# Revista de FOLKLORE

Nº 180

*Castellana Vieja del Partido de Avila*

José M.ª Domínguez Moreno ▪ M.ª Angeles González Mena ▪ Fernando Herrero ▪ Juliana Panizo Rodríguez Marta Sánchez Marcos ▪ Miguel Angel Soto

# Editorial

*¿Quiénes eran los Reyes Magos?*

*En el Evangelio de San Mateo sólo se dice que unos magos que venían del Oriente se presentaron en Jesuralén diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido?. Pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarle' La Tradición cristiana, sin embargo, ha ido incorporando nuevos elementos a esta historia. Por ejemplo, uno de los Evangelios Apócrifos, el Evangelio armenio de la Infancia, cuenta que Dios concedió a Adán, después del nacimiento de su último hijo Seth, una carta firmada de su puño y letra; esta carta fue guardada cuidadosamente de generación en generación hasta que los magos, últimos poseedores de ella, la llevaron a Belén. En esa carta se anunciaba que el año 6000 de la creación del mundo, el día sexto a la hora sexta, había de enviar Dios a su único hijo para devolver al hombre su dignidad original. Estos magos, que ya desde los primeros siglos reciben los nombres de Melkón, Baltasar y Gaspar, sólo a partir de Cesáreo de Ariés comenzaron a ser considerados como reyes. Aunque los primeros padres de la Iglesia, siguiendo a san Mateo hablan de los tres presentes que llevan esos magos a Belén –oro, incienso y mirra, por lo cual se pensaba que eran tres los personajes– hay otras tradiciones que hablan de cuatro, seis y hasta doce magos ofreciendo sus regalos al recién nacido. Incluso algunas hablan de tres monedas de oro, y, en concreto una leyenda medieval, de treinta monedas que después fueron extraviadas por María y José y encontradas posteriormente por un pastor, quien las entregó en el templo, de donde volvieron a salir para pagar a Judas su traición. Tal vez la explicación más conocida del significado de los tres dones es la que indica que el oro se le presentó como rey, el incienso como Dios y la mirra como mortal, pero la más curiosa es la que ofrece San Bernardo cuando dice que los Magos ofrendaron a Cristo oro para socorrer la pobreza de la Virgen Santísima, incienso para contrarrestar el mal olor que había en el establo y mirra para ungir con ella al niño, fortalecer sus miembros e impedir que se acercaran a él parásitos e insectos.*

## SUMARIO

Pág.

Una visión estereométrica de la alfarería con vedrío fundamentalmente ..... 183
Marta Sánchez Marcos

Toro: Tradición y modernidad ..... 191
Fernando Herrero

Los Samblases cacereños ..... 195
José M.ª Domínguez Moreno

La creatividad y la imitación en el arte del encaje 202
M.ª Angeles González Mena

Cuando el monte se quema. El carboneo en los montes de Retuerta (Burgos) ..... 207
Miguel Angel Soto

La Navidad y la alegría en el refranero ..... 212
Juliana Panizo Rodríguez

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6–7 - Valladolid, 1995.
DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 329 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Gráficas Turuesa. C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1995.

# UNA VISION ESTEREOMETRICA DE LA ALFARERIA CON VEDRIO FUNDAMENTALMENTE

Marta Sánchez Marcos

A lo largo de nuestra existencia y en la cotidianidad estamos rodeados de una serie de objetos a los que no prestamos atención por lo corriente o cercanía. Estamos acostumbrados a cobijarnos en casas, a resguardarnos en indumentarias, lavarnos o comer sin pararnos a pensar en cómo están hechos los elementos constructivos, utensilios, vestimentas o recipientes; quiénes los han efectuado o desde cuándo se utilizan.

A lo sumo contemplamos con admiración una pieza excepcional, considerada ornamental o artística, y más si su coste económico es alto.

Sin embargo cada elemento encierra en sí mismo una serie de significados y valores que intentaremos definir. Y aunque hagamos más hincapié en la alfarería con vedrío, por lo que tiene para nosotros de valioso, consideramos que muchos de los datos pueden ser extrapolables a otras materias o técnicas.

## VALOR HISTORICO (1)

A partir de los datos arqueológicos y de la etnología comparada se puede reconstruir aproximativamente el proceso de la invención de los esmaltes cerámicos. La investigación no ha sido nada fácil, ya que existen grandes lagunas de información no confirmada, pero el estudio exhaustivo de las culturas neolíticas tardías y de las tempranas del bronce, así como el aporte de los datos que proporciona la técnica de la metalurgia y la minería primitiva, todo ello sumado al conocimiento de los materiales cerámicos que entran en la composición de los esmaltes, pueden llegar a esclarecer el panorama para poder trazar un cuadro, bastante coherente, aunque sujeto a la evidencia que proporcionen los nuevos hallazgos que seguramente se producirán en el futuro.

En primer lugar, es innegable que el origen del esmalte cerámico se halla íntimamente ligado a la invención de la fundición del cobre metálico para producir el bronce. Ello se desprende del hecho de que el más antiguo esmalte arqueológicamente atestiguado es un vidriado alcalino compuesto a base de carbonato de sodio o de bórax más cuarzo, y coloreado con carbonato de cobre. Los turquesas o azules que se encuentran en el Egipto de principios de la era dinástica, han sido compuestos de estos materiales.

El hombre primitivo del lejano Oriente utilizó a los comienzos oro y cobre nativo, que se trabajaba por el método del martillado y calentamiento, a fin de ablandarlo. Pero dado que el metal nativo era escaso, el primitivo metalúrgico, acuciado por la necesidad de hallar minerales de cobre para trabajar herramientas, armas y otros objetos de bronce (cobre más un 10% de estaño), cuya insustituible utilidad y eficacia ya conocía, comenzó a efectuar ensayos y pruebas con los minerales a su alcance, para lo cual recurrió, a falta de otro medio, al horno del ceramista. Allí descubrió que, cuando el calor era intenso dentro del horno, no sólo se fundía el cobre nativo, sino que también se derretían ciertas piedras naturales, como la malaquita y la azurita. Estos compuestos del cobre (carbonatos naturales), que siempre se encuentran cerca de los yacimientos de cobre meteórico, permitían obtener cobre metálico en cocción reductora dentro del horno cerámico, en uso desde siglos anteriores. La dificultad de estos hornos era que no siempre se podía llegar a la temperatura necesaria sin el uso de sopladores, por su imperfección en la construcción, mala calidad de la leña...

Entonces atisbaron que el bórax (borato de sodio), muy abundante en el Cáucaso, Asia Anterior y Egipto, facilitaba la fusión de los compuestos y el cobre mismo, a menor temperatura por su poder de disolvente de óxidos, y se observó que éste se dejaba teñir por el carbonato de cobre, formando un esmalte o vidrio de color turquesa azulado, sumamente alcalino. Dicho esmalte quedaría adherido simplemente a las paredes del crisol de arcilla con lo que la invención del esmalte ya estaba hecha, ni por casualidad ni ex profeso.

La curiosidad natural de estos activos prospectores de metales les llevó a experimentar con todas las rocas disponibles sometiéndolas al calor, piedras que reconocían por su aspecto, color, dureza, sabor, peso y resistencia al vinagre, que era el único ácido conocido por entonces.

La existencia del horno cerámico fue la premisa y condición necesaria para que se pudiera fundir el cobre, pero a su vez, la cerámica se benefició de la invención, pues salió enriquecida con el conocimiento de la fabricación y el uso del esmalte. Sin embargo en un principio no se utilizan mezclas de plomo o de óxidos de hierro, mucho más abundantes que el cobre, y el descubrimiento del vedrío no se generaliza en el mundo de entonces mientras que la metalurgia sí. El uso del esmalte no se difunde hasta varios siglos más tarde, hacia el 2.000 a. C. y hay que considerar que las primeras fusiones de cobre para fabricar bronce se produjeron en Mesopotamia hacia el 4.000 a. C., en la zona de los montes del Cáucaso (Armenia o Transcaucasia) hacia el 3.500 y en Egipto en torno al 3.000 a. C.

Es en Egipto, en su fase calcolítica con conocimiento elemental de las técnicas del metal, donde poco después aparecen los característicos esmaltes de sodio–cobre, que se encuentran desde los comienzos de la era dinástica (hacia el 3.100 a. C.). Se trata de pequeños objetos esmaltados, cuentas, figurillas, amuletos... En torno al 2.600 a. C. aparecen revestimientos para uso constructivo, con esmaltes turquesas o azulados, de donde nace la tradición oriental que enlaza la cerámica con la arquitectura y que culminará luego en el Islam. Y hacia el 1.200 a. C. ya surgen piezas cerámicas de mayor tamaño.

A pesar de las fechas tempranas, el uso del esmalte cerámico no se expande pese a su descubrimiento. Sólo se confeccionan piezas especiales, muy pequeñas al principio y de uso cultural. La cerámica funcional, doméstica, seguía fabricándose a mano o a torno, pero se la recubría con los mismos engobes neolíticos, con leche o la resina que la hacía impermeable. El esmalte primitivo, muy cuarteado y defectuoso, no permitía ejecutar vasijas que retuvieran el agua.

Hasta el 2.000 a. C., en que se extiende la utilización del cubierto de plomo, no se difunde el empleo de la vajilla vidriada, y aún ello bastante limitadamente, pues dichos platos y cacharros se destinaban al uso ritual o palaciego. Parece que los esmaltadores trabajaban adscritos a un templo, bajo el control sacerdotal y guardando celosamente los secretos de su arte solamente transmitido a los iniciados. En una tablilla de arcilla cocida, que se guarda en el British Museum, se halla escrita la fórmula de un esmalte de plomo y cobre (verde), donde el maestro, un tal Liballit–Marduk, de Babilonia (C. 17.00 a. C.), la revela para uso de su gremio, tal vez por imposición real o para que no se perdiera el compuesto.

Fórmula según la notación moderna: vidrio 243,0; salitre 3,1; plomo 40,1; cal, 5,1 y cobre 58,1.

Otros textos escritos en caracteres cuneiformes de la biblioteca de Asurbanipal (Asiria, siglo XII a. C.) con recetas y procedimientos confirman que dichas fórmulas sólo eran accesibles a los iniciados y sabios, que eran los que sabían leer y escribir. Con todo esto, hasta el 800 a. C. no trasciende el uso de la cerámica esmaltada de manera apreciable.

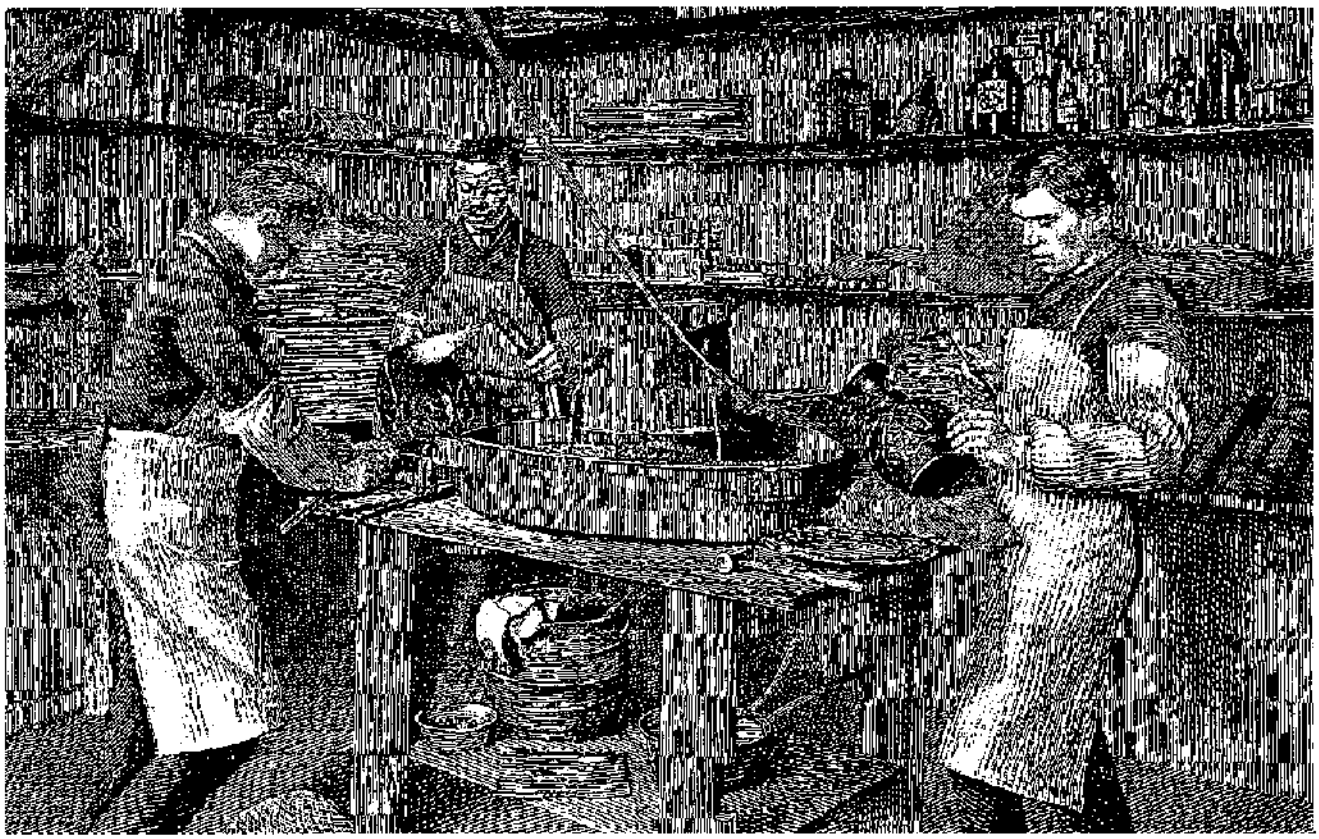
Una vez inventadas las técnicas de esmaltar, su desarrollo y perfeccionamiento no fue difícil. Bien pronto se observó que ciertas sustancias opacificaban los esmaltes –que al principio eran transparentes aunque turbios–, es decir los volvían lechosos si se las adicionaba en pequeños porcentajes y los volvía blancos brillantes si la proporción era suficiente. Dichos metales eran los que abundan en el Cáucaso y se utilizaban en la metalurgia primitiva: el estaño, antimonio y arsénico. Más tarde se averiguó que el óxido de plomo (que se hallaba en estado puro aunque más escaso), más una cuarta parte de arena de cuarzo bien molida, daba un buen esmalte que fundía hacia los 900°, y que se podía opacificar adicionándole un 10% de óxido de estaño, que se obtenía en el mismo crisol de fundición separando las capas superiores oxidadas. Nacieron así las diferentes fórmulas, cada una para cada tipo de esmalte, pero siempre partiendo de dos tipos básicos de fundente: el alcalino (sodio) y el plúmbico (plomo). Luego se aprendió a obtener vedríos de plomo empleando la galena (sulfato de plomo), mineral muy difundido en el Cáucaso.

Más tarde los chinos se ubicaron a la cabeza del progreso en este campo, pues perfeccionaron tanto las técnicas de construir hornos y elaborar pastas y esmaltes, que alcanzaron temperaturas de 1.450°, con lo que lograron maravillas casi imposibles de imitar. Poco a poco la experimentación y el trabajo llevaron a nuevas invenciones y conocimientos: como obtener diferentes colores empleando distintos óxidos y porcentajes: cobre para verdes y turquesas (óxidos o carbonatados); cobalto para azules; hierro para dorados o marrones con plomo; manganeso para morados, rosados o violáceos; cromo para verdes con álcalis y rojos con plomo; antimonios para amarillos (antimoniato de plomo).

Con el andar del tiempo se comprobó que, si se mezclaban los ingredientes secos molidos y se los fundía con un crisol, se obtenía así un esmalte más puro, con mejor transparencia, brillo y realce de los colores, pues con ello se eliminaban las impurezas de las materias primas y se evitaban afloraciones o enturbiamientos en el esmalte ya horneado. La pasta fundida, en estado incandescente, se vertía a otro recipiente con agua fría, y así se estrellaba y reducía a gránulos fáciles de moler en un mortero. Este proceso se denomina fritado, y beneficia a los esmaltes alcalinos, pues evita dificultades causadas por el hecho de que sus componentes son solubles (borax, soda). El fritado los vuelve insolubles, a la vez que mejora el resultado. El esmalte preparado así y molido, podía guardarse mucho tiempo y tal vez venderse o importarse. La prolijidad y dedicación que requiere la invención de la frita nos hace pensar en su origen en el lejano Oriente.

