentran ampliamente repartidos por el texto, también los que hacen referencia indirecta a ellos como colmena, colmenar y enjambre, a la abeja* o seda al gusano* secretor (Anexo, II).

Las diecisiete voces inventariadas aluden a animales de vida libre, a excepción del parasito intestinal lombriz/verme, siete corresponden a no artrópodos y diez a artrópodos (Tabla, 2).

Tabla, 2. Distribución de las voces		
No Artrópodos	Artrópodos	
coral	abeja	grana
esponja	alacrán	grillo
lombriz	arador	hormiga mosca
ostia	araña	pulga
pulpo	carcoma	
sanguijuela		
verme		

El conjunto representa un pequeño extracto del elenco de invertebrados que mantienen estrecha relación con el hombre desde los tiempos más remotos; de cuya interacción da cumplida cuenta el acervo de la sabiduría popular (Santiago-Álvarez, 2014).

El detenido análisis del listado correspondiente a cada una de las obras pone en evidencia una curiosa diferencia: tienen en común un no artrópodo, coral y tres artrópodos: arador, grana y mosca pero *La Celestina* complementa con un único no artrópodo: sanguijuela y cinco artrópodos: abeja, alacrán, araña, grillo, hormiga; La Lozana andaluza integra cinco no artrópodos: esponja, ostia, pulpo, lombriz, verme y tan solo dos artrópodos: carcoma, pulga. En resumen, *La Celestina* tiene ocho artrópodos y dos no artrópodos; La Lozana andaluza, cinco artrópodos y seis no artrópodos (Tabla 3).

Tabla 3. Distribución de las voces recogidas de cada una de las obras									
Tragicomedia de Calisto y Melibea				Retrato de la Lozana andaluza					
No Artrópodos		Artrópodos		No Artrópodos				Artrópodos	
Cnidarios	Anélidos	Arácnidos	Insectos	Poríferos	Cnidarios	Nematodos	Moluscos	Arácnidos	Insectos
coral	sanguijuela	alacrán	abeja	esponja	coral	lombriz	ostia	arador	carcoma
		arador	grana			verme	pulpo		grana
		araña	grillo						mosca
			hormiga						pulga
			mosca						

Los invertebrados no artrópodos se distribuyen entre cinco Tipos de la Escala Zoológica: Poríferos, Cnidarios, Nematodos, Anélidos y Moluscos, son de hábitat acuático, con la excepción comentada de lombriz/verme (Tabla, 3). Se reparten entre útiles: esponja, coral, ostia y pulpo y dañinos: lombriz/verme y sanguijuela.

Los invertebrados del Tipo Artrópodos pertenecen a dos Clases: arácnidos e insectos (Tabla, 3).

Los 3 arácnidos corresponden a tres Órdenes (Tabla, 4) son de vida área en ambiente natural o en la compañía del hombre, causan daños, el alacrán, por descuido o imprudencia; la araña, tanto las de ambiente natural como las sinantrópicas, de modo fortuito y el arador vive como ectoparásito en el cuerpo del hombre.

Tabla 4. Repartición de los arácnidos

Orden	nombre	modo de vida		motivación	
Escorpiones	*alacrán*	a. natural			daño
Arañas	*araña*	a. natural	sinantrópico		daño
Ácaros	*arador*		sinantrópico		daño

Los insectos repartidos en seis Órdenes, todos son de hábitat aéreo, unos viven en ambiente natural, otros en la habitación y compañía del hombre, sinantrópicos (Tabla, 5); dos resultan beneficiosos, grana y abeja; cinco perjudiciales, grillo, mosca, pulga, carcoma y hormiga.

Tabla 5. Repartición de los insectos

Orden	nombre	modo de vida		motivación	
Ortópteros	*grillo*	a. natural			daño
Hemípteros	*grana*	a. natural		beneficio	
Dípteros	*mosca*		sinantrópico		daño
Sifonápteros	*pulga*		sinantrópico		daño
Coleópteros	*carcoma*		sinantrópico		daño
Himenópteros	*abeja*		sinantrópico	beneficio	
	hormiga	a. natural			daño

Cándido Santiago Álvarez
Catedrático emérito de Entomología Agrícola
E. T. S. I. A. M. Universidad de Córdoba (España)

BIBLIOGRAFÍA

Ánglico, B. 1494. *El libro de las propiedades de las cosas. Trasladado del Latín en Romance por el Reverendo Padre Fray Vicente de Burgos*. Tolosa.

Blay Manzanera, V. y Severín, D. S. 1999. *Animals in «Celestina». Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 18* (Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College) London. 47 pp.

Cobos López de Baños, I. 1989. *El refranero y dichos del campo de todas las lenguas de España*. Madrid.

Corominas, J. y Pascual, J. A. 1987. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Editorial Gredos. Madrid.

Correas, G. de. 1992. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. (Edic. de Victor Infante). Visor Libros, Madrid.

Covarrubias, S. de. 1611. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, 1943.

Delicado, F. 1528. Retrato de la Lozana andaluza. Venecia. Edic. de Bruno Damiani. Clásicos Castalia. Madrid. 1972

Diaz-Mas, P. 1994. *Romancero*. Biblioteca –clásica. Crítica. Barcelona.
Diccionario de Autoridades. 3 vols. Edic. Facsímile. E. Gredos, Madrid, 1979.

Dioscórides, P. 1555. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Traducción de Andrés Laguna. Edición Facsímil. 1991. Madrid.

Doby, J. M. 1998: *Des compagnons de toujours…I-La puce; II-Pou et Morpion; III-Punaise des lits, Moustiques, Gale et son Acarien; IV-La mouche*. L'Hermitage. France.

Döhla, H-J. 2009. *El libro de Calila e Dimna* (1251). Nueva edición y estudio de los manuscritos castellanos. Zaragoza.

Fernández-Rubio, F., Moreno Fernández-Caparrós, L. y Soriano Hernando, O. 2008. *Artrópodos en medicina y veterinaria*. Ministerio de Defensa. Madrid.

Granada, Fr. L. de. 1583. *Introducción del Símbolo de la Fe*. Edición de José María Balcells. Bruguera. Barcelona, 1984.

Martínez de Anguiano, P. 1884. *Memoria sobre la sarna y su tratamiento curativo en el hombre y los animales domésticos*. Zaragoza.

Nebrija, E. A. 1492. *Diccionario Latino-Español*. Facsímil, (edic. a cargo de Germán Colón y Amadeo-J. Soberanas). Barcelona 1979.

Nebrija, E. A. 1495. *Vocabulario Español-Latino*. (facsímile, 1951). Real Academia Española. Madrid.

Pardo de Santayana, M., García-Vallaraso, A., Rey Bueno, M. y Morales, R. 2011. *Naturaleza a través de la botánica y la zoología en la literatura renacentista española*: *La Celestina*. Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia. LXIII (1): 249-292

Piquero Rodríguez, A. 2015. *Erotismo natural en La Lozana andaluza: una visión traslárica de la fauna y la flora en la obre de Francisco Delicado*. eHumanista 31: 539-559

Rojas, F. 1499. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Burgos. Edic. de M. Menéndez y Pelayo. Vigo. 1899-1900.