La tradición de los esmaltes de plomo crudo (no fritado) es posterior a la de los alcalinos en el próximo Oriente, no así en China, donde los esmaltes plúmbicos son los más antiguos. Después de introducida en Mesopotamia y Oriente próximo, dicha tradición no se interrumpirá jamás hasta el Renacimiento y tiempos posteriores. En gran parte aún perdura, especialmente para la cerámica artística, pues el plomo permite obtener texturas y colores, en bajas temperaturas, imposibles de conseguir con los alcalinos, más apreciados por la industria, ya que son más baratos. Con todo la técnica del esmalte alcalino se conservó férreamente en Egipto mientras que los esmaltes de plomo, predominan en el Oriente próximo.

Posteriormente y poco a poco, se fueron descubriendo todos los componentes que intervenían en la formación de los esmaltes: fundentes (sodio, plomo); refractarios (cuarzo, arena, feldespato); colorantes (óxidos o carbonatos metálicos); u opacicantes (estaño, antimonio, cinc, titanio, carbonato de calcio...).



Las mezclas entre diversos productos y los hallazgos ocasionales condujeron al nacimiento de una enorme cantidad de esmaltes diferentes, cuyas fórmulas por lo general se mantienen en riguroso secreto, al punto de que la muerte del artesano esmaltador o del taller comunal muchas veces causaba la desaparición definitiva de todo tipo de cerámica esmaltada.

Pese a la invención del esmalte cerámico, el uso de la vajilla vidriada no se difunde y generaliza hasta mucho tiempo después, en la época islámica, y aún ello entre las capas acomodadas de la población. Los objetos esmaltados eran demasiado caros y escasos como para que llegaran al pueblo. Este usaba simples cacharros de pasta roja burda, con un engobe de color rojizo o crema a lo sumo. Todavía en la Edad Media las jarras, tazones, platos, escudillas y palanganas eran de terracota basta. El mundo grecorromano no utilizó el esmalte propiamente dicho, salvo casos aislados, ya que su *terra sigillata* no se recubre sino con un engobe vitrificado.

## VALOR SOCIOLOGICO Y CULTURAL

Según el diccionario de la Real Academia Española (2), cultura es "*un conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grados de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social*".

No hay cultura sin sociedad ni sociedad sin cultura. Estos conceptos están indisolublemente ligados, siendo muy difícil separarlos, ya que uno no existe sin el otro. Como los alimentos y sus recipientes forman parte de la cultura, explican los hábitos y carácter de una sociedad, además de ser insustituibles y necesarios. A pesar de las diferencias entre culturas existen unas características comunes a todas ellas. Foster (3) identifica las siguientes:

1. *La cultura es una experiencia aprendida, adquirida por el hombre. No está biológicamente determinada y por tanto puede ser modificada y olvidada. La cultura es un fenómeno colectivo y no individual, que se transmite de una generación a la siguiente.* La cultura alfarera es de tradición heredada, factible de evolucionar pero sustrato de nuestro patrimonio cultural y social, y como tal tiene derecho a ser protegida y conservada. Es el caso del esmalte plúmbico de gran solera en nuestros territorios.

2. *La cultura conlleva cambio, que nunca es igual a su predecesor. Los hábitos de consumo son parte de un proceso dinámico; la cultura no es estática y se construye en mecanismos dispuestos para el cambio.* Evidentemente la tradición se va amoldando a las necesidades de su tiempo pero no implica necesariamente su desaparición, simplemente su transformación. En gran parte de nuestra geografía se acostumbra a cocinar en cazuelas de barro esmaltadas desde tiempo inmemorial, y aunque de-

fendemos a ultranza que un guiso en lumbre de leña y olla de barro es insuperable, somos conscientes de las necesidades y sobre todo de los equipamientos modernos (cocinas eléctricas, vitrocerámicas, microondas...) que requieren otro tipo de recipientes, pero aún en ellos hay cabida para fórmulas cerámicas con sus consiguientes esmaltes.

3. *Toda cultura resiste al cambio. Los aspectos culturales son cambiables a pesar de que los hábitos de consumo en alimentación son difíciles de cambiar. El consumidor muestra resistencia al fenómeno de culturación, por el cual los grupos e individuos adoptan las normas y valores de otra cultura extraña o extranjera.* Evidentemente y más en nuestros días el hombre vive con una gran serie de presiones: estrés, comidas rápidas, alejamiento del domicilio, soledad en muchos casos... esto nos lleva a una variación en nuestros hábitos en los que no deja de influir notablemente la influencia de la publicidad. Pero está claro que unas sopas de ajo hechas o servidas en una cazuela de barro, aunque sea de vez en cuando, saben diferentes ¿no?

4. *Somos inconscientes de nuestra cultura; está internacionalizada y de este modo muchos de nuestros hábitos y comportamientos se hacen sin un conocimiento consciente de su por qué. Podemos incluso no darnos cuenta de que hay reglas que gobiernan muchos aspectos de nuestro comportamiento.* Lamentablemente muchas de las terminologías o de las medidas ancestrales se han perdido, el alfarero hace un cántaro o un puchero, un botijo o una cazuela y no se plantea en absoluto para qué sirve el asa, o dónde hay que colocarla para que se agarre mejor, por qué debe tener picoteado para que no se resbale, o la forma del pitorro... Se mantienen las formas, muchas veces, en favor de la demanda, pero ni sirven para lo que estaban ideadas, ni se conoce su función, o se adoptan otras por la moda o el mimetismo.

5. *La cultura tiene un sistema de valores. De las materias que se aceptan normalmente en una cultura, algunas son catalogadas como "buenas" y otras como "malas", siendo éstas últimas a veces muy deseadas. Una cultura tiene símbolos que son entendidos por el grupo que compone dicha cultura, enfatizando actividades específicas y proporcionando entre los individuos unas formas sociales aceptables.* Cada centro alfarero tiene su propio estilo, sus formas y técnicas típicas, su decoración o acabado peculiar y por supuesto su propio lenguaje que los diferencia de otros alfares. Estos rasgos tradicionales han sido heredados de generación en generación, muchas veces sin cuestionarse las razones o simplemente adoptados por la costumbre. Además de esto existen las marcas de identidad, estos signos que personifican, que diferencian a los padres de los hijos y los nietos, a los obreros a destajo, a cualquier persona. Este sentimiento universal de dejar la huella, de perpetuar la memoria consciente o inconsciente, crea sistemáticamente unas señales individuales, a veces verdaderos controles de origen, que identifican personalidades y obras.

A todos estos aspectos tenemos que añadir otros como la investigación, regionalismo, historia y cultura para entender lo más posible el cariz cultural en el consumo de alfarería.

Hay que tener en cuenta valores ideológicos como el derecho y el deber del hombre de controlar los recursos educacionales; los conocimientos, creencias y actitudes hacia el consumo, que son transmitidos generacionalmente; políticos como el efecto de las regulaciones gubernamentales en la producción, distribución, seguridad y calidad del producto; familiares como la influencia de cada miembro de la familia en los hábitos de consumo; presión exterior publicitaria...

## VALOR SIMBOLICO – ESOTERICO

La cerámica desde su aparición ha estado relacionada, en todo momento, con la existencia del hombre, es decir acompañando a éste en sus manifestaciones vitales: la casa que le cobija, las vajillas, utensilios varios, objetos de culto, adornos...

En la antigüedad son innumerables las figurillas modeladas de arcilla con la diosa –madre neolítica, estatuas que simbolizan la fecundidad doméstica, la fertilidad agraria, la resurrección y la eternidad, pues se hallan relacionadas con los antiguos cultos agrarios y lunares, trasladados y personificados luego en divinidades determinadas que perduran, en ocasiones hasta la actualidad. Cultos de la madre –virgen cuyo hijo es un dios que nace y después muere y resucita, como el trigo, respectivamente en invierno y primavera, festividades y conmemoraciones que pasaron más tarde al año litúrgico cristiano, o que influyeron en él.

Es de destacar el carácter popular de estos mitos primitivos, así como de la cerámica contemporánea, ya que los primeros nacen mucho antes que su posterior expresión literaria, la que se halla en manos de la clase dominante. No así los mitos orales, de extracción popular como la primitiva cerámica, doméstica, a diferencia de la postrera de encargo o al servicio del templo o palacio.

También hoy hay que tener en cuenta los mitos relacionados con la materia prima fundamental: la arcilla. Mitos como los acadios de la creación de dioses a partir del barro, los que pasaron incluso a la Biblia con la leyenda de la creación del hombre, el que habría sido hecho y modelado por la divinidad en barro crudo, al que se insufló el espíritu y la vida. Este mito pone ya de manifiesto la existencia de una larga tradición escultórica, así como el prestigio de que gozaba el arte del barro, considerado como ocupación de dioses.

U otros más manidos actualmente como el del que la alfarería participa de los cuatro elementos ancestrales: agua, fuego, tierra y aire.

Y cambiando de tema ya desde el inicio del uso del esmalte cerámico se puede rastrear un intenso control real o

sacerdotal sobre los artificios del mismo. Pudiera ser que las clases superiores temieran, por entonces, dada la escasez de esmaltadores, que desapareciera ese arte, y decidieran conservar las fórmulas. Parece ser que los antiguos vidrieros, tal vez extranjeros, trabajaban adscritos a los templos y los sacerdotes les obligaban a revelar sus secretos, no para el público, sino para su conservación al servicio de la clase sacerdotal.

Estos conocimientos no se transmitían a la gran masa sino que se reservaban y revelaban sólo a los iniciados (enseñanza esotérica): con ello conseguían perpetuar su dominación sobre las mentes de los hombres y afianzar sus prerrogativas de clase.

Jean Baudrillard (4) por otra parte, apunta la personalización y temporalidad que un objeto artesanal puede proporcionar, al contrario que un objeto industrial: *"La funcionalidad de los objetos modernos se convierte en historialidad del objeto antiguo sin dejar por ello de ejercer una función sistemática de signo..."*, así el objeto antiguo adquiere en la historialidad su valor de ambiente. *"ya no hay incidencia práctica, está allí únicamente para significar"*, cumple una función muy específica: significa el tiempo, no el real, sino que son los signos, o indicios culturales del tiempo lo que se recupera en el objeto antiguo. El mismo autor distingue en la mitología del objeto la obsesión de la autenticidad: *"La fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo todavía está escrito en él: es la fascinación de lo que ha sido creado y por eso es único, puesto que en el momento de la creación es irreversible"*.

## VALOR ESTETICO

Ya los románticos encontraron valores estéticos en los objetos sencillos y utilitarios, pero es la sensibilidad contemporánea la que reafirma esta valoración al apreciar sus cualidades como "objetos estéticos", apreciando sus características formales sobre todo al quedar liberados de su función primaria.

Según Marchán Fiz (5): *"Los objetos primitivos o utilitarios se enriquecen estéticamente a medida que pierden su función"*. Una valoración desde este punto de vista sólo ha sido posible por el cambio conceptual que ha significado el arte contemporáneo respecto a los parámetros estéticos anteriores. Al aproximarse las cualidades formales y materiales de los objetos a aquellas próximas a los códigos estéticos y morales de las vanguardias artísticas.

La superación del concepto del "valor artístico" como algo exclusivo de los objetos únicos e irrepetibles, al adquirir la categoría de obra de arte el objeto "reproducido técnicamente", objetos no únicos sino múltiples, han abierto una nueva vía de estimación hacia ellos.

La rotundidad formal, la claridad y precisión, la coherencia en la relación con el uso, su esencialidad, hará apreciar cualidades estéticas a aquellas personas más sensibilizadas con los problemas del diseño y la forma. Se pueden registrar en ocasiones, la coincidencia formal entre la cerámica contemporánea y la antigua. llegándose a este punto a través de una depuración de formas artísticamente o simplemente por una encubierta imitación del arte popular por parte de artistas cultos. Lo que quiere decir que la forma primitiva es técnica, tipológicamente y de diseño perfecto.

Por otra parte es significativa la inclusión de la alfarería dentro del "arte popular", lo que implica una valoración cualificadora de estos objetos, con valor artístico en sí mismos, o como expresión de la sensibilidad de la sociedad que los produjo. Ahora más que en ninguna época, el espectador puede conferir a las cosas la categoría de artísticas, de la misma manera que el artista puede dar a los objetos cotidianos esta categoría.

## VALOR ORNAMENTAL O DECORATIVO ¿DISEÑO?

La legitimación cultural que se traduce de la valoración artística, ha potenciado el coleccionismo y el empleo como elemento decorativo de los objetos populares en ambientes refinados donde antes serían considerados como algo ordinario, bajo, de mal gusto.

Actualmente, a un determinado nivel, lo rural connota sensibilidad y buen gusto, aunque su recuperación es un hecho más complejo.

Paralelamente al proceso de desfuncionalización de la alfarería y desarrollo de la sociedad industrial se produce por parte de las clases dominantes, y dentro de las sociedades más avanzadas, un interés por el estudio, conocimiento y posesión de los objetos utilizados y producidos por las clases populares, y por las comunidades menos evolucionadas. El interés puramente teórico por el estudio de los pueblos y de sus formas de vida, se proyecta en un afán por los objetos producidos y usados por cada comunidad y por los medios de comunicación de los que se sirvieron. La valoración a partir de los estudios etnográficos, y la investigación de campo, condujo a la creación de museos donde estudiar, clasificar, exponer y conservar los testimonios materiales de estas sociedades. ¿Almacén o vitrina? o ¿hasta aquí hemos llegado?

Los objetos que habían sido producidos con valor de uso, pasan a ser valorados por una sociedad ajena a la que los generó. Esta apropiación se extiende, después de un proceso de legitimación cultural, a otros fines utilitarios, de observación estética e incluso comercial.

Por otra parte tanto la alfarería como otros tipos del arte popular se han puesto "de moda" en la actualidad, se ha pasado de ser un tema de interés minoritario para cultos o ilustrados, a ser, en contra de su propia esencia, un objeto de consumo dentro de la sociedad industrial.

Este objeto se descontextualiza y así pierde su función primigenia, pero a la vez suple el vacío y deshuma-

nización que producen los objetos industrializados. El hombre rellena su necesidad espiritual, generalmente inconsciente, de alejarse de la masividad del diseño industrial con la posesión de algo único, cargado de historia, manual... connotaciones sobrepuestas al concepto de lo artesanal que adquiere así su carácter plenamente decorativo.

Genéricamente se puede utilizar el concepto de diseño bajo cuatro aspectos específicos (6):

a) Aspecto funcional, considerando las funciones así como el desarrollo de uso que el objeto debe posibilitar.

b) El concepto formal: respondiendo a las expectativas psicológicas de los usuarios, de relación y comunicación, fundamentalmente visual, con el entorno, con otros individuos y consigo mismo.

c) Viabilidad comercial: profundizando en procesos de comercialización, exhibición, embalaje y transporte.

d) Y el aspecto productivo.

Teniendo en cuenta estos factores se puede delimitar que existen tres tipos de diseño:

– El artístico, como aquel que se fundamenta exclusivamente en la recreación formal, como elemento estético u ornamental, concretándose en objetos únicos destinados a una élite cultural.

– El diseño de vanguardia, como campo de prueba y experimentación, con un ámbito de distribución más amplio.

– Y el diseño industrial orientado hacia la consecución de productos de fabricación seriada y consumo masivo.

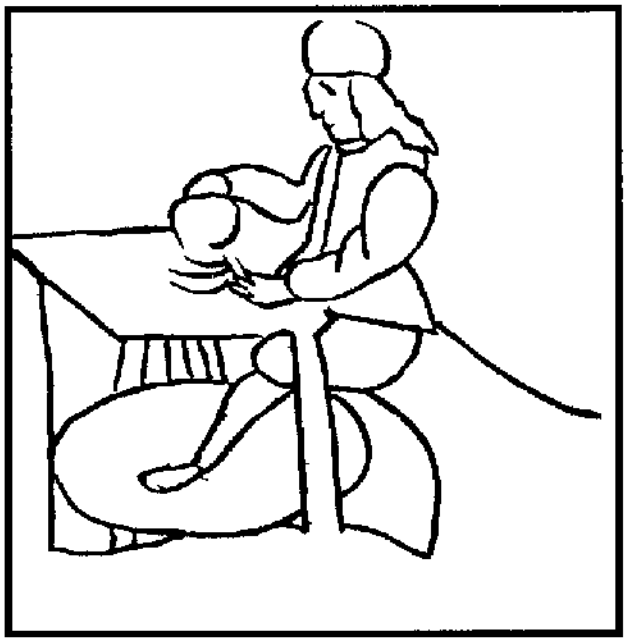
Consideramos que la alfarería y más la vidriada se encuentra en la actualidad entre los dos primeros, ya que ha perdido en gran parte, aunque mantiene su valor de uso, y por otro lado constituye la base para la potenciación del diseño de vanguardia.