Sabuco de Nantes Barrera, O. 1587. *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*. Madrid.

Santiago-Álvarez, C. 2006. *Refranes de tema entomológico*. Revista de Folklore, Formato PDF. Nº 311: 158-169.

Santiago-Álvarez, C. 2011. *Refranes sobre animales invertebrados no artrópodos*. Revista de Folklore. Edición Digital. Nº 355: 32-41.

Santiago-Álvarez, C. 2014. *La presencia de animales invertebrados en las paremias españolas*. Paremia. 23: 121-133.

Vallés, P. 1549. *Libro de refranes copiados por el orden de a b c en el cual se contienen cuatro mil y trescientos refranes, el más copioso que hasta hoy ha salido impreso*. Zaragoza.

Anexo, I

Citas indirectas de invertebrados en *La Tragicomedia*

Aljófar y perla

Las dos voces hacen referencia a una producción zoógena generada dentro del molusco bivalvo, ostra*, cuando un cuerpo extraño (grano de arena, larvas de Trematodos o Cestodos) penetra entre el manto y la concha, el epitelio paleal reacciona segregando láminas concéntricas y alternantes de conquiolina y de calcita alrededor del intruso con resultado final de la apreciada perla.

En La Tragicomedia encontramos una cita de aljófar en sentido figurado:

> CALISTO. *¡Con quantas lágrimas, que parescían granos de aljófar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos!* (Auc. XIV, pág. 357).

También varias citas de perla:

> CALISTO, «Las manos pequeñas, en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las uñas en ellos largas e coloradas, que parescen rubíes entre perlas.» (Auc. I, pág. 38).

> CELESTINA. *¡O angélica ymagen! ¡O perla preciosa, e como te lo dizes! Gozo me toma en verte fablar.* (Auc. IV, pág. 111).

> CELESTINA. *Tal sea mi vejez, quál todo me parece perla de oro.* (Auc. VII, pág. 172).

> CELESTINA. *¡O mis enamorados, mis perlas de oro! Tal me venga el año qual me parece vuestra venida.* (Auc. IX, pág. 202).

> CELESTINA. *¿Pues qué me mandas que haga, perla preciosa?* (Auc. X, pág. 232).

> CALISTO. *¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo!* (Auc. XIV, pág. 289).

Seda

Esta voz hace referencia a otra producción zoógena tenida en muy alta estima, la fibra que resulta de la secreción por vía oral de las larvas del llamado gusano de seda*, que vive a expensas de las hojas de la morera. Este lepidóptero es el único insecto doméstico:

> PARMENO. *e hilos de seda encerados,* (Auc. I, pág. 51)

> CELESTINA. *Buena se puede dezir, pues queda abierta puerta para mi tornada; é antes me recibirá a mi con esta saya rota, que a otra con seda e brocado.* (Auc. VI, pág. 138)

> CALISTO. *que de mis braços fueras hecho e texido, e no de seda como eres,* (Auc VI, pág. 152) (el cordón de Melibea)

> MELIBEA. *Dexa estar mis ropas en su lugar, e si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço.* (Auc. XIX, pág. 350)

Anexo, II

Citas indirectas de invertebrados en *El Retrato de la Lozana andaluza*

Colmena, colmenar y enjambre

Los tres términos hacen alusión a la abeja*:

RAMPIN. *Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas* (Mam., XII, 62).

LOZANA. *Que mi casa será colmena,* (Mam., XLI, 172).

SAGÜESO. *Si como yo tengo a Celidonia, la del vulgo, de mi mano, tuviese a esa traidora, colmena de putas, yo sería duque del todo,* (Mam., LII, 199).

SAGÜESO. *Soy contento, y aun bailar como oso en colmenar, alojado a discrición.* (Mam., LII, 201).

RAMPIN. *¿Ésa? Cualque cortesanilla por ahí. ¡Mirá qué tranquinada d'ellas van por allá, que parecen enjambre, y los galanes tras ellas!* (Mam., XII, 63).

SAGÜESO. *Juro a Dios que la tengo de hacer dar a los leones, que quiero decir que Celidonia sabe más que no ella, y es más rica y vale más, aunque no es maestra de enjambres.* (Mam., LII, 199).

Seda

Esta apreciada producción zoógena, secreción oral de las larvas del doméstico lepidóptero, aparece citada en dos ocasiones:

RAMPIN. *No, que él no trae señal, que es judío que tiene favor, y lleva ropas de seda vendiendo, y ese no lleva sino ropa vieja y zulfaroles.* (Mam., XV, 81).

OVIDIO. *Callá, que no parece sino cairel de puta pobre, que es de seda aunque gorda.* (Mam., LVI, 216).

Artesanos de Trujillo

José Antonio Ramos Rubio e Irene Rodríguez Mateos

Muchas de las actividades artesanas en Trujillo tienen un origen remoto, heredado de los pueblos que se han asentado en esta tierra, cuyos secretos y buen hacer han ido pasando de padres a hijos. La actividad artesanal es rica y variada.

Trujillo es tierra vieja, amplia y habitada desde antiguo. Los hombres que han vivido este gran solar han sabido crear, enseñar y mantener viva la sabiduría artesanal con métodos sencillos y arcaicos. Los materiales son los mismos que usaron nuestros antepasados: fibras, hueso, madera y metal. El producto: telas, bordados, encajes, muebles y joyas. Todo ello dentro del más puro ancestro cual de esta vasta tierra. Desde el pastor que en las horas luminadas o al calor del fuego en las frías noches invernales talla el tosco cuerno de vaca con una simple navaja, hasta el orive preciso y perfeccionista que trueca el hilo de oro en filigrana barroca de riquísimo aderezo. Trujillo tiene artistas del telar, del cobre, la madera, el barro o el cuero.

Cuando el hombre del Neolítico moldeó torpemente en barro su primer cuenco para almacenar o cocinar sus alimentos, comenzó el más útil de los oficios artesanos. Los alfareros trujillanos eran ya conocidos en los mercados españoles y en Iberoamérica en el siglo XVI.

Estos artesanos ofrecen junto a la alfarería en «basto», porosa, roja y áspera, cántaros, lebrillos, ollas, ánforas, cantarillas y otros objetos en «jino», bruñidos y decorados con guijarros que en manos del artista se convierten en delicado pincel.

De la época musulmana se heredó el vidriado o «alvedriao» usando para el color, el brillo verde del cobre, antimonio, plomo, óxidos, manganeso y silicio. El artesano a veces, cubre toda la superficie y el interior; otras, deja que el líquido se deslice a su antojo, y la sencillez del objeto se revaloriza con el trabajo manual en el manejable barro y obligarlo a ser lo que él desea.

La Orfebrería es una rama más de la artesanía trujillana que entra en Extremadura después de la invasión de los árabes. Fueron los árabes los primeros en presentar la filigrana en España y Portugal, pero los orfebres extremeños tardaron varios años para introducir nuevas ideas a sus trabajos, hasta conseguir valiosas piezas.