## VALOR FUNCIONAL

Ante un objeto común, como un jarrón, jarra, una taza o un cuenco, siempre esperamos que su forma esté en función del uso a que se destine. La constitución interna del objeto, la forma de su concavidad es de suma importancia y varía según su empleo: es diferente un recipiente que se use para conservar la comida que el empleado para prepararla, cocerla, hervirla, portarla o servirla en la mesa o, sencillamente para comer. Mientras que la forma exterior estará acondicionada para su manejo: asideros para agarrar, portar, sostener o mover, o simplemente para admirar. Tanto la forma como la cavidad constituyen algo sensible, y es necesario que interior y exterior estén perfectamente de acuerdo.

En la actualidad algunas piezas de la alfarería popular (escasas) han continuado en uso, manteniendo su función primaria o bien reutilizadas para nuevas funciones o por su exclusivo valor estético. En todo caso las funciones secundarias se han modificado y las connotaciones de una vasija popular en un contexto industrializado pueden no tener nada que ver con las que tenía en su origen.

Umberto Eco (7) ha estudiado las diferentes lecturas a las que puede someterse un objeto al pasar de un medio a otro y son aplicables a los objetos cerámicos:



a) *Permanece la función primaria. Se pierden las secundarias.* Por ejemplo el uso de un candil o lámpara rústica inserto en otro contexto como objeto de decoración sofisticada, pero conservando su funcionalidad inmediata, en decir iluminar.

b) *Permanece la función primaria. Algunas funciones secundarias se conservan, otras se reemplazan con subcódigos de enriquecimiento.* Verbigracia: una cazuela de barro empleada en un restaurante típico; la función primaria de preparar alimentos permanece, sin embargo se añaden otras connotaciones: referencia a cocina tradicional, al carácter natural y sano de la comida en el medio rural, la vuelta a los orígenes...

c) *Se pierde la función primaria. Se reemplazan las funciones secundarias por subcódigos de enriquecimiento.* Es el caso de cualquier pieza alfarera empleada exclusivamente con fin decorativo, las connotaciones secundarias varían según el que las contempla: poder adquisitivo (pieza rara o excepcional), extravagancia, miseria, penosas condiciones de vida...

d) *Se pierde la función primaria que se sustituye por otra. Se deforman las funciones secundarias.* Por ejemplo la reutilización del bacín o quesera como paragüero que denota originalidad, sofisticación y no las funciones fisiológicas o de almacenaje para las que eran usados.

## GARANTIA ALIMENTARIA

Desde hace unos años y por circunstancias muy diversas: ampliación o modificación de talleres, nuevas tecnologías no suficientemente asesoradas, degeneración de los procesos tradicionales (tornos y hornos eléctricos...), pérdida o ensayo de nuevas fórmulas, abaratamiento y sustitución de componentes, falta de mano de obra cualificada y un largo etcétera, se vienen produciendo quejas y denuncias sobre la toxicidad de ciertos barnices y esmaltes que impregnan la cerámica para la preparación y consumo de alimentos.

La utilización del plomo y el cadmio ha sido una práctica común desde muy antiguo debido precisamente a las excelentes propiedades conseguidas con su uso (8) que permiten trabajar a temperaturas bajas (menos de 1.000° C); ampliar el intervalo de cocción; reducir los problemas de cambios de atmósfera en el horno; desarrollar amplias gamas de color y de acabados (brillantez y texturas)... u obtener el amarillo en el caso del cadmio.

Sin embargo esta industria cerámica acarrea otro tipo de problemas como pueden ser la contaminación del medio ambiente, manipulaciones internas o la cesión de estos metales duros a los recipientes destinados a contener alimentos, que podrían pasar a los organismos humanos llegando a ser tóxicos.

Está demostrado que todos estos inconvenientes están resueltos técnica y químicamente, siempre que se emplee adecuadamente la perfecta porción del esmalte, usando fórmulas atendiendo a la potencial solubilidad, de los componentes; utilizando el fritado previo de las materias primas; y haciendo que la cocción se haga en la temperatura y duración aconsejables.

Ya existe una normativa legal tanto europea como estatal sobre este tema y está clara y plenamente reglamentado por lo que no vamos a incidir más. Simplemente agregar que en la actualidad hay laboratorios químicos a disposición de los alfareros que analizan los vedríos y asesoran en cuestiones de posible toxicidad. De tal manera que los que estén adecuados a la legalidad reciben un control de garantía que se manifiesta en una marca similar a la de otros recipientes alimentarios de otros materiales (9).

La alfarería vidriada se ha usado en la alimentación desde tiempos ancestrales y su bonanza es indiscutible. Nos proponemos el seguir utilizándola siempre con las debidas garantías sobre el producto.

## VALOR ECONOMICO – ALTERNATIVA DE VIDA

En primer lugar hay que tener en cuenta las consideraciones ecológicas. La tecnología de la producción es inherentemente violenta, ecológicamente dañina, autodestructiva en términos de recursos renovables y embrutecedora para la persona humana, desde el punto de vista de la mecanización. Son abundantes las citas reprobatorias de la tecnología industrial por su incidencia negativa en el medio físico. Contrariamente los enunciados ecologistas, que definen una tecnología no destructiva, no difieren grandemente de las características de la sociedad preindustrial y su modo de producción: reducido consumo energético, bajo o nulo nivel de polución, industria artesanal predominantemente rural, integración con la naturaleza y el medio físico, comercio local, innovación regulada por las necesidades...

Todas estas cosas hacen pensar en una vuelta a la naturaleza, donde tienen perfecta cabida las artesanías populares y por supuesto la alfarería como alternativa de vida.

En otro orden de cuestiones, el interés, hasta ahora minoritario por el arte popular, con la aparición de publicaciones especializadas, ferias, exposiciones, museos monográficos o rurales... se va haciendo cada vez más amplio y difuso. Esto ha dado lugar a la proliferación de las tiendas individualizadas, a potenciar el comercio anticuario de piezas antañonas o falsificaciones, y a un coleccionismo más o menos consciente. Este interés ha sido aprovechado por el sistema mercantilista para tener un nuevo objeto de consumo y comercio a pequeña escala, que siendo sutilmente manipulado se puede convertir en elemento de especulación e incluso de alienación cultural.

Sin embargo uno de los valores más importantes de la alfarería popular es su todavía escaso valor económico. Se puede considerar que es uno de los productos más estables, de mayor duración, de fácil sustitución y con un buen porcentaje en su relación calidad/precio.

Otro problema son las circunstancias de los artesanos que lo fabrican en la actualidad. La dispersión geográfica de los centros alfareros, el aislamiento, las condiciones de trabajo, el bajo nivel de renta y las características de un oficio que se aprende desde la infancia añade dificultades a la capacidad de organización y defensa de los intereses del propio colectivo.

En un mundo donde incluso los valores culturales están sometidos a las leyes del mercado, es cuanto menos complicado, hacer que la supervivencia de este bien cultural dependa de la capacidad de organizarse adecuadamente como empresa en su producción, canales de comercialización y venta. Todavía la mayor parte de los alfares son empresas familiares, compartidas las labores frecuentemente con ocupaciones secundarias, en muchas ocasiones inexistentes legalmente (sin alta fiscal o jubilados) y tratados como industrias por las administraciones. Y esto se agrava cuando la capacidad de dar respuestas satisfactorias para garantizar la continuidad del sector, disminuye con la confusión y la atribución de las competencias dentro de la Administración dependiendo de los departamentos de Industria, Cultura, Turismo, Economía y Hacienda.

Se podrían desmenuzar otros aspectos importantes como el valor lúdico y pedagógico del trabajo manual, con el consiguiente enriquecimiento de la personalidad que lo utiliza. De valor de la tradición que perdura en estas

piezas alfareras y un largo etcétera que dejaremos para otra ocasión. De momento se han planteado cuestiones varias sobre las que se puede discutir.

NOTAS

(1) Entre otras, se han consultado para la elaboración de este apartado, las siguientes publicaciones: BRUGUERA, J. - FERRER, J. y VANCELLS, A.: "Influencia del bizcocho, interfase y barniz en la calidad de los vidriados de plomo". *Jornadas científicas sobre cerámica y vidrio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1980. COOPER, E.: *Historia de la cerámica*. Barcelona: Ed. CEAC, 1981; HARTUNG, R.: *La arcilla*. Francia: Ed. Bourel, 1972; LLORENS ARTIGAS, J.: *Formularia y prácticas de cerámica*. Barcelona: Ed. G. G., 1972 y PEREZ DOLZ, F.: *Historia y técnica de la cerámica*. Barcelona: E. Meseguer Editor, 1963.

(2) En su acepción cuarta y conservada en su última reedición: V.V. A.A.: *Diccionario de la Real Academia*. Vigésimo primera edición. Madrid: UNIGRAF, 1994, p. 624.

(3) FOSTER, G.: *Traditional Cultures and the impact of Technological Change*. New York: Harper & Row, 1962.

(4) BAUDRILLAR, J.: *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969, pp. 52 ss.

(5) MARCHAN FIZ, S.: *El Universo del Arte*. Barcelona: Salvat, 1981, p. 17.

(6) SANTOS, J. C.: "El diseño en el contexto actual (Y)". *Revista Oficio y Arte*. Noviembre/Diciembre 1992, p. 19.

(7) ECO, U.: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1972, p. 347.

(8) AICE (Asociación de Investigación de las Industrias Cerámicas. Castellón). "Plomo y cadmio en recipientes cerámicos esmaltados". *CICC*, nº 7, agosto 1991, pp. 25–31.

(9) En junio de los años 1992 y 93 se realizaron en Granada dos encuentros investigadores y especialistas de alfarería y en ellos se estudió el tema del control de calidad alimentaria proponiéndose la marca que se usa en la actualidad y cada día se difunde más.

# TOREO: TRADICION Y MODERNIDAD

Fernando Herrero

EL REY N.TRO S.OR

(QUE DIOS GUARDE) SE HA SERVIDO SEÑALAR

EL LUNES OCHO

DEL PRESENTE MES DE MAYO DE 1775 (SI EL TIEMPO LO PERMITIERE)

PARA LA SEGUNDA FIESTA DE TOROS,

DE LAS QUE SE HAN DE HACER EN LA PLAZA EXTRAMUROS DE LA PUERTA DE ALCALÁ, QUE POR RESOLUCION DE S. M. SE ADMINISTRAN por cuenta de los Reales Hospicios Generales, y de la Posada de esta Corte, para que sus productos se inviertan en la curacion, y asistencia de los Pobres enfermos de ellos.

MANDARÁ, Y PRESIDIRÁ LA PLAZA EL S.R D. PABLO ANTONIO DE ONDARZA, Corregidor interino de esta Villa, por ausencia de el Señor DON ALONSO PEREZ DELGADO, proprietario en dicho Empleo.

Los diez y ocho Toros, son Quatro de la arrenomada Ganada de Don Miguel Gijon, con divisa encarnada: Quatro de la antigua de Doña Maria Velasquez, vecina de Brazejos, y Viuda de D. Juan del Pozo, con pagrea: Cinco de D. Pedro Blas de Mejorada, vecino de Talavera, con azul, y cinco de Don Pedro Jasdado, vecino de la Villa de Colmenar Viejo, con divisa verde.

Por la mañana picarán los cinco primeros Toros Manuel de Aguilera, y Juan Vazquez, natural de Alhaydo, Reyno de Sevilla, nuevo en esta Plaza, y el ultimo Toro saldrá *Embolado*. Por la tarde, á los ocho primeros, lo executarán Juan Marcelo Francisco Gomez de Andrade, y Diego Lozano. Matarán los cinco Toros de la mañana, y quatro primeros de la tarde, las primeras Estadas, EL FAMOSO JUAN ROMERO, y Joachin Rodriguez Castillares, con su acostumbrado valor y destreza. A los quatro siguientes, ofrece Banderillos, SOLO, Pedro Romero, natural de Ronda, deseoso de agradar al Público, invocando AL REFERIDO JUAN, SU PADRE, que ha logrado la fortuna de complacerle muchos años. Los tres restantes serán lidiados, como los anteriores, por las Quadrillas de a Pie al cuidado de los expresados ROMERO, y Castillares, y el ultimo Toro saldrá *Embolado*, permitiendose Sogas, así en este, como á el de la mañana, a los Aficionados.

Los que concurran de los que ocupan los Tendidos del Sol, permite el GOBIERNO, que durante aquel tiempo, puedan tenerse cada uno su del sombrero, á fin de conseguir con su sombra el alivio de la nella incomodidad, permitido en las demas partes sombrias.

La corrida por la tarde será con el Ganado en el Arroyo acostumbrado, y abiertas las puertas de la Plaza.

POR LA MAÑANA SE DARÁ LA LIDIA A LAS DIEZ, Y POR LA TARDE A LAS QUATRO.

Estarán abiertas las puertas de la Plaza por mañana, y tarde, hasta que se haga el Despejo, y se pasen este por la mesilla, se lidia el Entrero.

Toros y folklore, términos que se relacionan más en lo externo que en lo interno. Por una parte los cantos de ciego: Reverte y su pañuelo y un metalenguaje específico que ha llegado a influir decisivamente en el coloquial, aún hoy utilizado. También asume el código cerrado que sólo unos pocos conocedores saben distinguir con precisión, por ejemplo en la descripción de los cornúpetas, colores y configuración de los que salen a la plaza. Una fiesta cruel de antiguas reminiscencias que, en algunos aspectos identifica lo hispano en esa corrupción inevitable de los lugares comunes, flamenco–toros, lo que puede aceptarse en cierta forma desde un signo más que unir a muchos otros, menos controvertidos y posiblemente más enriquecedores.

No quiero tratar de estas cuestiones tan complejas en este artículo. Negar los aspectos salvajes de la fiesta taurina sería absurdo, y mucho más cuando ésta se convierte en un fraude y al toro se le machaca literalmente antes y en el transcurso de la lidia. Lacras como la del afeitado o la que suponen los mejunjes y drogas que se utilizan con profusión, amén de los destrozos causados tantas veces por una forma de picar siniestra, postulan esta sensación. Curiosamente, cuando se da el toro íntegro, existe un buen tercio de varas y el riesgo acompaña el oficio y la técnica del toreo, la sensación de crueldad se mitiga. Por ello, a medida que se van diluyendo los riesgos, el ritual resulta menos defendible. Las bochornosas "tradiciones" taurinas de muchos pueblos no son sino una muestra de

salvajismo que debería ser cortada de raíz, y en las que el arte y el valor brillan por su ausencia. De forma análoga a otras prácticas igualmente censurables, como las peleas de gallos y demás faramullas todos ganaríamos en que se perdieran en la memoria del tiempo, aunque ello parece difícil a tenor del apoyo social que reciben, lo que supone un punto importante para estudiar la verdadera significación de la tradición y el folklore.

Ciñámonos pues a la fiesta taurina, la que tiene lugar en ese edificio específico que se llama Plaza de Toros, y que en algunos lugares de Francia son sustituidas por anfiteatros romanos. Algunas de éstas, pienso en el antiguo coso de Palencia, han sido devoradas por la especulación, otras han resistido y permanecen como signos de un ritual específico. Se han construido Plazas de nueva planta, generalmente más cómodas e incluso se han utilizado para la fiesta edificios o contenedores especiales como el Coliseum de La Coruña, o transformado el coso por la construcción de una cubierta, caso de Zaragoza. En lo esencial el espacio de la corrida no ha variado y es en el ruedo, sus burladeros, sus tercios, exactamente igual que antaño, salvo los casos que existían de plaza partida. Las variaciones han surgido desde una progresiva estilización de los elementos formales de la fiesta, con adaptación a las nuevas circunstancias, rebajas de los signos de la violencia en lo que se refiere a los caballos, mitigación del riesgo, etc., etc. De vez en cuando la muerte en la plaza de un torero, casos de Paquirri y Yiyo últimamente, presentan esa otra cara de la dureza del riesgo, aunque resulte difícil hacer entender a la gente que las minas o la construcción suponen mucho mayor peligro y que el índice de mortalidad resulta muy superior. El "folklorismo" que todavía acompaña a la fiesta transforma la mentira en verdad y constituye, paradójicamente, uno de sus mayores enemigos.

La tradición y el ritual. Poco ha variado éste en las líneas generales. El desarrollo de la lidia se realiza en tres tercios, varas, banderillas y muerte. Se utilizan el capote y la pica en el primero de ellos, los palos en el segundo, muleta y estoque en el tercero. La muerte del toro debe realizarse en menos de quince minutos. Todo es idéntico, o casi, al pasado. Han ido cambiando las concepciones del arte taurino, se ha originado una sustitución de la fiesta como expresión de la lucha ancestral del animal y el hombre, por los componentes lúdicos que rodean las fiestas de pueblos y ciudades. Sólo algunas plazas, Madrid, Sevilla y pocas más asientan el espectáculo como habitual en temporadas de primavera, verano u otoño, acentuándose en todo caso la acumulación de corridas en Abril (Sevilla), San Isidro (Madrid), con aditamentos un tanto momentáneos, como pueden ser las de San Miguel u octubre. Esta circunstancia ha fijado los límites del espectáculo taurino y la caracterización sociológica que tiene desde parámetros nacionales y también internacionales. En este último caso desde el ámbito folklorista al que hemos aludido antes o, en contraposición desde una exigencia de lo tradicional y serio (Francia) o de la reivindicación de aspectos nacionalistas, como puede ser el caso de Méjico, Colombia y otros países sudamericanos.

Todo arte es, de por sí, evolutivo, aunque requiera la constancia de la tradición. El mundo del teatro, o del cine, tienen en cuenta sus clásicos, incluso para el juicio de lo que se intenta renovarlos o transgredirlos. La danza, que tantas veces se ha comparado al toreo, mantiene unas bases técnicas y estéticas básicas que luego se enriquecerán (o empobrecerán) según las circunstancias. Es curioso constatar que las mejores experiencias de danza contemporánea asumen, transformándolos, los principios de las disciplinas clásicas. Este juego de tradición versus modernismo es el signo esencial de la validez o de la vitalidad de un arte.

El toreo ¿forma parte de la cultura? Esta pregunta se ha contestado desde diversos parámetros. No cabe duda, en mi opinión, de las raíces antropológicas de la fiesta, la tradición y el ritual que presenta igualmente resonancias ecológicas de gran interés. La preservación de una especie animal tan bella e insustituible como el toro de lidia no es el menor de los argumentos a favor de la preservación de la fiesta taurina. Esta, reflejo de las vivencias de un país (en lo positivo y lo negativo) constituye, si se realiza auténticamente, una expresión que va más allá de lo puramente lúdico. Es en este aspecto, prescindiendo de otros supuestos, donde queremos incidir en este trabajo.

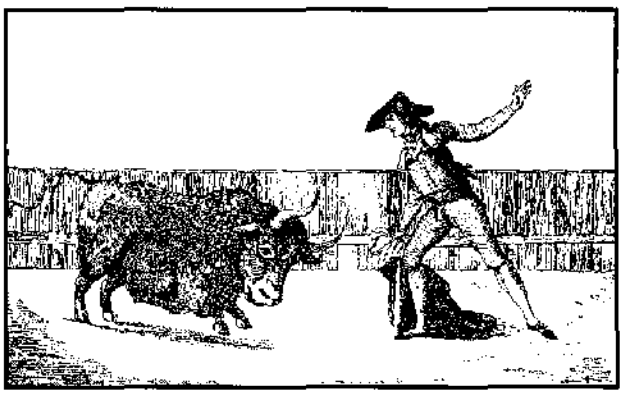
Un hecho cultural y antropológico, evidentemente, y también una práctica que ha originado un folklore riquísimo en una colección de pliegos de cordel, en los que el tema taurino ha tenido presencia (aunque sea para llamar cornudo a Don Friolera) o del vestuario que significó una estética específica que llega hasta nuestros días. Del traje de toros goyesco a la actual estilización existen una serie de fases intermedias que tenían nombre propio en el diseño, Albaicín, Rafael de Paula, el propio Curro. También, y desde un modernismo de mal gusto, los que utilizó en su reaparición Luís Miguel Dominguín. La tradición ha acompañado los colores oscuros para los maestros, verde, tabaco, azul, rojo, y los claritos para los representantes de la "modernidad", blancos, rosas pálidos, y un etc. muy descafeinado. Son signos accidentales pero sirven para matizar esta disyuntiva presente de un espectáculo que quiere estar vivo y a la vez mantener el conjunto de ritos que lo han marcado a través de su historia. Curiosamente la fiesta taurina, a pesar de los héroes deportivos, del impacto del fútbol y

otros deportes, de su carácter anacrónico, de las duras críticas que recibe en el ámbito europeo, de la propia degradación del riesgo, sigue siendo algo vivo, presente y cuando muere algún matador, afortunadamente en muy escaso número, su memoria es conservada. Paquirri y el Yiyo han pasado a la historia, en una especie de síntesis entre el folklore de antaño y la realidad de hogaño, esa línea de tensión que recorre este efímero y singularísimo arte.

Tradición y revolución. El ritual de la corrida no se ha transformado en lo esencial, aunque sí en cuestiones accidentales, los petos de los caballos, por ejemplo. Sí se ha ido progresivamente acortando el terreno del torero frente al toro, desde la pérdida de poder de la fiera, en ocasiones excesiva por corrupciones que dan lugar al afeitado y al tratamiento químico alimentario del toro de lidia al que se le va quitando la casta para convertirla en tontorrona bondad, cuando no en ausencia de toda fiereza e incluso de la fuerza necesaria para aguantar en pie toda la lidia. La transformación de la sociedad ve, salvo excepciones, Madrid, Pamplona, Colmenar, a la dulcificación de la lucha del torero sobre el toro con la salvedad de las llamadas corridas "duras" adjetivo que en múltiples casos pudiera sustituirse por el de "imposibles", como una especie de faro (aparente) en la comercialidad de la actividad habitual de las ferias. Se mantiene así igualmente la tradición que ha sido constante en los toros de que las primeras figuras, sólo como "gesto" lidian las corridas más difíciles, que son reservadas para matadores "especializados" que tienen que pechar con ellas como un número aparte de la corrida–tipo de Ferias en capitales y pueblos del país. Curiosamente, la afición taurina en Francia resulta más exigente que la española, tanto en lo que se refiere a la presentación de las reses, como al cumplimiento del ritual de la corrida en todos y cada uno de sus puntos.

Parar, templar, mandar... en principio la fiesta taurina se presenta como una lucha entre el hombre y la fiera. La técnica es necesaria para el dominio que se salda con la muerte del cornúpeta. No es suficiente: en esta lidia de tres tercios se hace necesario el arte, lo inexplicable que origina la belleza, el ritmo especial de una faena o unos lances de capa, la "música callada del toreo" en frase afortunadísima de José Bergamín dirigida a un matador tan frágil como artista que se llama Rafael de Paula. La tradición ha fijado unas normas y el transcurso del tiempo las ha ido adaptando a las condiciones del toro en su evolución hacia una mayor docilidad y la del público, poco inclinado en general a la lucha sorda y violenta con un animal peligroso y mucho más proclive a las largas series de pases, adornos y demás parafernalias.

Resulta curioso constatar que la tradición ha sufrido muy pocas alteraciones, salvo las apuntadas en relación a los terrenos que guarda el torero respecto del toro y en la creación de algunos pases, que no son sino derivación de los existentes: la manoletina, la ortilina, el salto de la rana de Benítez o la tortilla de Jesulín de Ubrique. Curiosamente el repertorio ha ido a menos, la casi total desaparición del tercio de quites ha limitado la riqueza del toreo de capote, adecuado para la improvisación; la estética en banderillas, los pares son casi siempre de poder a poder y por un solo lado, y en el toreo de muleta los derechazos (o redondos) se llevan la palma.



Series y series: alternan con naturales y de pecho, algún molinete o pase de la firma y adornitos. Poca cosa nueva y no digamos en la suerte suprema, en la que una de las más bellas especialidades: la estocada recibiendo ha pasado a la historia de tal forma que cuando Joselito la practicó, con no mucha fortuna en el lugar donde cayó la espada, en su gloriosa tarde de los seis toros en Valladolid, la gente se hacía lenguas de lo extraordinario del lance.

El conflicto entre tradición y modernismo tiene en la fiesta de los toros una especial solución. El torero que mejor se adapte a las normas clásicas es, sin duda, el de mayor interés y repertorio. Paradojas. La "modernidad" en el toreo, más que en las formas de la lidia, se ha traducido en una especie de marketing socio–económico que supo llevar a cabo el Pipo con la figura de "El Cordobés" y que ahora está representada por Jesulín de Ubrique, desde módulos diferentes que tienen sus signos en la fuerza de la televisión, y en la plasmación de un erotismo primario y verbenero que culmina en esas corridas de seis toros con público invitado exclusivamente femenino. Ambos matadores han sabido cumplir su cometido, su profesionalidad es evidente, y alternar alguna que otra medida de cal frente a toneladas de arena, aunque su significación estética en la fiesta taurina sea negativa en la forma y reaccionaria en la globalidad de su permanencia.

La corridas de toros sólo se justifican desde su propia esencia de riesgo y ritual y toda degradación de sus signos no sirve sino para justificar la postura de tantos que desean su desaparición.

Por ello, frente a estos presuntos "revolucionarios" Belmonte fue otra cosa, la plasmación de la fragilidad como signo estético que han incorporado muchos matadores como Rafael de Paula y Curro Romero –por ejemplo– el torero clásico de nuestros días (que templa y se ciñe como el que más) supone la permanencia del rito, de la esencia, de esta fiesta bárbara que se convierte en parodia (no menos sangrienta) cuando se eliminan las defensas del toro, se le hace perder fuerza y se le transforma en una especie de mansa oveja. La bravura del toro tampoco cabe confundirla con la condición de esos enormes animales sin casta que a veces se proclaman como los únicos verdaderos testigos del pasado de la fiesta. Esta nació de la lucha del torero y el toro y ambos elementos son su razón de ser. Lucha desde la técnica, el valor, indispensable e insustituible, la personalidad, la estética. La sujección al rito no impide, muy al contrario la estimula, la multiplicidad heterogénea. Cada torero debe ser un artista insustituible y su forma de citar, llevar prendido el toro, construir las faenas tan personal en sí mismo como respecto a los otros. Cada toro tiene una faena y cada matador le dará una lidia distinta. Si el teatro, la ópera tienen como regla de oro que cada representación es única ¿qué decir de la fiesta taurina, en la que uno de los elementos esenciales, el toro, no se repite jamás? En este hecho se encuentra la belleza efímera del arte: el momento irrepetible (el vídeo sólo testimonia) se pierde en la memoria o se anida en ella...

Los dos aspectos del arte taurino, lo dionisíaco y lo apolíneo, se dan cita en algunos momentos mágicos. La fragilidad del torero crepuscular alienta un arte que sólo se explica desde la experiencia vivida, la sensación de irrepetibilidad, el ejemplo de Curro Romero es evidente: desde sus más de sesenta años, sus limitadas condiciones lidiadoras, es todavía capaz de alumbrar instantes de belleza única. Una verónica, una media... quizás las de otro matador sean más firmes, más aquietadas pero ese perfume... Grandes momentos de la historia del toreo han nacido en el crepúsculo de la carrera de algunos matadores: Antoñete tuvo sus soberbios logros en el final de su azaroso devenir, el Viti hizo su mejor faena poco antes de su retirada y Antonio Bienvenida siguió impartiendo lecciones en su segunda época. Este mundo artístico, tan cercano a la danza (aunque se base en la quietud de los pies y el juego de los brazos), aunque requiere la plenitud física, permite esos milagros, lógicamente aislados, del torero crepuscular que confiere al arte taurino la tradición puesta al día, ese inconfundible bouquet de los vinos añejos.

En la Feria de Valladolid, sólo un tanto mitigada por la relativa fuerza de los astados, tuvimos ocasión de presenciar dos hechos artísticos de primerísima categoría. Una faena genial de Julio Aparicio, en la que el torero, desgarrado, roto, descoyuntado forzaba la retórica de la belleza improvisada. Los pases de siempre en versión nueva, en los cites, en los remates, en el desmayo lleno de tensión que cerraba las tandas, para sin solución de continuidad llegar la exteriorización del gesto, concitando sobre torero y toro no se sabe qué elementos. Por otro lado, la interpretación sinfónica, global, de una corrida de seis toros por Joselito, capaz de encontrar un ritmo interno excepcional, plasmado en una plétora de lances y quites, de muleteo andando al toro o esperándolo con mando y quietud, de entrega en la ejecución bellísima (aunque el estoque no siempre cayera en su sitio) de la suerte suprema. En estos dos ejemplos cabe toda una teoría y estética de la fiesta taurina.

Joselito puede ser el torero del futuro. Es todavía muy joven y puede decantar su ya evidente maestría y clase. Necesita forzar la máquina en las Ferias de importancia, aunque no hay que olvidar el triunfo de la Beneficencia en Madrid, con seis toros y lidiar y exigir reses de mayor casta y fuerza, con los que puede sobradamente. Las corridas de seis toros son siempre una prueba exigente que ha puesto muchas cosas en su sitio. Las grandes figuras, Gallito por ejemplo, han llegado a su cenit en estas ocasiones, como Antonio Bienvenida que mostraba su repertorio, su dominio de la lidia, su capacidad para ser diferente en cada toro. Otros han fracasado en este empeño: Luis Miguel, Angel Teruel, Ponce, Curro Vázquez, y el propio Lagartijo en su desgraciada corrida de despedida. Joselito en Madrid, Zaragoza y Valladolid, desde un concepto del toreo relajado y natural, cuidadoso del rito hasta en las vueltas al ruedo y en los brindis, unió la tradición y la renovación, ejemplo último de la permanencia de esta fiesta tan controvertida y controvertible.

La historia de España, de su folklore, de su tradición tiene en las corridas de toros un hecho singular, un ritual que sigue permaneciendo en demasiadas ocasiones degradado y caricaturizado, roto en los presupuestos previos que significan la pujanza del animal que no sea destrozado antes (afeitado, drogas...) y en el transcurso de la corrida (los siniestros puyazos que los machacan) desde la esencia de la lidia: dominio y arte que sea ejercido desde la personalidad de cada torero –la renovación surge en las novilladas cada vez de más difícil organización– y de la variedad que pueden ofrecen. Torear 150 corridas al año no significa sino una estadística: el arte mantiene la tradición y justifica en cierta forma la permanencia de la fiesta por encima de todos los tópicos que pesan sobre ella.

# LOS SAMBLASES CACEREÑOS

José María Domínguez Moreno

*San Blas, gargantero,*
*tiene su fiesta*
*a tres de febrero.*

San Blas, el *gargantero,* goza de gran predicamento en toda la provincia de Cáceres. Su advocación deviene de los tiempos en los que los pueblos procuraban su abogacía contra pestes, epidemias y pandemias. Y, ya a niveles más elementales, contra las afecciones de la garganta. A tenor de la amplitud de su patronazgo parece que, a lo largo de los siglos, San Blas ha tenido a bien el escuchar a los paisanos cacereños, que ahora, en lógico agradecimiento, le honran de muy distintas maneras en el día tres de febrero.

Entre los actos que en su fiesta se llevan a cabo en *Torrejón el Rubio,* destacan las coplas que, sin acompañamiento instrumental, se entonan durante el ofertorio de la misa. En el canto intervienen cuatro mozas, las mismas que interpretan el rito de *las purificadas,* ataviadas con el típico traje local. Los versos narran la vida de San Blas, toda una amalgama de historia y de leyenda, sin olvidar en ellos la petición protectora contra los males que acechan al pueblo:

*En la ciudad de Sebaste*
*y en todo el orbe cristiano*
*tu vida se ha celebrado*
*por los milagros que obraste.*
*En el reino de Armenia*
*tu virtud se propagó*
*y tu pureza y costumbre*
*todo el mundo las miró.*
*De médico profesor*
*te inclinó tu natural,*
*y curaste todo mal*
*de alma, vida y corazón.*
*Al desierto te marchaste*
*sin que el pueblo lo supiera,*
*y el obispo de Sebaste*
*quiso el Señor que muriera.*
*Por obispo te nombró*
*Sebaste con alegría,*
*te resistes a porfía*
*y por obispo quedaste.*
*El nuevo estado quedó*
*para aumentarnos tu fe,*
*y tu santidad después*
*de todos fue admiración.*
*Al desierto te inclinabas*
*y ángel te retiraste,*
*y la gente no cesaba*
*de llorar y de buscarte.*
*De todas partes venían*
*a pedir tu bendición,*
*y hasta las fieras feroces*
*a tu lado hacen mansión.*
*El año trescientos quince*
*un tirano muy feroz,*
*que era el emperador Cirilo,*
*a San Blas martirizó.*
*Al monte marchan soldados*
*para buscar a San Blas*
*y entre tigres y leones*
*lo hallaron en santa paz*
*Le dicen que se eche fuera*
*y que se vaya con ellos,*
*que el emperador lo manda*
*y es preciso obedecerlos.*
*Y San Blas les respondió:*
*Vamos; iremos contentos,*
*y derramaré mi sangre*
*por Jesús, mi dulce sueño.*