En nuestra ciudad por los siglos XIV y XV algunos orfebres lanzaban ya a la calle un nuevo modelo único en esa fecha denominado ADEREZO compuesto por collar, gargantilla, pendiente y el colgante llamado ROSICLER o galápago, le venía este nombre porque en el centro posee una barriga o semejanza del caparazón de dicho animal.

Posteriormente, aparece otro adorno o colgante, su nombre *cruz de penderique o tembladera* los dos nombres son válidos hoy.

En la actualidad se siguen fabricando estas piezas y se fabrican aquí en Trujillo, donde el uso del ADEREZO en Pascuas de Resurrección, que es indispensable en la mujer trujillana ataviada con el traje de pastora.

El telar es la primera «máquina» del arte mobiliar. Unos 4000 años tiene de antigüedad. Aún hoy se fabrican en Trujillo mantas multicolores

en los telares -destacando por su antigüedad el existente en un telar de la Plaza Mayor-. De estos telares proceden los refajos y poyeras del traje regional trujillano; también los jubones, faltriqueras y mandiles con recamados de lentejuelas, azabache, abalorios y encajes. En algunas casas particulares se siguen practicando los bolillos, que bailan danzas geométricas entre los rápidos dedos y el ganchillo como varita mágica de recamada malla.

El arte de la cantería

Entre las distintas actividades artesanales que florecieron en siglos pasados en Trujillo hay una que, por su importante desarrollo, bien merece ser destacada, nos referimos al viejo oficio de la cantería, que es tan antiguo en Trujillo que su origen se pierde en la noche de los tiempos, adquiriendo su principal auge en los siglos XVI y XVII con artista de reconocida fama mundial como Francisco Becerra, Sancho de Cabrera, Diego de Nodera, Francisco García o Gabriel Pentiero, entre otros. Incluso, llevaron su arte a América donde estuvieron activos entre mediados del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, construyendo conventos, catedrales y palacios, un fervor creativo sin precedentes. El berrocal ha sido una gran cantera donde la extracción de la piedra a pie de cantera o mina, ha sido una actividad intensa a lo largo de la historia, actividad en la que se mezcla la artesanía y el arte siendo Trujillo una ciudad sin parangón, donde floreció y florece la auténtica profesión de cantero, donde se mueven los artesanos de la piedra que durante milenios se encargaron de edificar puentes, iglesias, palacios y casas fuertes.

Cuidadosos en la preservación de los secretos de su oficio, de siempre los canteros tuvieron su particular manera de comunicarse entre ellos. Durante toda la Edad Media, cuando eran tenidos como una elite privilegiada dentro de las actividades gremiales, los canteros tuvieron un lenguaje de signos que dejaron escrito sobre las piedras labradas de edificaciones como las iglesias de Santiago o Santa María (signos lapidarios o marcas de cantería). Bastante más tarde, crearon también un lenguaje hablado por el cual se pasaban los conocimientos de padres a hijos, que es el que se ha transmitido hasta tiempo bien reciente y cuyo mejor ejemplo en Trujillo lo protagoniza Manuel Bravo López que comenzó a trabajar la piedra en el año 1982 con su padre Manuel y su socio Vicente. Tuvo que enfrentarse a un trabajo muy duro y además la dificultad de aprender un oficio, mitad artesano, mitad artístico. Manuel corta la piedra de forma artesanal, a base de cuñas, palancas y se lleva al taller donde se le da la forma con punteros, cinceles, macetas y bujardas, según los pedidos de los clientes. Manuel Bravo elaboraba columnas, basas y capiteles, fuentes decorativas, escudos heráldicos, chimeneas, arte funerario, etc. A trabajado para numerosos clientes, entre los que podemos destacar las obras realizadas en el Parador de Turismo de Trujillo, en las Catedrales de Plasencia y Coria, casas de la zona monumental de Trujillo, el Café Concierto *La Abadia*, varios escudos heráldicos, tallas de santos, entre ellos la Virgen de la Victoria, un medallón de San Pedro, semejante al que hay en la iglesia de San Martín.

Manuel Bravo, cantero

Ni que decir tiene, que aquel celo en guardar sus conocimientos, que les llevaba incluso a practicar la endogamia entre los de su profesión, impedía a los canteros transmitir a ningún profano el significado de sus signos y de su léxico. Sólo hoy, cuando el oficio de cantero se halla prácticamente extinguido, o por lo menos está considerado como una actividad artesana digna de recuperarse, podemos acceder, sino al significado de los signos de la piedra, sí al menos al lenguaje hablado.

El arte de la cestería

Como arte que es la cestería es un claro ejemplo de una manifestación del hombre en su búsqueda por cubrir ciertas necesidades. Lo expresa recogiendo los elementos vegetales de su entorno, los moldea y los adapta creando primero un objeto funcional, simple y con el tiempo en uno creativo y/o decorativo.

A su vez es un oficio artesano que, como todos los practicados por el hombre y relacionados con objetos de uso habitual, es de los más antiguos de la humanidad. En todas las culturas encontramos vasijas o recipientes construidos manualmente con fibras vegetales. La cesta ha constituido el elemento auxiliar más primario y más común de la acción del ser humano sobre su propia vida. Según el uso que al recipiente se le da se llama cesta, cesto, capazo o canasto, que se hacen con mimbre y a veces con caña. Se utilizan las varas del mimbre en cestería porque se trata de un arbusto de ramas delgadas, largas y muy flexibles que las hacen idóneas para su manipulación. La mimbre se cosecha en el campo, se selecciona y luego se mete en la caldera, se cuece, se pela y después se tiende para que vaya cogiendo color. Finalmente se barniza. Luego se almacena y se va secando, se pone a mojo un par de horas y ya está dispuesta para trabajar.

No corren buenos tiempos para los artesanos del mimbre. El abandono de la agricultura y ganadería, la aparición del plástico y la importación de estos objetos de países asiáticos que ha ido sustituyendo los artesanos por industriales, los han relegado a una mera función ornamental.

En Trujillo aún subsiste el último artesano extremeño, un tejedor que entrecruza las varas, a modo de hilos, hasta componer una pieza compacta, que conoce muy bien el oficio y el comportamiento de los materiales que emplea y tiene habilidad para evitar las fracturas en la urdimbre de mimbres o cañas hasta conseguir la pieza y la simetría que para ella pretende. Un artista de la cestería que pone creatividad e imaginación en su trabajo artesanal.

Eduardo Pablos, mimbre

El oficio de mimbrero o cestero se ha convertido en otro más en vías de extinción, en el que solo artesanos como Eduardo Pablos Mateos no se resignan a que desaparezca la sabiduría que heredaron de sus antepasados. El artesano que nació en Trujillo en 1966, especializado en los trabajos de mimbre, formado en el seno de una familia artesana. Eduardo mantiene vivo el oficio, incluso ha impartido cursos de cestería, elaborando una gran variedad de artículos:

cestas, cestos y gran cantidad de mobiliario decorativo. Expone y vende sus productos en las siete salas de artesanía abiertas en Extremadura, hace trabajos por encargo, adaptándose a los gustos particulares de cada cliente. Eduardo Pablos, desconectado de la tecnología, aprovecha el amanecer veraniego para que las fibras sean lo más manejables posibles. Quizá el poco cultivo de la materia prima en la región, el precio siempre a la baja o la falta de interés han condenado al olvido el material del sauce que artesanos como Eduardo mantienen respirando aún. La importación también es otro de los factores clave que han condicionado la desaparición progresiva de los talleres artesanales extremeños.