*Una afligida mujer*
*te pide con ansia tanta*
*la curación de su hijo*
*y el corazón te quebranta.*
*En su garganta tenía*
*una espina atravesada:*
*con la señal de la cruz*
*aquel niño la arrojaba.*
*Y en presencia del tirano*
*te dice que has de adorar*
*a los dioses, y no quieres,*
*y te mandan* ***palear.***
*También con uñas de acero*
*surcaron tus puras carnes,*
*y tu cuerpo le dejaron*
*corriendo arroyos de sangre.*
*Siete piadosas mujeres*
*que recogían tu sangre*
*el tirano las llamó*
*y las degolló al instante.*
*Ellas con gran alegría*
*y con mucha devoción*
*recibieron el martirio,*
*pidiendo tu bendición.*
*Una voz del cielo oíste*
*que te animaba a salir*
*a recibir el martirio*
*para tú al cielo subir.*
*Ya te cortan la cabeza*
*y recibes la corona,*
*y en el cielo profesor*
*eres de nuestra persona.*
*Pidámosle con gran fe*
*y con mucha devoción*
*que nos libre de la peste*
*y del infernal dragón.*
*El pueblo de Torrejón,*
*que posee tus reliquias,*
*vivamos en santa paz*
*en unión de la justicia.*
*Quédate con Dios, San Blas,*
*nos despedimos muy bien;*
*yo quisiera, Santo mío,*
*estarme siempre a tus pies.*

Por la misma comarca *Garrovillas de Alconétar* festeja a San Blas con misa y procesión, a la que asisten las mujeres con trajes de *serrana* y cubiertas con mantilla. El día siguiente celebra a *San Blasino.* A este lógico vivir jaranero alude el viejo dicho de la tierra:

*Primeru febreru,*
*segundu Candeleru,*
*Bras terceru,*
*Brasinu festeru.*

La gastronomía es un elemento a destacar en *los samblases* garrovillanos, puesto que la costumbre exige el degustar por estas fechas el buche con berzas, los *coquijuelos,* las floretas, los *cagajones,* los *piñonates,* las perrunillas y las *chicas.* Y todo ello sin olvidar el clásico *bollu* en forma de paloma, elaborado con pan y anís, en cuyo buche se le endosa un chorizo de lomo y en la parte posterior del abdomen un huevo cocido. A éste le dedican la correspondiente coplilla:

*Cuando pasa por tu puerta*
*el día de San Brasinu,*
*lleva el jocicu pringáu*
*por el bollu y el chorizu.*

También el *bollu* es el alimento predilecto en las giras que en estos días festivos realizan los grupos de jóvenes por los más variopintos parajes del entorno:

*¡Ay, qué alegría! ¡Ay, qué ilusión!*
*Nuestra gira es la mejor.*
*Es la mejor, la más alegre,*
*porque llevamos arroz con leche,*
*arroz con leche, leche guisada;*
*nuestra gira es la más salada.*

Sin duda la nota más genuina del San Blas garrovillano lo constituye la *vaca–romera,* a la que hay que calificar entre las mascaradas de precarnaval. Cuando el santo tuvo su ermita la *vaca–romera* aguardaba acechante el regreso de los devotos. Pero desde el momento en que la imagen buscó su aposento en la iglesia de San Pedro la vaquilla se ha visto obligada a deambular por el pueblo una vez acabada la misa. El hombre que se presta a disfrazarse de *vaca–romera* se cubre la cabeza con un gorro cilíndrico negro, del que penden cintas de colores, se enfunda un guardapiés y se ciñe un cinto con un gran cencerro. Va provisto de una enorme cornamenta. Su misión es la de acometer a curiosos y a paseantes, deteniéndose sólo ante los que le ofrecen un trago. Junto al enmascarado marcha un acompañante con un costal en el que mete todo cuanto le ofrecen los vecinos, que posteriormente es repartido entre los pobres. En los últimos años han desaparecido estos fines altruistas que promovía la Hermandad de San Blas, e incluso la *vaca–romera* se ha simplificado hasta el punto de que la vieja máscara se ha sustituido por una simple cabeza hueca de cartón. Aún así los niños suelen seguirla y dedicarle las rimas de siempre:

***La vaca–romera,***
*de buen paletón,*
*que come morcilla*
*y caga turrón.*

En *Malpartida de Plasencia* el día tres de febrero se conoce como el del *Convite del Mayordomo.* Este, que "sirve al santo" por voto o promesa, se encarga de rifar un cordero y de vender las gargantillas de San Blas para recaudar fondos destinados al culto. Las mujeres tienen a bien agasajar al obispo de Sebaste con el lucimiento de sus galas típicas durante los actos religiosos que se desarrollan en la ermita. La cucaña es una de las principales diversiones de la fiesta.

La víspera de San Blas, el día 2, los quintos de *Casatejada,* ya en el Campo Arañuelo, acuden a las dehesas a proveerse de gran cantidad de taramas de encina, que traen al pueblo. La noche la pasan cantando y bebiendo. En la mañana de la fiesta colocan la leña sobre un burro y recorren las casas pidiendo el aguinaldo. Los chorizos que reciben

los cuelgan de los ramajes que porta el jumento. El dinero recaudado, al igual que los huevos que también es costumbre entregarles, van a parar al cesto que los mozos llevan consigo. Chorizos y huevos se convertirán en los alimentos que configuren las *corroblas* de los quintos. No faltan en el ancestral programa del mocerío en este día las rondas a las mozas con las primeras luces del alba.

A pocos kilómetros de la anterior localidad, *Toril* celebra la *verbena de San Blas*, que atrae a la juventud de todos los contornos, lo mismo que el concurso hípico campestre del día tres. Es en *Romangordo* donde al santo le dedican tres jornadas: San Blas "Grande", San Blas "Mediano" y San Blas "Chico". Cuando las campanas repican a vísperas el día dos los cazadores comienzan a preparar sus escopetas, que dispararán a profusión en honor de San Blas. Las *salvas a San Blas* tendrán lugar durante la procesión. Como tantas otras fiestas, éstas de San Blas de *Romangordo* han sido trasvasadas en los últimos años al mes de agosto, con lo que, al decir de los vecinos, se salva su pervivencia seriamente amenazada por el fenómeno migratorio. *Valdecañas* también festeja al santo de Sebaste.

Por las comarcas de Los Ibores y de Las Villuercas tiene San Blas su disanto en *Robledollano, Guadalupe, Villar del Pedroso* y *Carrascalejo*. La misa, la procesión y la consiguiente venta de gargantillas bendecidas con fines profilácticos son la tónica dominante en estas celebraciones. En la última población el tres de febrero se conoce como el de la *Romería de las Tortillas*, ya que es el día de San Blas cuando las pandillas salen al campo a dar cuenta de tan tradicional alimento.

Al sur de Cáceres el obispo de Sebaste es objeto de veneración en *Conquista de la Sierra, Alcollarín* y *Herguijuela*. En *Campo Lugar* se aprovecha la jornada para hacer una romería a tres kilómetros de la localidad, en los aledaños del cruce de las carreteras de Miajadas y Zorita. Se lleva a cabo una *misa extremeña* en la que no se olvidan las ofrendas de los típicos hornazos y *bollas*. Tras la celebración religiosa hay baile, concursos gastronómicos y degustación de las migas que se cocinan con los ingredientes que aporta cada uno de los romeros. También en esta fecha los habitantes de *Zorita* realizan una de sus giras anuales a la ermita de Virgen de Fuente Santa. La procesión, las cintas bendecidas y las *roscas de San Blas* constituyen en *Puerto de Santa Cruz* los elementos básicos que mueven una festividad que antaño vivían de una manera especial los quintos.

También en *Benquerencia* pasan las cintas multicolores por la imagen del santo, convirtiéndose en uno de los más curiosos y apreciados regalos que se intercambian los novios, empleándose lo mismo para gargantillas que para adornos de las panderetas y de los panderos. *Torreorgaz* no se conforma con San Blas y por eso tiene también a *San Blasino*. A partir de las doce de la noche del día tres los jóvenes encuentran abierta la veda para tiznarse unos a otros con corchos quemados, broma que alcanza por igual a los transeuntes que se topan al paso. Sin dudas San Blas marca en este pueblo el comienzo de los carnavales, como igualmente ocurre en la vecina localidad de *Aldeacentenera*, donde las coplas que se cantan no van ausentes del tono jocoso o picaresco:

*Si piensas que por ti son*
*los colores que me salen,*
*no son por ti ni por otros,*
*que son míos naturales.*
*Ya vienen los carnavales,*
*las ferias de las mujeres,*
*aunque también fuera de feria*
*burros y vacas se venden.*

*Montánchez* acoge los *samblases* más interesantes de toda la zona sureña. La víspera se enciende *la velá* o gran hoguera, se visitan los *ranos* por las distintas casas y se degustan los clásicos buñuelos. El día de San Blas, tras la misa y el consiguiente reparto de gargantillas, unas cuarenta jóvenes vestidas con el típico atuendo recorren procesionalmente el pueblo en compañía del tamborilero. Llevan estas mozas en sus cabezas unos tableros, las populares *tablas*, con gran profusión de adornos y sobre ellos los artísticos *ramos* de ofrenda de repostería, en especial *escaldones, muérdagos* y *escabeches*, que luego se traducen en dinero para San Blas.

Por la Raya de Portugal celebran festivamente a San Blas en *Villa del Rey*, con su *Baile del cordón*, y *Ceclavín*. Más al norte hacen lo propio en *Aldehuela de Jerte*, donde los tamborileros acompañan a la imagen por la calle, *Carcaboso, Casillas de Coria, Moraleja, Galisteo, Guijo de Coria, Riolobos, Santa Cruz de Paniagua, Oliva de Plasencia, Gargüera, Piornal*, con la presencia de las mujeres en la iglesia para bendecir hilos y platos de sal, y *Aldeanueva del Camino*, que nos trae el recuerdo del poder salutífero de San Blas, cuando los niños eran curados del garrotillo mediante la imposición del collar de plata de la imagen.

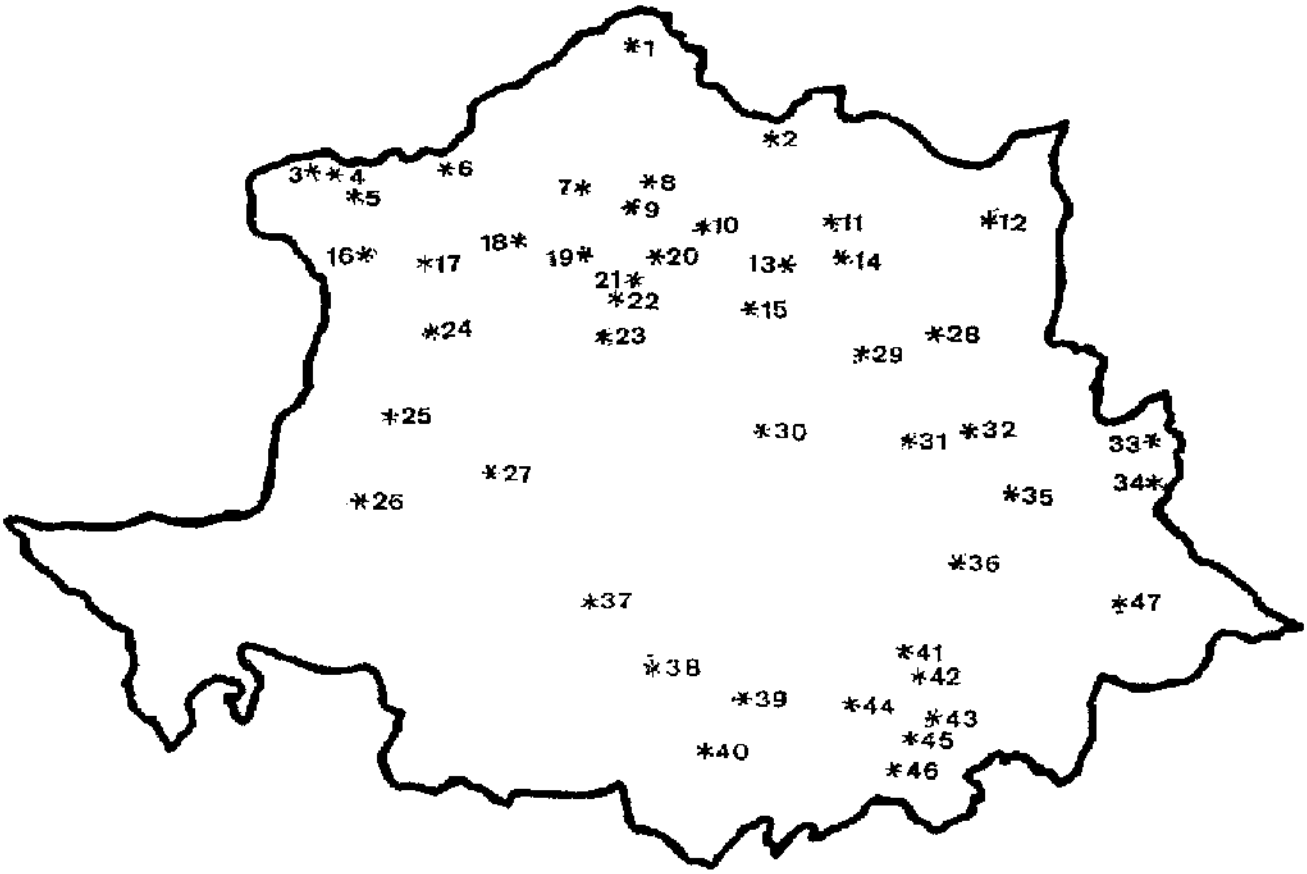
En la Sierra de Gata San Blas mantiene sus valedores en *Valverde del Fresno*, que le dedican los días 3 y 4, y en *Cilleros*, que lo tienen por patrón. A él le dirigen coplas que manifiestan la superioridad de este santo sobre la de otros patrones comarcanos, como es el caso de San Pedro Celestino de *Villamiel:*

*Si nuestro patrón San Blas*
*pudiera subir la cuesta*
*a San Pedro Celestino*
*le cortaba la cabeza.*

A San Blas hay dedicada una ermita en *Gata*, si bien los lugareños dejan para meses estivales su romería y sus danzas de *cintas* o *trenzados*. En *Eljas* son los quintos los que ejercen la mayordomía el tres de febrero y entre los actos más significativos que llevan a cabo destacan los de pasear a caballo con el atuendo tradicional de *lagarteiru* y de competir montados en ellos, con sus cargas, por las empinadas calles del pueblo. Es este último un ejercicio que rememora el adiestramiento para el viejo oficio del contrabando que tan arraigado estuvo en la zona.

La víspera de San Blas los quintos de *Ahigal*, con música de gaita y tamboril y sonidos de cohetes, pasean el *ma-*

# SAN BLAS




*01. NUÑOMORAL*
*02. ALDEANUEVA DEL CAMINO*
*03. VALVERDE DEL FRESNO*
*04. RIJAS*
*05. VILLAMIEL*
*06. GATA*
*07. SANTA CRUZ DE PANIAGUA*
*08. ARGAL*
*09. SANTIBAÑEZ EL BAJO*
*10. OLIVA DE PLASENCIA*
*11. PORNAL*
*12. VALVERDE DE LA VERA*
*13. GARGUERA*
*14. PASARON DE LA VERA*
*15. MALPARTIDA DE PLASENCIA*
*16. CILLEROS*
*17. MORALEJA*
*18. GUIJO DE CORIA*
*19. MONTEHERMOSO*
*20. CARCABOSO*
*21. ALDEHUELA DEL JERTE*
*22. GALISTEO*
*23. RIOLOBOS*
*24. CASILLAS DE CORIA*
*25. CECLAVIN*
*26. VILLA DEL REY*
*27. GARROVILLAS*
*28. CASATEJADA*
*29. TORIL*
*30. TORREJON EL RUBIO*
*31. ROMANGORDO*
*33. VILLAR DEL PEDROSO*
*34. CARRASCALEJO*
*35. ROBLEDOLLANO*
*36. ALDEACONTENERA*
*37. CACERES*
*38. TORREORGAZ*
*39. BENQUERENCIA*
*40. MONTANCHEZ*
*41. HERGUIJUELA*
*42. CONQUISTA DE LA SIERRA*
*43. ZORITA*
*44. PUERTO DE SANTA CRUZ*
*45. ALCOLLARIN*
*46. CAMPO LUGAR*
*47. GUADALUPE*

*cho* engalanado por todos los rincones del pueblo. Tras una noche de ronda en la que abundan las bromas de rigor, los mozos ocupan un lugar preferente en los actos religiosos y portan al santo en la procesión, corriendo también por su cuenta la colecta que realizan para el culto de San Blas. Es obligado que sobre los hombros luzcan un pañuelo bordado por la novia. Seguidamente, a las afueras del casco urbano, *corren los gallos* sobre caballos o jumentos. Las aves, que suelen ser regalo de los padrinos y que han sido criadas con este fin, se cuelgan de una en una de la cuerda y son matadas a mandobles por los jinetes que pasan bajo ellas. Cuando todos los animales han pasado a mejor vida los quintos se reparten por el pueblo para *pedir el chorizo* en las casas de parientes y conocidos. Los numerosos embutidos que reciben se van enristrando en un bastón que hace las veces de percha. Más tarde tienen su *corrobla* a base de carne de *macho*. En *Santibáñez el Bajo* también los quintos se reúnen en San Blas para comer el macho cabrío que engalanaron la víspera y al día siguiente, San Blas "Viejo", requieren huevos y chorizos de la vecindad.

Los petitorios son comunes en *Valverde de la Vera*, donde San Blas ejerce desde antiguo el patronazgo. En este

caso es el mayordomo el encargado de recaudar los chorizos puerta a puerta, siendo subastados a la entrada de la ermita. De igual manera se subastan las andas para introducir la imagen una vez que finaliza la procesión, momento en el que se tiene a bien arrojar sobre los asistentes hilos bendecidos. La fama de que gozan estos hilos impregnados del poder salutífero del San Blas de *Valverde de la Vera* hace que desde inmemoriales tiempos hayan venido a buscarlos desde las localidades vecinas.

En *Pasarón de la Vera* la festividad de San Blas gira en torno a los actos que organiza la Hermandad del Niño Dios, Inmaculada y San Blas. La víspera por la noche se ritualiza su salida a la calle de la misma forma que referimos para la noche de Reyes. *El bos* vuelve a ser insustituible en este acto. De madrugada los cofrades proceden al canto de la "*Alborada*" al mayordomo, sin que falten las coplas alusivas a la mayordoma y a los mozos que portarán el *ramo:*

*Levántate, mayordoma,*
*mañanita de febrero,*
*a componer a San Blas,*
*que le sacan de su templo.*
*¡Oh, qué linda es la escobera*
*cuando en mayo está florida!*
*Más linda es la mayordoma*
*que al santo San Blas se brinda.*
*Un hermano que aquí vive*
*con su santa devoción,*
*Dios le dé una larga vida*
*y después la salvación.*
*El mayordomo del día,*
*con afecto fervoroso,*
*a San Blas bendito ofrece*
*un ramo primoroso.*
*El ramo ya está dispuesto*
*para llevar a San Blas,*
*con toditos sus hermanos,*
*que le van a acompañar.*
*El ramo de nuestro santo*
*va vestido con honor;*
*de la semilla de Cristo,*
*nuestro remedio dejó.*
*Mozos que lleváis el ramo,*
*llevadle con devoción,*
*que San Blas es milagroso*
*y alcanza mucho con Dios.*
*Conducid con devoción*
*este ramo misterioso,*
*y llevadle a nuestro santo,*
*que siempre fue milagroso.*
*Con frutos de nuestras almas*
*a San Blas bendito honremos,*
*y con frutos de la tierra*
*hoy su fiesta celebremos.*

Después del primer toque de misa sale la comitiva desde la casa del mayordomo hacia la iglesia encabezada por el *ramo,* un armazón tronco–cónico cubierto de ramas verdes y de roscas, que colocan sobre unas andas que llevan cuatro mozos. La entrada del *ramo* en el templo precisa de una ritualización, donde no faltan la bendición del mismo y el permiso para penetrar en el recinto sagrado:

*Por el templo caminamos*
*los hermanos en unión*
*y al cementerio llegamos*
*a celebrar la función.*
*Tratemos este lugar*
*con reverencia y fervor;*
*para bendecir el ramo*
*salga el ministro de Dios.*
*La bendición ya está echada,*
*que el cura la vino a echar;*
*entraremos en la iglesia*
*a ofrecérselo a San Blas.*
*Buena sea mi llegada*
*a la entrada de este templo,*
*donde está San Blas bendito*
*y el Divino Sacramento.*
*San Blas, que estáis en los cielos*
*de laureles coronado,*
*rogad por todos a Dios,*
*que nos lleve a vuestro lado.*

Durante el ofertorio de la misa se canta el *Ramo de San Blas*, un sencillo romance que narra la vida y algún milagro del santo obispo de Sebaste:

*Un mártir de Jesucristo,*
*San Blas bendito y varón,*
*hoy os pide vuestro amparo*
*la villa de Pasarón.*
*En la ciudad de Sebaste,*
*de Armenia timbre y honor,*
*naciste y de virtudes fuiste*
*espejo y perfección.*
*Obispo fuiste elegido,*
*y con celo de pastor*
*la vida por tus ovejas*
*la diste con gran valor.*
*Marcelino y Diocleciano,*
*instrumentos del Señor,*
*te buscan encarnizados*
*con frenético furor.*
*Mas viendo tal tiranía*
*el monte Argeo te dio,*
*una cueva que, piadosa,*
*del tirano te libró.*
*Buscando las fieras iban*
*los enemigos de Dios;*
*por disposición divina*
*os encontraron a Vos.*
*Vuelven atrás presurosos,*
*dan parte al gobernador*
*y les encarga que atado*
*os traigan cual malhechor.*
*En la cárcel te metieron,*
*en una oscura prisión,*
*y celestiales visiones*

*recrean tu corazón.*
*Los tordos con aceituna*
*y los cuervos con honor,*
*con higos alimentaron*
*al ministro del Señor.*
*Al público te sacaron,*
*y sin tener compasión*
*a las fieras te arrojaron*
*para tu devoración.*
*Las fieras todas se rinden,*
*mostrándote humillación,*
*desde la simple paloma*
*hasta el furioso león.*
*El bárbaro Agricolado,*
*como segundo Nerón,*
*verter tu sangre pretende*
*con su cruel intención.*
*Al golpe del fiero alfange,*
*que el verdugo descargó*
*sobre tu divino cuello,*
*tu aliento vital cortó.*
*Tu cabeza por el suelo*
*tres saltos al frente dio,*
*y acompañada de Cristo*
*tu alma al cielo subió.*
*En la garganta de un niño*
*una espina se clavó,*
*y estando desahuciado*
*con tu bendición sanó.*
*Al cura que ha dicho misa*
*y ha predicado el sermón,*
*Dios le dé una larga vida*
*y después la salvación.*
*¡Quédate con Dios, San Blas!*
*¡Quédate con Dios, mi bien!*
*¡Yo quisiera, santo mío,*
*estarme siempre a tus pies!*

Cuandos los actos religiosos concluyen el *ramo* es devuelto a casa del mayordomo:

*Al mayordomo del día*
*ya le traemos el* **ramo,**
*con sus roscas bendecidas*
*y toditos sus hermanos.*

Estas roscas que adornan el *ramo* son luego compradas por los vecinos y el dinero recaudado se destina a los fines de la hermandad.

En *Nuñomoral*, en pleno corazón de Las Hurdes, San Blas también es sinónimo de *ramo* y, al mismo tiempo, de ancestrales danzas. Dos días antes de la fiesta un vecino asciende a la sierra para cortar una rama de tejo o, en su defecto, un arbusto. Tras adornarlo de cintas, roscas, naranjas y paquetes de tabaco, lo colocan en el altar de la iglesia a la espera de que llegue el día de San Blas. La mañana de la fiesta el tamborilero junto a un grupo de *ramajeros* o danzantes, que visten un supuesto traje típico de la comarca, y el *mayoral* o gracioso se acercan hasta la casa del cura y, sin dejar de bailar, lo acompañan hasta la iglesia. Los *ramajeros*, que han caminado en dos filas, quedan a la puerta del templo, entrando poco después el *gracioso*, que se cubre con pieles, se ciñe cencerros a la cintura y se toca con una mitra de cartón, y sube danzando hasta el altar, donde recibe el permiso del celebrante para que todos franqueen la puerta. Dada la autorización, ascienden por el pasillo central pausadamente, tocando sus castañuelas y cantando:

*La mañana más hermosa*
*es la del tres de febrero,*
*con su sol resplandeciente*
*y el bello azul de su cielo.*
*Tres puertas tiene la iglesia,*
*entremos por la mayor;*
*le hacemos la reverencia*
*al Divino Redentor.*
*Tres puertas tiene la iglesia,*
*entremos por la mediana;*
*le hacemos la reverencia*
*a la Reina soberana.*
*Tres puertas tiene la iglesia,*
*entremos por la más chica;*
*le hacemos la reverencia*
*a las Animas Benditas.*

Las dos estrofas que siguen las cantan apuntando con los palos que llevan los *ramajeros* a la imagen de San Blas que está, sobre las andas, a un lado del altar mayor y, luego, al cura:

*Al glorioso San Blas,*
*a ese que vamos buscando,*
*en una cueva se encuentra*
*del monte Argeo llamado.*
*Se levante el señor cura*
*de la silla donde está,*
*para celebrar la misa*
*de nuestro patrón San Blas.*

El *ramo* va a encabezar la procesión, situándose los *ramajeros* entre éste y la imagen de San Blas. A uno y otro lado hacen continuas reverencias mientras vienen y van al cansino ritmo que le marca el tamborilero. Posteriormente, en la plaza, se desarrolla el *ofertijo*, durante el cual los vecinos depositan sus donativos en las andas y, si se halla en vena de inspiración, alguno declama la *ralación* o versos alusivos a determinado favor que ha recibido del santo. Sigue el *baile del cordón*, a cuya coreografía llaman *la cadena*, con las correspondientes pausas para que cada uno de los danzantes recite estrofas alusivas a la vida de San Blas. Antes de sortear el *ramo* aún tienen la oportunidad los *ramajeros* de ejecutar ante el arbusto una danza de paleo al compás de una música a la que los habitantes de *Nuñomoral* le adaptan letras de singulares romances:

*Por la dehesa de Las Hurdes*
*triste Panconio cabalga;*
*mala traición le han jugado*
*los Nuños y los Aldanas.*
*¡Ay, Panconio,*
*triste y solo te ví*
*en esas tierras tan agrias,*

*sin poder salir de allí!*
*Fatigado y con gran duelo*
*va subiendo una costana;*
*la silla de la su yegua*
*triste de sangre quedaba.*
*Heridas trae a montones,*
*la su espada trae abollada*
*de pelear con el moro*
*por las tierras de Granada.*

*Montehermoso* da el día dos principio a los festejos de San Blas. Por la noche tiene lugar la *velá*. Se encienden *capazos* a la puerta de la ermita del santo y se desarrollan algunas de las *danzas de los negritos* a los compases del tamboril. Conforman el grupo seis danzarines y un *palotero*. Este es una botarga que viste enteramente de blanco, llevando trozos de cintas multicolores cosidas a la ropa y un gorro de forma cónica. A su cargo corre el llevar los palos e instrumentos necesarios para el baile. El *palotero*, al igual que los danzarines, se presenta con la cara embadurnada de negro. El atuendo de los danzantes es el tradicional de la localidad, configurado por la camisa blanca de lino, calzón de paño negro con borlas, chaleco del mismo género y color, faja de lana bordada y medias blancas de algodón, cubriéndose para las danzas con un gorro tronco–cónico negro con ribetes rojos que ha venido a sustituir al viejo *rocaol* o pañuelo atado a la cabeza.

La tradición de los *negritos de San Blas* se entronca con otras danzas de negros que se documentan de forma numerosa por toda la Península a partir del siglo XVI. Todas ellas parecen responder a ritualizaciones insertadas dentro de ancestrales cultos de fertilidad. No obstante, los montehermoseños ven en sus danzarines la reencarnación de los pedigüeños de Tomé, localidad vecina de Sebaste, que repetidamente acudían en demanda de limosna a San Blas, embadurnándose el rostro para no ser reconocidos.

Tras la *velá* el grupo de los *negritos* recorre el pueblo interpretando en plazas, calles y bares su largo repertorio, sin dejar de gritar de vez en cuando el *"¡Viva San Blas!"*. El quehacer de los danzarines continúa el día tres, en el que también hay misa solemne, bendición de los cordones protectores de los males de la garganta, venta de éstos por el mayordomo y procesión. En la plaza de Arriba bailan ante la imagen del santo. Nuevamente, al terminar los actos religiosos, los *negritos de San Blas* interpretan sus danzas a lo largo y ancho de la localidad, hasta que los reclama el convite en casa del mayordomo. Luego siguen en su deambular coreográfico, que puede no detenerse en los días sucesivos.

Contabilizan los *negritos* un total de diecisiete danzas. A las propias de palotco hay que unir las de los oficios, en la que cada danzarín porta el instrumental apropiado y expone la vieja profesión (herrero, esquilador, segador...) mediante los oportunos movimientos corporales, o la danza de *"El cordón"*. Otras son *"La zapateta"*, *"La danza del pie"*, *"La zarza"*, *"El cardo"*, *"La golondrina"*, *"Los vuelos"*, *"La emperadora"*, *"La gascona"*, *"La moza gallarda"*, *"La sorda"*, *"El juramago"*, *"El Mambrú"*, *"La culebra"*, *"El ama del cura"* y *"La zorrita"*. La picaresca y la ironía participan en algunas de las letras que acompañan a danzas concretas, como ocurre con las dos últimas:

*El ama del cura*
*está mala en la cama*
*y el cura le dice:*
*Muchacha, levanta.*

*La zorrita*
*en el campo,*
*qué comería:*
*Churubías,*
*churubías.*

---

BIBLIOGRAFIA


BARROSO GUTIERREZ, F.: "Tras la huella de la quinta", *Alminar*. Badajoz, 1981. Vol. III, 22, pp. 20–22.

BARROSO GUTIERREZ, F.: "Apuntes folklóricos de Las Jurdes. San Blas, patrón de Nuñomoral", *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, 1990. Vol. XLVI, I, pp. 231–246.

*Calendario de Fiestas Populares*. Patronato de Turismo y Artesanía. Diputación Provincial. Cáceres, 1990.

DOMINGUEZ MORENO, J. M.: *Cultos a la fertilidad en Extremadura*. Mérida, 1987

DOMINGUEZ MORENO, J. M.: "Fiesta de los quintos", *Gran Enciclopedia Extremeña*. Mérida, 1992. Vol. VIII. pp. 211–213

DOMINGUEZ MORENO, J. M.: "Santos ganaderos en Extremadura", *Revista de Folklore*. Valladolid, 1992. Vol. XII, 1. pp. 3–11.

DOMINGUEZ MORENO, J. M. y MARCOS AREVALO, J.: "Antropología y folklore", *Extremadura de Norte a Sur. Pueblos y paisajes para andar y ver. I y II*. Badajoz, 1995. Coleccionable del *Diario HOY*.

*Ferias, fiestas y romerías*. Consejería de Industria y Turismo. Mérida, 1993.

FERNANDEZ OXEA, J. R.: "Fiestas en Torrejón el Rubio", *R.D.T.P.* Madrid, 1948. Vol. IV, pp. 470–474.

FLORES DEL MANZANO, F.: *La vida tradicional en el Valle del Jerte*. Mérida, 1992.

GARCIA GARCIA, S.: *Flores de mi tierra. Historia, costumbres y leyendas de Abigal*. Cáceres, 1955.

GARCIA MATOS, M.: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Madrid, 1982.

GIL GARCIA, B.: *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz, 1956 y 1961.

GUADALAJARA SOLERA, S.: *Lo pastoril en la cultura extremeña*. Cáceres, 1984

JUSTEL, C.: "Las Candelas, San Blas y los quintos", *Alcandora de Extremadura*. Madrid, 1985. nº 3, pp. 24–25.

MAJADA NEILA, J. L.: *Ser quinto en Extremadura*. Salamanca, 1991.

MARCOS AREVALO, J.: *Fiestas populares extremeñas*. Mérida, 1984.

# LA CREATIVIDAD Y LA IMITACION EN EL ARTE DEL ENCAJE

M.ª Angeles González Mena

En todas las ramas del Arte existen diversos mecanismos para producir objetos artísticos. La forma que les da el artista, así como los elementos iconológicos o imágenes que los adornan, se obtienen por los procedimientos contrapuestos siguientes: figuración–abstración, repetición estilización, asimilación–disociación, realismo–geometrización, naturalismo–transformación, imitación–recreación, reproducción–innovación, copia–creación. En esta ocasión vamos a analizar los mecanismos de la IMITACION y de la CREACION en el arte del encaje.

## IMITACION

El hecho de imitar exige reproducir un objeto o técnica procurando que el resultado se parezca lo más posible al modelo. Desde antiguo, imperó este procedimiento ya que el artista no pudo sustraerse al influjo de la Naturaleza, por lo que trató de imitar las formas que ésta presenta. En el Arte del Encaje, las leyendas belga, italiana y española, que pretenden justificar el lugar de origen del encaje, coinciden en que los primeros encajes trataron de imitar plantas marinas, raros o misteriosos corales, y también las espumas de las olas embravecidas.

El método de la *imitación* presenta diversos grados: 1) *copia íntegra,* 2) *copia aproximada,* 3) *copia innovadora* o *recreación.* La *copia íntegra,* realizada a partir del original, ha sido un sistema practicado desde la antigüedad. En Grecia, en el campo de la escultura se hicieron copias de la primera obra de un artista, con el fin de distribuir y vender a otros países las réplicas de la que el gran artista había creado. En la actualidad, se hacen copias de aquellas obras que se quieren preservar de accidentes o de las inclemencias de los agentes atmosféricos. En el arte de la pintura, muchos pintores han intentado reproducir fielmente algunas de las obras maestras de los grandes artistas. Durante todas las épocas, el artista no ha podido sustraerse de imitar lo que han hecho sus antecesores; esta tendencia se hereda desde los inicios de todo aprendizaje artístico, ya que la entrada en un taller como aprendiz trae consigo recibir la enseñanza de las técnicas que conoce el maestro.