La cestería sigue siendo hoy en día en la mayoría de los países del mundo una creación que aprovecha la abundancia de la naturaleza y la convierte en obras de arte, que aunque algunas de ellas tengan una función específica, no dejan de ser piezas únicas e irrepetibles.

La alfarería

El modelado de piezas de barro y su endurecimiento por medio del fuego constituye una de las experiencias que definen no solo a una cultura determinada sino a la propia experiencia histórica de la humanidad si tenemos en cuenta que con la Revolución del Neolítico, y por tanto con la aparición de la agricultura y la sedentarización de las comunidades primitivas, hace su aparición la cerámica que supone una de las principales manifestaciones de la respuesta de las sociedades neolíticas a las exigencias de las nuevas formas de vida. Desde entonces, la cerámica, es un elemento que ha estado presente en la gran mayoría de culturas.

La actividad artesanal en Trujillo está representada por los hermanos Rodríguez Arías y por Belén de Miguel Sánchez, es uno de los ejemplos más representativos del patrimonio etnológico puesto que nos muestra la relación entre lo material y lo inmaterial, entre el objeto resultante y el conjunto de saberes que hacen posible la creación del mismo y que lo dotan de una serie de rasgos definitorios que lo vinculan a una experiencia -en constante evolución- histórica y cultural.

Carlos Rodríguez, alfarero

Hermanos Rodríguez, alfareros, negocio que ha pasado por diferentes generaciones. Son los únicos alfareros que trabajan dicha artesanía a día de hoy en la ciudad, teniendo en cuenta que en el año 1900 hubo en Trujillo 19 talleres de alfarería. Esta familia, de artesanos alfareros, de larga tradición, trascendiendo los conocimientos de padres a hijos, con su correspondiente evolución en el tiempo. En la actualidad trabajan en el taller los hermanos Carlos y Vicente Rodríguez Arias, que aprendieron el oficio de su padre, el cual, adquirió sus conocimientos de sus antepasados. La producción de loza en el taller se basa en la fabricación de piezas como tinajas, cántaros, botijos, anafres, pucheros, ollas, barril de campo; loza que engloba mayormente la producción tradicional de Trujillo.

Vicente Rodríguez, alfarero

Con el paso de los años la fabricación de productos ha ido evolucionando hacia la elaboración de productos más elaborados en decoración y esmaltados, como bandejas, ensaladeras, platos decoración, platos de uso cotidiano, menaje cocina, macetas, huchas. En los primeros años del siglo XX se extraía la arcilla de una finca cercana, se trasladaba el barro extraído, junto a la charca de San Lázaro, donde se encontraban los pilones y las eras, para su limpieza, proceso que se denomina colado; con el fin de retirar todas las piedras e impurezas que pudiera tener la arcilla extraída en bruto. Una vez realizado este proceso, al cabo de unos días cuando el barro se podía manejar, es decir, se ha evaporado la suficiente y adquiere dureza para poder ser moldeado se trasladado al taller. El proceso anteriormente comentado tenía una duración de 2 o 3 semanas en pleno verano.

En la actualidad, la arcilla la compran ya elaborada, solamente para trabajarla, lo que les facilita trabajar diferentes tipos de barro, como por ejemplo, terracota para jardinería (macetas), refractario (pucheros y cazuelas), y clásico para el resto tipo de loza.

En el taller, el barro se amasa en relación a las piezas que se quieren fabricar. Una hornada (cantidad de loza que cogía en el horno) se tarda en hacer unos 20 o 25 días. Hasta hace algunos años, utilizaban tornos manuales que eran manejados con el pie y en la actualidad, disponen de hornos eléctricos que facilitan el trabajo, al igual que el proceso de amasado ya no es con las manos, y se realiza con una máquina llamada galletera (amasadora). Durante ese tiempo la loza se iba secando mientras se hacía más, hasta que toda estuviera seca, para posteriormente poder ser introducida en el horno.

El horno era de características árabes, combustión de leña. La duración cochura es de una media de 10 horas aproximadamente, durante las cuales, las primeras 5 o 6 horas se hace a base de palos gordos para que la combustión sea lenta, este proceso se denomina *templa*, cuya finalizad es la de eliminar toda la posible humedad que tengan las piezas y evitar la rotura. A partir de esas horas, se quema con tablas en mayor cantidad y acabando las últimas horas con escobas, para dar color a la loza.

Asisten a lo largo de año a diversas ferias: Zamora, Salamanca, Valladolid, Benavente, Logroño, Getxo, Barcelona, La Galera, La Bañeza, Barco de Valdehorras, El Escorial, Ávila, ... Y en Extremadura: Don Benito, Badajoz, Zafra, Salvatierra de los Barros, Cáceres, Plasencia, Trujillo, etc.

También se pueden encontrar productos en diferentes salas y centros de promoción de la artesanía, promovidos por las diputaciones de Cáceres y Badajoz. Estos centros y salas están localizados en Cáceres, Trujillo, Plasencia y Guadalupe; y Badajoz, Llerena y Villafranca de los Barros.

Vicente Rodríguez, alfarero

Los hermanos Rodríguez Arias han obtenido algunos premios en el *Martes Mayor* de Plasencia, durante tres años en la modalidad de alfarería. También se han realizado diversas publicaciones sobre el taller en revistas y diarios, así como una tesis doctoral elaborada por Miguel Alba Calzado, Arqueólogo del *Consorcio de la Ciudad Monumental* de Mérida.

Belén de Miguel, ceramista

Los métodos tradicionales de fabricación comenzaban arrancando la arcilla de la tierra, para posteriormente transformarlo en material sobre el que trabajar. La cual más tarde se dará forma para elaborar los diferentes utensilios que se utilizaban en la vida cotidiana, como por ejemplo: cantaros, tinajas, botijos, anafres y un largo etc.,

Es una actividad artesanal con una presencia destacada dentro de los aspectos identitarios de esta población, así como su propia importancia histórica por cuanto tenemos referencias a la existencia de esta actividad en la población desde la Baja Edad Media.

La artista trujillana Belén de Miguel Sánchez está especializada en cerámica. En los años 80 viaja a la Isla de Ibiza, donde comienza a trabajar como aprendiz en «C´an Rafila», taller de cerámica creativa dirigido por Nacho Revilla.

Tras esta experiencia, ya en los 90, regresa a Trujillo donde instala su propio estudio de cerámica, actividad que mantendrá a lo largo de todos estos años. Es cofundadora de Asociaciones de artesanos y diversos colectivos tanto locales, como regionales.

Los trabajos realizados son con arcillas de baja temperatura y está especializada en trofeos, regalos personalizados, merchandising, etc.

Forma parte del movimiento local *Extrujarte*, con el cual participa anualmente en la exposición colectiva de artistas trujillanos. En la actualidad se dedica tanto a la cerámica creativa, como a los encargos personalizados, actividades estás que compatibiliza con la formación a través del Colectivo Krear-te, al que pertenece.

En la actualidad es un oficio casi en extinción que a duras penas sobrevive a la sociedad de hoy en día. Trabajo que siempre ha sido de pueblo, humilde y ante todo elaborado con paciencia, dedicación y pasión, de generación en generación. La alfarería, ha sido siempre un arte y es considerado como uno de los oficios más antiguos, este ha permitido al hombre su evolución con la elaboración de piezas tan dispares como botijos, cántaros, tejas, ladrillos, etc. Aplicadas algunas a tareas arquitectónicas.

El principal problema con el que se encuentra este oficio es que en la actualidad se está perdiendo, fundamentalmente por el nacimiento de las nuevas tecnologías que hacen que todo el proceso de elaboración de la pieza se haga con máquinas, sustituyendo el trabajo manual; y por otro lado la falta de aprendices interesados en su aprendizaje. El elevado coste del trabajo manual no hace rentable este oficio, no pudiendo competir con los trabajos mecanizados y es por lo que estos artesanos enfocan hoy día más su labor hacia la decoración.

Este siempre ha sido un oficio que se ha transmitido de padres a hijos, y como se aprecia en el reportaje, nos encontramos con un hombre joven que ha querido seguir la tradición de sus antepasados, a pesar de los tiempos que corren de crisis económica.

Los hermanos Rodríguez Arias son herederos de una saga de alfareros que generación tras generación han pasado sus conocimientos en la modelación de la arcilla en Trujillo, ellos han ayudado a redescubrir un oficio en desuso, el cual ha servido para entender este tipo de cultura. Un arte que sin duda, no se debe perder nunca.

El arte de la forja

El hierro es el metal más difícil de trabajar debido a su dureza ya que se funde a más de 1.500 grados y aunque abunda en la naturaleza no resulta fácil su obtención con medios rudimentarios. El hierro forjado es el metal del herrero por excelencia, hierro soldado y moldeado en el calor de la fragua. El acero templado moderno es más resistente pero se oxida y no dura tanto tiempo como el hierro forjado.

Históricamente se ha datado el uso del hierro por el hombre hacia el 3600 antes de Cristo, en una zona (El Cáucaso), en Trujillo datamos la utilización del hierro entre los siglos V y III a. C. Su uso en diversas artesanías e industrias pronto se popularizó aunque con esta difusión perdió parte de su prestigio. Como material artístico en Trujillo encontramos obras diseñadas por Eduardo Herbás en el siglo XIX, y aunque a veces es difícil marcar la frontera entre arte y artesanía en objetos como verjas o rejerías, en nuestra ciudad aún existen artesanos de la forja que convierten en arte sus obras, tal es el caso de Julio Corrales Bravo, cuyas esculturas ya lucen en determinados espacios, calles y plazas de algunos pueblos de la provincia de Cáceres. Corrales, poco a poco, se ha ido especializando en obras de gran tamaño. Además, a lo largo de los años, ha conseguido que sus potenciales clientes le den libertad «total» para hacer sus obras. Este hecho se debe, entre otros motivos, a que ve arte en elementos y artículos donde otros mucho no lo ven, aprovechando todo tipo de materiales. Un ejemplo de ello son las diferentes versiones del Quijote.

Julio Corrales, forja

Por otro lado, el contacto con el metal del artesano lo encontramos en dos talleres de forja trujillanos cuyo trabajo se materializa en el continuo y rítmico martilleo sobre el yunque, de barras y pletinas de hierro incandescente. Golpe a golpe se define con precisión las líneas y curvas que mágicamente dan forma a la obra de forja.

Esa transformación de algo durísimo en material maleable que, sometido al fuego adopta sucesivamente toda la gama de los colores cálidos y formas, sigue siendo todo un espectáculo. El artesano previamente a desarrollar su trabajo y elaborar las piezas en forja ha dibujado con precisión unos bocetos que reflejan la idea que tiene de la obra que a continuación va a crear.

El oficio de forjador requiere un dominio exhaustivo de una técnica depurada y de un conocimiento en el tratamiento del hierro.

En Trujillo existen dos talleres que aún mantienen la tradición. El taller de forja de Alvarado en Trujillo, con casi 100 años de historia, fue creado a principios del siglo XX por Juan Alvarado Duchel en una época en la que además de rejas y puertas, se arreglaban carros, útiles de labranza, herramientas, utensilios de cocina, todo ello al calor de la fragua y a golpe de martillo. Su trabajo consistía en elaborar objetos de hierro, utilizando para ello herramientas manuales para martillear, doblar, modelar o cualquier otro método utilizado para dar forma al hierro. La fragua era un lugar de reunión en el que se daba rienda suelta a las opiniones, críticas y bromas haciendo bueno el dicho de «día de agua, taberna o fragua».

Ya en los años sesenta pasaba el negocio a manos de Antonio Alvarado Barquilla, hijo de Juan y aparecen las primeras máquinas eléctricas, soldadores, taladros, radiales, etc., combinando los trabajos artesanales con las nuevas maquinarias. A partir de los noventa pasa a la tercera generación, Antonio Alvarado Solís en una época en la que se revitaliza la artesanía y vuelven los oficios artesanos. Antonio complementa la formación recibida por su padre con la de alumno de las antiguas escuelas taller o de oficios de las que posteriormente será monitor ya bajo el nuevo formato de @pendizex, perteneciendo a diferentes asociaciones de artesanos y exponiendo en diferentes ferias de artesanía, tanto dentro como fuera de nuestra región y abriendo su propia tienda en el centro de la ciudad. En la actualidad se realizan todo tipo de trabajos de cerrajería: puertas, rejas, cerramientos para viviendas. Muebles de interior y exterior, rótulos publicitarios y todo tipo de complementos, veletas, lámparas, faroles, etc. Todas las piezas son diferentes ya que se adapta a las necesidades y gustos del cliente en cuanto a medidas, colores y diseños.

Antonio Alvarado, forja

Antonio Alvarado mantiene uno de los últimos hornos de carbón de Extremadura en el que moldea el hierro sin poner límites a la imaginación.

El otro taller de artesanía en hierro le representan los hermanos Martín, una saga heredera de su padre cuyos cuatro hijos comenzaron a trabajar en el taller en los años 90 del siglo XX, una empresa líder en el sector, dedicada a la carpintería metálica, forja artística en hierro, acero inoxidable, portones, barandillas, etc.

Hermanos Martín, forja

La empresa posee una experiencia de 80 años, sirviendo a sus clientes de forma satisfactoria, adaptando los métodos tradicionales de trabajar la forja a las necesidades actuales, aplicando la más moderna tecnología y sistemas de trabajo. Como consecuencia de esto se consigue una empresa moderna heredera de una larga tradición, que realiza desde trabajos sofisticados en decoración, hasta complejas restauraciones del patrimonio histórico, rescatando de lo antiguo su esencia, pero adecuándose a las necesidades de hoy.