En el arte del encaje, la copia íntegra ha venido avalada por el fenómeno de la TRADICION que, en cada escuela regional, ha dejado modelos permanentes que se han pasado generación tras generación. Los diseños de imitación han surgido cuando los modelos se han copiado por el sistema de picado simultáneo, obteniéndose varios cartones. Este procedimiento se ha venido utilizando de forma constante en el arte del encaje y puede considerarse como un verdadero método de "copia por puntos", método que se dio en otras artes, especialmente en la escultura de piedra o madera. Ello no garantiza que se obtenga una obra idéntica a la del original pues hay que contar con la calidad de los materiales y, sobre todo, con el estilo y hacer propios de cada encajera. Por otro lado, la reproducción de modelos por vía mecánica o industrial, es decir, el encaje hecho en máquinas, ha sido siempre una burda imitación, pues sus copias carecen de los valores artísticos de la obra de encaje original.

La *copia aproximada* de un modelo en el arte del encaje permite cierta libertad a la encajera pues ésta pretende servirse de un cartón conocido y picado, procedente de una obra ya hecha, con el fin de que le sirva de base, y sobre él ir realizando las variaciones que permita la técnica, sin alterar ninguno de los elementos del diseño. En este caso, trata de reproducir las formas esenciales y sólo introduce ligeros cambios, incluso en lo referente a los materiales utilizados.

La *copia innovadora* o de *recreación* se produce cuando la encajera toma como modelo una obra de encaje ya hecha y, ante ella, realiza un nuevo diseño introduciendo variaciones tanto en la composición como en las técnicas aplicadas. En este caso, la encajera se olvida de los viejos patrones, plantillas, cartones o picados liberándose de las ataduras y servidumbre que acarrea la copia íntegra. El producto obtenido puede ser considerado como una *recreación,* como un nuevo modelo inspirado en otro anterior. Por este procedimiento se ha llegado al gran caudal de modelos que se conservan del arte del encaje, caudal que no sólo ha aumentado sino que ha ido evolucionando a través de su HISTORIA, a un ritmo de progresión creciente. Este mecanismo de la imitación innovadora se ha producido en todos los tiempos y lugares y ha dado lugar a una in-

*Urbano II (Zurbarán). Lleva alba de lino con orla de encaje de bolillos "puntos de España" en oro, con rica arquería de ondas peraltadas. Escuela monacal de Sevilla. Siglo XVII.*

tensa difusión de modelos y de estilos. En España fue utilizado con frecuencia especialmente en las salas de labor conventuales y monacales en las que se practicaba toda suerte de géneros, bien del país o extranjeros pero que, en todo caso realizados con un talante nuevo, se reconoce que son de manufactura española por las libertades que se tomaron las religiosas de introducir novedades.

## CREACION

El instrumento contrario a la imitación es el de la *creación,* considerado como una concepción formal nacida de la propia imaginación de la artista–encajera. *La creatividad* o capacidad creadora ha sido una fuente de rico caudal para la producción de modelos y de imágenes o motivos de ornamentación. Se ha venido afirmando que las personas que carecen de preparación intelectual no son capaces de crear y que solamente producen objetos de forma mecánica. Pero si se tiene en cuenta que, en el acto de crear es más fuerte la acción del sentimiento que el efecto de la razón, la creatividad puede darse lo mismo en personas cultas que en las que no tengan buen nivel cultural. Sin embargo, se ha comprobado que cuanto mayor sea éste más desarrolladas están las posibilidades que tiene una persona para la creatividad.

La capacidad creadora se ha medido por rasgos o factores de la personalidad y ha sido estudiada desde el campo de la Psicología, y definida como un fenómeno del pensamiento humano, como el pensamiento divergente o multilineal. Por ello, los factores de creatividad han sido estudiados en el sujeto creador, más que en el objeto artístico creado. Sin embargo, en el arte del encaje puede analizarse en toda la producción vista de forma global. Los rasgos de creatividad señalados por los psicólogos son muy variados pero, en esta ocasión, voy a seleccionar los que estimo más adecuados a mi propósito y son los siguientes: *fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, invención, análisis* y *comunicación.*

1) *Fluidez:* Hace referencia a la productividad o *cantidad* de modelos que configuran un sector artístico. Este factor está muy bien representado en el arte del encaje por el gran número de géneros que se han producido a lo largo de los siglos, y por la gran cantidad de piezas que se han logrado, muchas de las cuales –la mayoría– no se han conservado dada la naturaleza orgánica de los materiales y la fragilidad de los mismos; a pesar de ello se conocen bastantes y de gran importancia. La fluidez se comprueba también por la cantidad de ideas y de imágenes que han ornado los diversos géneros, así como el número de técnicas y procedimientos.

2) *Flexibilidad:* Está reflejada en la *variedad,* en la diversidad de géneros, de procedimientos, imágenes, diseños, composiciones, etc. que se han logrado en el tiempo y en el espacio. El arte del encaje presenta rico y variado repertorio de modelos, en los que pueden verse las diferentes formas de combinar las técnicas y los motivos para obtener distintos resultados.

3) *Originalidad:* En el arte del encaje, este factor está muy acreditado ya que posee sus propios modelos sin tener que copiarlos de otras ramas del arte, especialmente por poseer una técnica totalmente independiente. Si se tienen en cuenta las limitadas posibilidades que presentan las fibras textiles o metálicas cuando se presentan al estado de filamento, no cabe duda que el encaje es una de las artes suntuarias más originales. Sus productos son una respuesta a la materia mucho más ingeniosa que, por ejemplo, el

tejido que también utiliza fibras en filamento. El encaje ha significado, dentro del arte, una verdadera revolución ya que con simples hebras se realizan variedad de combinaciones que dan lugar a una gran creación artística, aún no suficientemente valorada. Bien es cierto, que ha compartido temas o elementos iconológicos con otras artes, especialmente desde el siglo XV, época en que se inicia una mayor internacionalización de las artes, pero la representación de las mismas ha sido hecha, en el arte del encaje, con bastante innovación, ya que los materiales eran tan diferentes de los utilizados en otras artes.

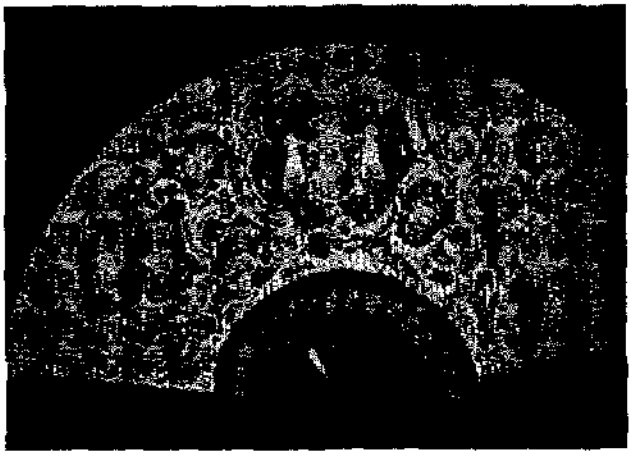
4) *Elaboración:* Esta característica de la creatividad se da en grado sumo en el encaje, ya que las técnicas requieren gran precisión y minuciosidad. Cualquier género de encaje exige una gran atención, tiempo, seguir modelos complejos, llevar el recuento de hilos, de vueltas, de retorcidos, de encales, etc. Todo ello con tanta paciencia que puede decirse que su proceso de ejecución es uno de los más laboriosos dentro de las artes suntuarias.

5) *Invención:* Este factor se manifiesta en la fantasía de sus modelos, en los diversos puntos artísticos que se utilizan para figurar las imágenes o detalles que integran los motivos y las composiciones decorativas. A pesar de ser fiel a los modelos de la tradición, la artista del encaje ha ido renovando o creando nuevos modelos. Ello ha sido posible porque la encajera competía constantemente por crear modelos para su propio ajuar o para fomentar la clientela cuando era profesional.

6) *Análisis:* La capacidad de análisis se centra especialmente en las condiciones del diseño y en la realización del mismo, teniendo que seguir unas normas o leyes internas, tanto del trazado como de la técnica, que la encajera ha de estar analizando constantemente. También ejercita el factor complementario, es decir, el de la síntesis, ya que, al final de cada obra, ha logrado combinar técnica y materia para transformar el proyecto inicial en una realidad artística.

7) *Comunicación:* Esta característica es propia de todos los creadores y la encajera la ha expresado en sus obras por medio de la ornamentación figurada, por los símbolos iconológicos, por los mensajes que a través de ellos ha pretendido transmitir. Los procedimientos han sido diversos: alegorías, relatos narrativos, símbolos, elementos geométricos, temas de la Naturaleza, etc. Todas las piezas conservadas tienen en sí un compendio de datos con los que se nos comunican mensajes, lo importante es saber interpretarlos.

Los métodos de la *imitación* y de la *creación* nos llevan de forma inmediata a la presentación de la figura-agente de las obras de arte, según el grado de belleza y de creación con que están hechas. A lo largo del tiempo se han considerado dos niveles de productores: el *artesano* y el *artista*. El concepto que la sociedad ha tenido de uno y de otro ha ido variando con el tiempo y se ha debido a circunstancias diversas.



*Abanico de ceremonia. Encaje de bolillo, género Bruselas. Representación de símbolos de la monarquía española y abundantes rocallas y escaderes florales. Perteneció a la reina Cristina. Fines del siglo XIX.*

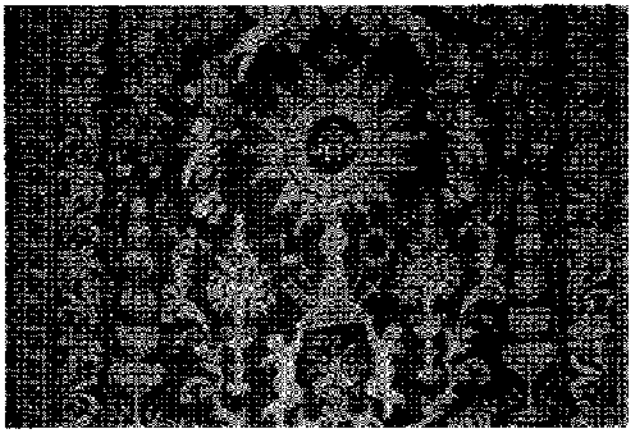
*Artesano:* Ha sido una figura del campo de la producción artística que ya existía desde la Edad Media. Durante mucho tiempo este término y este concepto se asoció a todos los productores del arte, es decir, de las llamadas *artes mecánicas*, por oposición a las *artes liberales*. Artesano era todo aquel que trabajaba con materiales tangibles y con sus manos, sin distinción alguna. Hasta el siglo XIV, el artesano trabajaba en los talleres monacales, bien fuera monje o seglar, ya que en estos lugares es donde se practicaban todas las artes. En este siglo es cuando surgen las grandes ciudades y muchos laicos se trasladan a ellas para instalarse por su cuenta, se independizan del Monasterio y crean su propio taller, que tendrá tanta importancia en el Renacimiento. Sin embargo, el concepto de artesano sigue siendo el mismo, aquel que trabaja con las manos como un trabajador manual que hace las copias de las obras creadas por otros. Con el tiempo, el artesano consigue especializarse y que su oficio se transforme en una profesión técnica. En la actualidad se mantiene este término para el que ejerce un oficio manual y venden los productos de su industria y las manufacturas de sus artes y oficios.

*Artista:* Este término y concepto surge en el siglo XVI y se debe a la figura prestigiosa del pro-

ductor de arte y porque se reconoce la alta calidad de su obra ya que la produce por verdadera inspiración. El artista del Renacimiento entiende su labor como una creación, frente al artesano que sólo lo ve como un oficio. Hasta este siglo, el pintor, el escultor y el arquitecto también eran considerados artesanos; generalmente eran hijos de artesanos o comerciantes de escasa fortuna, que después de adquirir los conocimientos elementales de lectura y escritura, entraban, desde muy jóvenes, en un taller, en la categoría de aprendiz. Cuando habían logrado el aprendizaje de la técnica, después de varios años, alcanzaban el grado de maestro. Este no se concedía por la capacidad creadora que tuviera el aprendiz sino por la permanencia o número de años de estancia en el taller. Por otro lado, todas las artes decorativas estaban al servicio de la arquitectura, especialmente la pintura y la escultura; pero en el siglo XIV consiguen independizarse, se sienten creadores y verdaderos artistas pues, incluso se dedicaron a estudiar Mitología, Geometría, Dibujo, Perspectiva, Historia y también conocimientos de Filosofía y Gramática. En el siglo XIV sale el primer libro de la Pintura considerada como arte; los príncipes, magnates y burgueses adinerados protegen a pintores y escultores y la sociedad los considera como verdaderos artistas, tal como eran considerados los poetas, los filósofos y los músicos.

*Cortina procesional. Encaje de malla. Representación de los Sacramentos bajo arcos de acanto soportados en columnas salomónicas. Escuela de Toledo. Siglo XVII.*

Podemos preguntarnos si en el ARTE del ENCAJE, existen también estas dos figuras, la de ARTESANA y la de ARTISTA. Desde antiguo se han dado perfectamente delimitadas. La *artista* del encaje es la que tiene una verdadera capacidad intelectual y creadora, mientras que la *artesana* no llega a entrar en el campo de la invención, sino únicamente en el operativo o de la ejecución, ya que siempre repite las técnicas y modelos de forma mecánica o idéntica, sin variación alguna. La artista tiene un perfil artístico muy singular: crea o recrea los modelos, analiza el arte del pasado para obtener motivos y formas que ella va a transformar, conoce historias que sabe interpretar, tiene un verdadero sentido del espacio geométrico y de las proporciones, control de cadencias matemáticas, atención concentrada y distribuida, disponibilidad para realizar movimientos de pequeño arco, libertad para liberarse de las fórmulas o modelos que han inventado otras, crea y recrea sus propios modelos.



*Dosel procesional para el día del Corpus. Encaje de malla. Representación de la Eucaristía y los atributos de la Pasión, ángeles tenantes, grandes candelabros y guirnaldas de rosas. Escuela de Toledo. Siglo XVIII.*

Pero en un esfuerzo de sinceridad histórica he de decir que la productora del encaje aún no ha logrado entrar en la sociedad con el rango de artista, en el sentido que hoy se da a este término. Ello nos lleva a plantear una serie de metas de las que destaco las siguientes:

– Acción investigadora en dos frentes: en el de la Historia y en el de la Técnica. El primero recoge datos a través de toda clase de documentos para realizar la completa Historia del Encaje; el segundo analiza las técnicas y proyectos de las obras conservadas para crear otros nuevos. Con todo ello evitaríamos el anclaje en la tradición de sus obras, que daría lugar a un estancamiento y, como consecuencia, a la desaparición del encaje.

– Preparación cultural e histórica de la encajera, que ha de tener sentido indagador para adquirir conocimientos de todo origen que le han de dar las claves de sus creaciones.

Salir de la rutina del taller, huir de la copia de modelos, tener el espíritu abierto para conocer nuevos datos a través de conferencias, visitas a museos, intercambio cultural, congresos, jornadas y reuniones de todo tipo.

– Conseguir biografías y compendios históricos de las artistas–encajeras que han existido y de las que existen en la actualidad.

– Aumentar el número de publicaciones, libros o artículos, con rigor científico en los que no se expongan solamente datos que ya se han publicado sino aquellos que se han exhumado de primera mano.

– Sentir curiosidad por saber cada día más y con el inconformismo ante la imitación, así como evitar la excesiva preocupación por las transacciones comerciales que se producen en los congresos y encuentros.

Mientras no se haga el gran esfuerzo, en todos los ámbitos y por todos los medios de demostrar que el encaje es un arte, la sociedad no dará la categoría de artista a la productora del encaje. Creo que hay que reflexionar sobre todo ello para cambiar lo que fuera preciso.

# CUANDO EL MONTE SE QUEMA. EL CARBONEO EN LOS MONTES DE RETUERTA (BURGOS)

Miguel Angel Soto

## EL CARBON VEGETAL EN LA HISTORIA DE ESPAÑA

La utilización de carbón vegetal data de tiempos históricos, en los primeros intentos del hombre de fundir el mineral de hierro. Pero el carboneo del monte a una escala no doméstica hay que situarlo a partir del siglo XV, adquiriendo una notable importancia como combustible en las industrias manufactureras durante los siglos XVI–XVIII.