Artesanía textil

Rosario Bravo Borreguero, nació el 4 de Noviembre de 1970. Aprendió la profesión a los 13 años de edad. Es la única artesana de bordado con fieltro, trabajos realizados con la técnica y materiales de los trajes típicos de Extremadura, que pervive en Trujillo. Artesana bordadora, del sector textil desde el mes de junio de 2012, cuyo objetivo principal es dar a conocer las raíces del traje típico Extremeño, adaptándole a diferentes complementos, trabajando la exclusividad de cada pieza, y dando la posibilidad a cada cliente de personalizar al máximo el producto a realizar.

Ejemplos: pulseras, broches, pendientes, anillos, colgantes...

Ha obtenido varios premios: Martes Mayor de 2012 otorgado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Plasencia por la capacidad de adaptación e innovación de iniciales antiguas a complementos; seleccionada como Mujer Rural Emprendedora, por la Oficina de igualdad y violencia de género de la Mancomunidad de la comarca de Trujillo.

Chari Bravo Borreguero

Bajo el lema Sembrando FUTURO, recogiendo OPORTUNIDADES. Día internacional de las mujeres rurales. Mérida 20-Octubre-2012; premio del Martes Mayor de 2013 otorgado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Plasencia por la capacidad de adaptación e innovación del traje típico a complementos de decoración como los abanicos bajo el nombre de «Aires de Extremadura»; premio del Primer accésit del 29 de noviembre de 2013 en el XV concurso de Artesanía realizado y otorgado por el Gobierno de Extremadura, a la obra «Herencia de Tradiciones», galardón obtenido por el saber-hacer tradicional; premio del Martes Mayor de 2014 otorgado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Plasencia a la capacidad de adaptación e innovación de bolsos como base del traje típico extremeño, naturaleza Extremeña utilizando corcho y el bordado de la flor de «Jara» y fiestas populares como el «Jarramplas»; premio del Martes Mayor de 2016 otorgado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Plasencia a la capacidad de adaptación e innovación del bordado a distintos complementos del traje típico extremeño, premio otorgado al trabajo artesano en el rescate de técnicas y saber hacer de nuestros mayores en torno al folklore extremeño.

En su trayectoria, como obras de interés posee la realización de banderas en diferentes telas, diseño y bordado de refajos y traje de hombre, estandarte en terciopelo de la Cofradía del Santo entierro de Torrecillas de la Tiesa (Cáceres), dos estandartes sobre terciopelo bordado con hilo dorado para la Cofradía de la Soledad y Antiguos Cruzados, estandarte, bordado a ambas caras, de la Banda de Música «Antonio Flores» de Trujillo, réplicas de refajos que se bordaron antiguamente y los cuales se han rescatados.

Cuenta con siete puntos de ventas, que son las distintas Salas de Artesanía repartidas por Extremadura (Trujillo, Cáceres, Badajoz, Plasencia, Villafranca de los Barros, Guadalupe y Llerena), además de la venta directa por internet, debido a que dispone de una página web de Artesanía que, a diferencia de las demás, en esta puedes personalizar cualquier producto de los que se encuentran incluidos en la página.

El arte de la orfebrería

Vicente Chanquet Hernández, orfebre perteneciente a una famosa dinastía de orfebres que dejaron sus raíces y su Arte en Trujillo. El arte es tanto más puro y auténtico cuanto más profundamente hunde sus raíces en el alma del pueblo, y eso lo consiguieron los orfebres Chanquet en nuestra ciudad. Miembros de una saga que se remonta a Francia, por azares del destino tuvieron taller familiar establecido en El Gordo y Peraleda, Hipólito Chanquet y su esposa Valenciana Fernández, que habían aprendido el oficio de la filigrana en Ceclavín con el maestro Luciano Morán, escuela insuperable de la orfebrería regional. Desde Peraleda de la Mata se trasladaron a Trujillo, tuvieron 16 hijos, todos aprendieron el oficio. Entre todos ellos destacó Lorenzo, se nació en el año 1922, transmitiendo a sus hijos el oficio de la orfebrería. Muchos de ellos recibieron medallas nacionales y diplomas de honor junto con su padre Lorenzo. Concretamente, en el año 1974 Lorenzo recibió la Medalla Nacional de Artesano Distinguido. Está acreditada familia ha trabajado para personajes famosos del teatro y la comedia, así como para políticos que han llevado sus más apreciadas joyas procedentes de las manos de estos artesanos, Grace Kelly, la princesa de Mónaco adquirió un aderezo, igualmente la condesa de Quintanilla, la hija de Franco, la señora de Calvo Sotelo, de Adolfo Suárez, la Ministra de Cultura Soledad Becerril, la embajadora de Estados Unidos en América, S. M. la Reina de España doña Sofía, las hermanas Koplowitz, así como modistos prestigiosos como Pertegaz, que utilizó en muchos de sus desfiles botonadura y aderezos del taller de los Chanquet. Esta familia ha trabajado para joyerías de de toda España.

El orfebre Vicente Chanquet

Una tradición familiar arraigada desde hace tiempo en Trujillo y que yo personalmente he tenido la suerte de conocerles y ser amigo desde la niñez de uno de sus hijos, Vicente, que con enorme ilusión y nervioso me explicaba cómo había llevado a cabo la limpieza, pulido y ajuste de la corona de nuestra Patrona y la del Niño Jesús, colaborando así con la Hermandad de la Virgen de la Victoria en unas fiestas tan nuestras y en las que por cuestiones profesionales y familiares no había podido disfrutarlas en otros momentos. Su mayor ilusión era regresar a su ciudad natal, Trujillo, inspirado en unos pendientes de su abuelo Hipólito con los que ganó el premio en el XVI Concurso de Artesanía de la Junta de Extremadura. Por fin, este año lo ha conseguido, y todos sus amigos le hemos abierto las puertas.

Corona de la Virgen de la Victoria de Trujillo

Vicente Chanquet es el auténtico heredero de una generación de maestros orfebres, hunde sus raíces allá en el año 1844, cuando el clero de Zaragoza mandó llamar a los orfebres franceses, considerados los mejores del mundo, para realizar las joyas de la Virgen del Pilar, esa fue la primera vez que un Chanquet (José) llegó a España, especialista en Arte Sacro como los afamados Granda que realizaron la corona de nuestra Patrona. Esta estirpe de artesanos acabó instalándose en Extremadura como ya hemos explicado. Vicente pertenece a la cuarta generación de esos maestros, una familia dedicada por entero a este oficio. El artista combina la fabricación de piezas artesanales con la innovación constante de diseños y formas. La realización de una de sus piezas suele iniciarse con la compra de oro o plata en estado puro. El trabajo de orfebrería se puede realizar en chapa o en hilo. Para realizar una pieza calada es necesario trabajar en hilo, fundiendo una barra hasta lograr un hilo de un grosor moldeable con una pinza. Después se crea un armazón, siguiendo un diseño previo, que se rellena con hilo doble plano y al que se van añadiendo los adornos. Cada una de las herramientas con las que trabaja el artista, para crear cualquiera de las pequeñas piezas que utilizar, han sido realizadas por él mismo. Una vez que tiene la pieza formada se baña en ácido, para que recupere su color natural, se cepilla y se pule. Pero vigente, además de trabajar el oro y la plata, realiza esmaltes en chapa, diseños de marfil, da baños de oro y plata a todo tipo de joyas y ha realizado piezas para museos y salas de arte, como las que se encuentran expuestas en el Museo de Arte Romano de Mérida. Un artista que combina la tradición y el diseño. Sus obras han dado la vuelta a España, con importantes exposiciones realizadas en Trujillo, Santiago de Compostela, Granada, Cáceres, Barcelona, Moratalaz, Getafe, Canarias, Madrid, Santander, Mérida, en distintos lugares de Portugal y EEUU.

Vicente Chanquet

Diseño de Sonia Her

Sonia Hernández Rafael (SONIA HER), diseñadora de joyería contemporánea, se inició en el mundo del arte, realizando trabajos de azulejería tradicional y reproducciones cerámicas del siglo VII Siria. Posteriormente, dedicó gran parte de su tiempo a aprender técnicas de cerámica tradicional española y decoración de piezas tradicionales islámicas y mudéjares. Tiempo después, exploró su propia visión del diseño, con el propósito de realizar una pieza única e inmortal a través del tiempo.

Joyería de Sonia Her

Años después, comenzó a realizar esculturas en acero, esto fue un gran reto personal, este aprendizaje fue un gran descubrimiento que abrió nuevas posibilidades y horizontes para sus nuevas creaciones artísticas; las cuales combinó con sus conocimientos previos.

Actualmente, realiza diseños en joyería, técnica que aprendió de unos maestros orfebres, que adquirieron sus conocimientos de las tribus de los nativos americanos; los Hopi, Dene (País Navajo) y la tribu de los Zuñi, de Los Estados Unidos de América. La ayudaron a realizar piezas de joyería desde su base, a observar e integrar la naturaleza que nos rodea y trasladarlo a sus creaciones. Ha estado diseñando joyas, desde el principio de su carrera profesional en Estados Unidos, pero ha sido hace unos años cuando decidió dedicarme profesionalmente a la realización de joyería contemporánea. Los materiales que utiliza para realizar sus creaciones suelen ser mayoritariamente son, plata, cobre, oro y acero; también trabaja con materiales reciclados, plástico, madera, aluminio, fieltro y papel, expresando y consolidando su visión como orfebre profesional.

Por último, citamos a José Manuel García Sánchez, conocido en el mundo artístico como «Jomi», se mueve en la frontera entre el arte y la artesanía, en este campo realiza colgantes de madera, marca-páginas, libretas, y toda clase de productos que afloran como formas orgánicas cargadas de sentimientos encontrados, con varias lecturas e interpretaciones, en figuras ambivalentes con nervios exoesqueletos, antenas y huecos, todas las formas reconocibles en el interior y en el exterior del alma humana, estando en sus obras siempre presentes el paso del tiempo. De hecho, algunas de sus creaciones sorprende gratamente, puesto que su visión del cuerpo humano difiere de los cánones tradicionales, habituados a los estudios anatómicos o de la sublimación.

Nació en Trujillo en 1970, nieto de artesanos, un abuelo cantero y otro ebanista. Desde pequeño sentía una atracción especial por las artes plásticas y empezando en el colegio, clases de dibujo y pintura, pasando por un taller de maquetas artesanales en madera, durante 3 años, donde aprendió a tallar, 11 años en la Escuela de Bellas Artes «Eulogio Blasco», de Cáceres, con las Diplomaturas de Dibujo, Diseño

Gráfico y Escultura, y continuando con cursos de Diseño Gráfico, Infografista de Medios Audiovisuales, etc…

José Manuel García Sánchez, «Jomi»

Con obras tridimensionales en diversos materiales como hueso, cuernos de animales, madera, barro, mármol, resinas sintéticas, …, y multitud de obras pictóricas, todas realizadas a la misma vez o entre otros trabajos temporales, entre ellos profesor de dibujo y pintura y restaurador de obras de arte durante algo más de 5 años.

Entre los logros más destacados está el haber sido seleccionado en el Concurso Internacional de Bellas Artes de Chelsea (New York, 2014), en 2 Convocatorias Bienal 100 Kubik en Köln (Alemania), en las Convocatorias del grupo Emotions of the World en Mónaco, Sao Paulo, Milán, New York, Dubái, London, …, en la I Biennial Contemporary Art Marbella 2015, en el primer Certamen de Pintura de Aves SEO/BirdLife en El Rocío (Huelva), en el 8º Premio de Escultura Figurativa Ciudad de Badajoz, haber participado en ferias de arte como New Art Fair París 2013 y exposiciones como Vive-Arte 2013 y 2014 en Villafranca de los Barros (Badajoz), Proyecto IBERarte 9Ocre Arte ê Tendencia en Montemor o Novo (Portugal), ARTE 50, Exposición Internacional de Artes Plásticas Lisboa 2014, Circuito Cultural AUPEX 2012, en museos como el Museo de la Cárcel Real de Coria (Cáceres), etc…

Listado de los Artesanos de Trujillo

EDUARDO PABLOS MATEOS

ALFARERIA RODRÍGUEZ

MARIA DEL ROSARIO BRAVO BORREGUERO

SONIA HERNÁNDEZ RAFAEL (SONIA HER)

CERRAJERÍA ALVARADO
TALLER DE ARTESANÍA EN HIERRO

HERMANOS MARTÍN, TALLER

VICENTE CHANQUET HERNÁNDEZ

BELEN DE MIGUEL SÁNCHEZ

JOSE MANUEL GARCÍA SÁNCHEZ «JOMI»

Sala de Promoción de la Artesanía Convento de la Merced

La Sala de Promoción de la Artesanía «Convento de la Merced» se localiza en la ciudad de Trujillo, uno de los conjuntos histórico artísticos más destacados de Extremadura. Esta sala se ubica en la Iglesia del Convento de la Merced, fundación del siglo XVII, que forma parte de este conjunto monumental.

El Convento de la Merced tiene su origen en la Orden de Redención de Cautivos de La Merced, que estuvo vinculada a la ciudad, a saber, desde el año 1590 en que Fray Juan Pizarro y Fray Diego de Sotomayor, miembros de seculares linajes trujillanos, solicitaron al Concejo fundar casa en la ciudad. No fue, empero, hasta 1594, que lograron el apoyo a la empresa de doña Francisca Pizarro Yupanqui, hija del conquistador del Perú, quien patrocinó la nueva fundación.

El nuevo convento, de estilo Barroco, no llegó a concluirse hasta el siglo XVIII. Contó con modernas e ingeniosas infraestructuras, como la escalera del patio, adulcida en cercha, o el propio claustro. La iglesia, inconclusa, fue concebida como un templo cruciforme, con transepto poco desbordante y cúpula sobre el crucero, pero el proyecto quedó en un sencillo cajón con cabecera hemipoligonal. Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, fue Comendador aquí entre 1626 y 1629, es decir, durante los años en que comenzó a erigirse este edificio.

La Sala de Promoción de la Artesanía ocupa lo que fue la antigua iglesia, y que mediante convenio de colaboración con la Diputación Provincial de Cáceres y el Ayuntamiento de Trujillo, este espacio que forma parte de la Red de Centros de Artesanía de Extremadura tiene como objetivos la promoción, difusión y comercialización de los productos y talleres artesanos extremeños. Fue inaugurada en Julio de 2012.

Tiene una superficie de 300 m2 distribuidos en una sola planta, en los que se desarrolla una amplia y extensa exposición comercial de artesanía extremeña.

Esta Sala cumple con unos objetivos de promocionar, divulgar y comercializar las diferentes producciones de las empresas artesanas extremeña. Como tal, es un centro de referencia de la Artesanía de Extremadura. Y en ella el visitante puede dar un paseo virtual a través de las manufacturas artesanas por la geografía extremeña.

Artesanos de las diferentes poblaciones aquí exponen y vende sus productos, haciendo llegar el buen hacer y ofreciendo lo más granado des sus producciones. Encontramos productos de diferentes oficios artesanos: Alfarería, cerámica, talla de madera, ebanistería, carpintería artesana, textil, bordados, piel, marroquinería, fibras vegetales, mimbre, bálago, corcho, vidrio, vidrieras emplomadas, joyería en vidrio, filigrana, joyería, metalistería, forja y herrería, juguetería…

Obras de más de 60 empresas artesanas integradas en el Registro de Artesanos de Extremadura, bajo la Marca de Artesanía de Extremadura.

Sala de Promoción de la Artesanía
Convento de la Merced

C/ De la Merced Nº 2
10200 TRUJILLO (Cáceres)
Horarios:
Invierno: 10 a 14 y 16:30 a 19:30 h.
Verano: 10 a 14 y 18 a 21 h.

Abierto de Martes a Domingo

La Cuartilla

Àngels Hernando Prior

Desde épocas remotas el hombre siempre ha tenido la necesidad de conservar el patrimonio cultural como una seña de identidad y continuidad de sus antepasados. En sus inicios, los esfuerzos se dirigieron a conservar el patrimonio material y natural, formado por monumentos, sitios con valor histórico, arqueológico y parajes naturales. A mediados del siglo XX, se tomó conciencia de la importancia del patrimonio inmaterial que comprende los rituales, costumbres, folclore y tradiciones vivas de las comunidades. Esta cultura intangible, no se toca, pero se ve, se oye y se transmite de generación en generación.

Uno de los rituales de la comarca que tuvo mucho arraigo en Arauzo de Miel es la Cuartilla, un ritual desaparecido hace más de 70 años y que tuve la suerte de documentar en un trabajo sobre el patrimonio cultural de la mancomunidad Alfoz de Lara (Burgos). Este ritual se celebraba en todos los pueblos de esta agrupación, pero cada uno de ellos incorporaba sus variantes siguiendo su propia idiosincrasia.

La Cuartilla consistía en un ritual, exclusivamente masculino, del paso de los mozos de la infancia a la mocedad y formaba parte de un rito cíclico de iniciación rural que se realizaba colectivamente. El paso de un joven a un estatus superior dentro de la comunidad se celebraba con vino. Como la mayoría de tradiciones rurales, el vino formaba parte de la vida, de la alimentación y de la cultura, costumbre que ha persistido siglo tras siglo.

A pesar de su desaparición, he tenido la suerte de contar con algunos testimonios que lo han vivido y así lo cuentan. Un vecino de Arauzo de Miel, de 84 años, relata emocionado que la Cuartilla se hacía en la Trinidad o en el Corpus (no recuerda bien), pero que él no llego a celebrarla porque cuando cumplió los 18 años había desaparecido. Sus recuerdos son sus vivencias de esta tradición desde su infancia y de la visión de la celebración de este ritual por otros mozos mayores que él.

Para adquirir el estatus de mozo, el aspirante tenía que pagar lo que se llamaba «la cuartilla de vino». Cada aspirante ponía su cántara[1] en medio de la plaza del pueblo, tenía que bailar alrededor de ella sin parar y tratar de que nadie se la llevase. Los mozos veteranos intentaban quitársela urdiendo tretas, estirones de ropa, tirándoles cantos, zancadillas, etc. El juego acababa cuando le arrebataban la cántara a algún aspirante y como castigo el «más tonto» tenía que invitar a todos los mozos del pueblo a vino durante ese día. El resto de aspirantes, como pago, sólo entregaban una cuartilla[2] de vino a los que ya eran mozos. Para el aspirante que le habían conseguido robar la cántara era motivo de vergüenza, ya que en la época cada familia

1 Según los habitantes de la comarca, la cántara es 16,50 litros. Cántara, Medida de capacidad para líquidos, equivalente en Castilla a 16,13 l, y de cabida distinta en otras regiones Diccionario Real Academia de la Lengua [En línea] http://dle.rae.es/?id=7BYNXuH (consulta julio 2016).

2 La cuartilla, en cambio, era la cuarta parte de una cántara, que a su vez se dividía en 8 azumbres; por tanto, una cuartilla era dos azumbres y ocho cuartillos. Wikipedia [En línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Cuartillo (consulta julio 2016).

tenía su cosecha propia y el gasto del vino era un dispendio económico bastante grande. Aun así, se respetaba la tradición y se cumplía con el pago.

Una vez acabado el día del ritual los nuevos mozos ya podían asistir a cualquier evento destinado a mayores y el mozo perdedor tenía una serie de obligaciones con el pueblo hasta el año siguiente donde otro mozo tomaba el relevo.

Otra variación de la Cuartilla nos la cuenta un vecino de Hacinas, de 98 años, que sí celebró la Cuartilla, pero cree recordar que fue la última vez que se hizo, ya que estalló la guerra y muchos jóvenes se fueron del pueblo a luchar. El ritual era el mismo, pero primero se hacía una carrera entre todos los quintos aspirantes a mozo y el que llegaba el último debía poner la cántara. Una vez colocada en el centro de la plaza todos los aspirantes se tenían que poner alrededor para defenderla y los mozos veteranos con escobas y cinturones tenían que arrear a los aspirantes, hasta que no podían más y abandonaban la cántara. En otras localidades de la mancomunidad Alfoz de Lara, nos cuentan que el pago no se realizaba con vino, sino que, los quintos tenían que invitar a una merienda a los mozos: pan, tocino, chorizo y vino.

BIBLIOGRAFÍA

Hernando, A. (2017) *Patrimonio material e inmaterial en la mancomunidad Alfoz de Lara. Perspectiva y transmisión de la memoria colectiva local.* (TFG). *Universitat Oberta de Catalunya*. Barcelona.

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

Revista de Folklore • Nº 439

Unicaja Banco