El carbón vegetal era el combustible por excelencia del Antiguo Régimen y una de las indiscutibles fuentes de energía hasta que el carbón de piedra le sustituyó. El mismo crecimiento urbano durante el siglo XVIII hubo de suscitar una mayor demanda de combustible vegetal. En Madrid, por ejemplo, 9.000 hogares habían adoptado el hornillo económico hacia el año 1805 (1), lo cual representaba casi una cuarta parte de los hogares existentes en la Villa. El combustible de aquellos hornillos era, por supuesto, el carbón de encina.

Si importante era el consumo urbano de carbón vegetal, otro tanto puede decirse de las necesidades de la industria, aunque el carbón de brezo *(Erica australis)* era el combustible de fragua mayoritario: herreros, herradores, latoneros, cerrajeros y plateros fueron, entre otros, los artesanos que demandaron mayores cantidades de combustible en las nacientes ciudades preindustriales. Las fábricas de vidrio han sido puestas como ejemplo de una industria del Antiguo Régimen que consumía gran cantidad de carbón vegetal y leña. Desde Avilés se escribe a mediados del siglo XVIII que para la provisión de carbones que precisan las *ferrerías* del Principado de Asturias habían sido devastados la mayor parte de los montes comunes de las inmediaciones (2). No hay que olvidar tampoco que actividades como la extracción de minerales y su transformación requerían ingentes cantidades de carbón vegetal (3).

Las ventajas como combustible del carbón vegetal frente a la leña son significativas. En la carbonización de la madera se pierden todas las materias volátiles así como la mayoría de la humedad. Esto produce un cambio notable en su apariencia física y un descenso de densidad y volumen. Pero lo que marca la verdadera diferencia es que el carbón vegetal tiene mayor contenido en carbono que la madera, por lo que su poder calorífico es mayor y es mejor combustible que ésta. Otra diferencia es que el carbón vegetal es inerte, difícilmente alterable con las condiciones atmosféricas normales y no es atacado por agentes biológicos (hongos e insectos fitófagos) que atacan la madera (4).

Aunque a lo largo de nuestra geografía se ha carboneado todo tipo de especies forestales (haya, roble, pino, incluso eucalipto), en España el carbón vegetal está muy unido al aprovechamiento de los restos de operaciones selvícolas como la poda y el "oliveo" de la encina *(Quercus ilex)* y el alcornoque *(Quercus suber)*. El gran desarrollo agro–silvo–pastoral de la dehesa castellana y extremeña se basa en el correcto aprovechamiento de pastos y árboles que daban sus frutos (bellotas) para el ganado. Los árboles son podados y la madera de estos trabajos es carbonizada en fosas de tierra.

Mientras que en otras zonas la práctica del carboneo ha ido desapareciendo (Navarra, Aragón, País Vasco), ésta todavía perdura en los ambientes mediterráneos con mayores extensiones de quercíneas.

Las técnicas han ido evolucionando y en muchos casos la carbonera de tierra ha sido sustituida por carboneras metálicas, si bien en no pocos casos las carboneras clásicas se siguen utilizando al no requerir ningún desembolso de capital.

## EL CARBONEO COMO ACTIVIDAD DEFORESTADORA

Indudablemente, el carboneo del monte fue, junto con la roturación de las zonas llanas para la agricultura y la construcción naval, una de las causas del retroceso de la superficie forestal en la península ibérica, aunque los efectos no debieron ser similares en todos los casos.

En un estudio publicado sobre el abastecimiento de carbón vegetal a Madrid (5), aparece mencionado el municipio de Retuerta (Burgos) como uno de los proveedores habituales de la Villa. Lo sorprendente de este dato es que, más de 300 años después, los vecinos de dicho municipio y de otros pueblos próximos siguen carboneando el monte.

BRAVO ha calculado que el consumo madrileño para este período (1660–1805) osciló entre el millón y los dos millones largos de arrobas /año, lo

que supone que en esos años se habrían consumido 3.450.000 toneladas de carbón vegetal. Siguiendo el cálculo y las transformaciones pertinentes (de carbón a leña y de leña a monte arbolado) el historiador sostiene que la urbe madrileña a través del consumo de carbón vegetal es la principal responsable de la desaparición de 690.000 hectáreas de bosque de quercíneas. Desde el mismo razonamiento, se pregunta este autor si son las mismas localidades, los mismos montes, las mismas dehesas, las que abastecen de carbón vegetal a Madrid durante más de 130 años, ya que son los mismos municipios los que aparecen, año tras año, en los libros de registro del Ayuntamiento de la Villa.

El error, para nosotros, del autor, al identificar el carboneo del monte con la desaparición del bosque (arranque de árboles), dice poco en favor de una actividad ligada ancestralmente al aprovechamiento del bosque mediterráneo. Es evidente que las prácticas selvícolas destinadas al carboneo del monte no han debido ser las mismas en todos los lugares, y en aquellas áreas cuyas tierras pudieron ser transformadas en cultivos la opción elegida debió ser la más rentable en aquel momento. De esta forma, pueblos que también abastecieron de carbón vegetal a la Villa de Madrid, como son numerosas localidades de La Mancha, hoy carecen de superficie forestal.

Por el contrario, el municipio de Retuerta mantiene actualmente una buena parte de su superficie forestal en forma de monte bajo. A diferencia del carboneo de las dehesas de encina de Salamanca, Toledo o Extremadura, donde se talaban árboles o se olivaban las dehesas, el carboneo en Retuerta se realiza sobre monte bajo en un terreno pedregoso y abrupto.

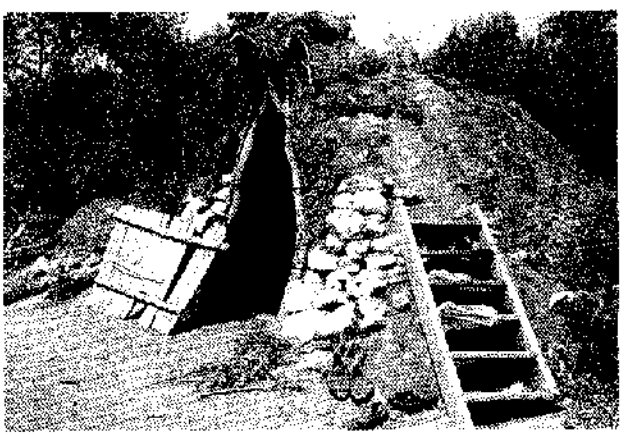
En aquellas zonas de mayor aptitud agrícola, el carboneo ha supuesto el fin del encinar y, más tardíamente, de los montes arbolados o dehesas. En Extremadura, donde aún hoy continúa la práctica del carboneo tradicional, la superficie ocupada por quercíneas ha disminuido un 23% en el período 1957–1981 (6). Las causas hay que atribuirlas mayoritariamente a otros factores, entre los que destacan las nefastas repoblaciones de eucaliptus y las transformaciones en regadíos, pero no cabe duda de que el arranque de encinas para carboneo ha aportado su granito de arena a la pérdida de cobertura de las dehesas y de superficie total del bosque mediterráneo.

Lo que en un principio podría ser beneficioso para el bosque de quercíneas (cuidado del árbol, poda racional, entresaque adecuado, etc.) se ha convertido en algunos casos en perjuicio para el mismo, debido a las distintas relaciones de los carboneros con el monte. En el caso extremeño, los carboneros no son propietarios del monte y pagan los derechos sobre la extracción de leña o la obtención de carbón, lo que les lleva a talar el mayor número de encinas posible, cortar ramas de cruz en la poda y hacer un entresaque lo más exhaustivo que pueden (6). En Salamanca siempre ha existido una casta peculiar de "carboneros ricos", hombres con medios suficientes para comprar al dueño de una finca cientos o miles de encinas, que contrataban después a gente para hacer carbón. Estos trabajadores, los verdaderos carboneros, trabajaban en muchas ocasiones por el valor de lo extraído. Al no recibir otro sueldo que el pago por el producto, alzaban todo el terreno para el máximo rendimiento, escarbando alrededor de la encina hasta lograr dejar al descubierto las raíces. La encina, al final, venía a caer prácticamente sola (7).

En el caso de Retuerta, el monte es en su mayoría un monte comunal (las 1.700 Ha. de "El Majadal"), por lo que son los carboneros los más interesados en su conservación, dando el 20% de los beneficios al ayuntamiento (8).

## LA MEMORIA DEL HOMBRE RESPONSABLE

Ya hemos comentado que desde mediados del siglo XVII y hasta principios del siglo XVIII los mon-



tes comunales de Retuerta abastecieron de carbón vegetal a la Villa de Madrid. La tradición del carboneo continúa actualmente en Retuerta y, al menos, las tres generaciones anteriores (los abuelos de los actuales carboneros, algunos mayores de 60 años) han carboneado el monte. Es fácil pensar que la actividad en este pueblo se ha realizado de manera ininterrumpida, al menos, desde el siglo XVI, exceptuando quizás los períodos de guerra.

Durante buena parte de la historia de la humanidad la creación y cultivo itinerante de pequeños claros, previo desbroce de la vegetación por medio del fuego, ha permitido la preservación del sistema forestal y la fertilización del suelo. Salvando las distancias, pero de forma similar al artigueo de la agricultura itinerante, los carboneros de Retuerta han podido mantener durante siglos de explotación un encinar en estado de constante inmadurez pero, al fin y al cabo, han garantizado la conservación de los recursos forestales.

Como si de recogida de fruta se tratara, el carboneo supone la extracción rotatoria de biomasa al sistema (y por tanto la sustracción de nutrientes minerales), pero nunca perturbaciones en la hidrología, formación de suelo o ciclos de energía. El respeto a los turnos de corta largos (20–30 años) y a la distancia entre pies–guía permite a los pocos años el incremento rápido de cobertura en la zona sometida a aclareo y, por consiguiente, el aumento de evapotranspiración e infiltración del sistema.

La visión negativa, y hoy generalizada, de los efectos del carboneo sobre la cubierta vegetal se debe al hecho de que son las fases degeneradas y desestabilizadoras (por abandono de las reglas ancestrales de comportamiento, aumento brusco de la demanda, industrialización y efecto de factores exógenos) las que han sido analizadas en la época moderna y generalizadas al resto de las formas de aprovechamiento sostenibles (9).

## LA CULTURA DEL CARBON VEGETAL EN RETUERTA

Todos los meses de mayo, y desde hace siglos, gentes de Retuerta, Santibáñez del Val y Castroceniza, en las bellas tierras burgalesas del Arlanza, envuelven con una tenue cortina de humo blanquecino y un característico olor los diversos lugares donde se ubican las carboneras. Estas se sitúan tanto en el interior del monte comunal denominado "El Majadal", como en otros montes cercanos y en las afueras del núcleo de Retuerta.

Son cinco o seis familias en total las que se dedican a esta práctica, con cerca de 15 hornos o carboneras. De un horno salen entre seis y siete toneladas de carbón vegetal (frente a las carboneras de 25 toneladas de la Baja Extremadura), con lo que se obtiene una producción anual de este monte de algo menos de 100 toneladas.

El procedimiento empleado para la obtención de carbón vegetal sigue siendo la carbonera u horno de tierra tradicional que los carboneros han de vigilar de forma permanente a lo largo de todo el proceso, que dura entre los 20 y 25 días. Se emplea el mismo método y las mismas herramientas que se describen en *De l'exploitation des bois*, un manual de explotación forestal editado en Francia en 1764.

La poda o aclareo del monte bajo puede comenzarse desde mediados del otoño. Al ser una actividad realizada a tiempo parcial, los carboneros alternan la corta y la preparación de la leña con otras tareas agrícolas, agricultura fundamentalmente. La leña ya cortada y troceada en el interior del monte habrá de transportarse hasta el lugar donde se construirán las carboneras y en no pocas ocasiones el acarreo por el monte conlleva grandes dificultades debido a lo intrincado e impenetrable del terreno.

El montaje de los hornos suele comenzar hacia mediados de abril y continúa hasta mediados de mayo. Se amontona la leña en vertical, con los

troncos más gruesos debajo y de manera que la estructura vaya formando un cono truncado muy parecido, por cierto, a la cúpula que recubre la semilla de las quercíneas. En el centro de la carbonera se coloca un poste para facilitar la colocación de la carga, aumentando la estabilidad de la pila. Además, este poste suele ser útil para el operario, ya que se ayuda de él cuando está colocando las trozas, pues le sirve como punto de apoyo. Cuando se ha terminado de apilar la leña, el poste central es retirado. El hueco que queda funciona como chimenea y será por donde se encienda el horno. A lo largo del proceso, la boca superior se tapa y destapa para alimentar la carbonera con leña.

El montón de leña se cubre con paja de cereal en toda la estructura excepto en la base donde se colocan gavillas o ramas de encina, lugar donde irán los *tiros* por donde "respira" la carbonera. Posteriormente el horno es cubierto de tierra procedente del mismo entorno que, tras siglos de carboneo, ha tomado un color negro característico que delata aquellas zonas del monte donde antaño se realizaban estas prácticas. Hay que disponer una escalera, con peldaños de leña y piedras, que llegue hasta lo alto de la carbonera, para "atacarla" o "alimentarla".

Una vez encendido el interior del horno (por la entrada superior), este irá requiriendo ser alimentado con leña nueva, ya que la carbonera se va consumiendo por arriba, y se tapa nuevamente con tierra. Desde el encendido, los carboneros no pueden ausentarse más de dos horas seguidas, debido a que si la parte superior de la carbonera cediese, al haberse consumido la leña, el exceso de oxígeno provocaría la quema de la leña y no su cocimiento. Los que tienen la carbonera en las eras del pueblo pueden ir a dormir un par de horas o alternarse con un familiar. Los que están en el interior del monte deben velar y se acuestan en unas chozas desde donde vigilan el proceso.

Además, el cierre de la boca de una carbonera ardiendo, subiendo la leña por la escalera "a hombro", es extremadamente peligroso. Todo el proceso, y especialmente los riesgos de esto último, han sido contados por Montxo Armendariz en su película *Tasio* (1984). En esta bella historia, que se desarrolla en el País Vasco, la madera utilizada es el roble *(Quercus robur)* y el haya *(Fagus silvatica)*.

Cuando se considera que la leña es ya carbón (algunos signos exteriores en la carbonera son indicativos), ésta se deja enfriar unos días antes de comenzar a sacarlo.

Mediante azadas y rastrillos, se va retirando la tierra y apartando el carbón vegetal, formando un gran anillo o rosca exterior de carbón vegetal limpio. En caso de que una parte de la leña no esté carbonizada, es frecuente la formación de hornos más pequeños en el interior del círculo donde se seguirá consumiendo la leña.

La fabricación de carbón vegetal constituye un aprovechamiento forestal de carácter marginal que ha resurgido con fuerza a partir de la década de los 80. El carbón vegetal se ha visto revalorizado a medida que las sucesivas crisis energéticas y las fuertes demandas exteriores han provocado el alza en los precios. Actualmente, España figura a la cabeza entre los exportadores europeos de carbón vegetal y se exporta, fundamentalmente a Alemania, para ser utilizado en barbacoas. El aumento sostenido del precio del carbón vegetal y la creciente demanda para barbacoas y asadores auguran un futuro prometedor para este sector: en 1970 el precio del carbón vegetal era, en origen, (lo que se paga al productor) de 1,56 ptas./kg.; en 1985 de 19 ptas./kg.; a finales de la década de los 80 el precio medio llega hasta las 30 Ptas./kg.; y, finalmente, en los últimos años se pagó en torno a 50 ptas./kg.

## EL CARBONEO DEL MONTE EN EL MARCO DE LA CONSERVACION

El carboneo del monte es una actividad que contribuye al uso sostenido del monte y la conservación de los ecosistemas. Sin llegar nunca a sobrepasar la capacidad productiva del sistema, el carboneo es una forma de revalorizar las tierras ocupadas por encinares y alcornocales, ya sean arbolados o en monte bajo.

Además, practicado conforme a unas reglas y pautas respetuosas con la floresta, puede suponer una actividad económica importante en un medio rural marcado por la falta de expectativas de desarrollo. En el caso de Retuerta, se puede aprovechar el valor añadido que supone la inclusión del municipio en un futuro Parque Natural incluido dentro de la Red de Espacios Naturales de la Junta de Comunidades de Castilla y León. La posible denominación de origen o etiquetado ecológico del carbón

obtenido puede suponer el apoyo de un sector de población cada vez más sensible a la conservación de los modos de vida del mundo rural.

A los aspectos socio-económicos (genera puestos de trabajo que fijan la población masculina, aumenta la renta de los agricultores) y ecológicos (el aprovechamiento racional del monte es la mayor garantía de su conservación) se suma el enorme valor etnográfico y cultural de una práctica tradicional que se ha mantenido durante más de 300 años sin apenas cambios ni innovaciones tecnológicas.

---

BIBLIOGRAFIA


(1) COLL, S.; SUDRIA, C.: *El carbón en España 1770-1961. Una Historia Económica*. Madrid, 1987.

(2) URTEAGA, L.: *La Tierra esquilmada. Las ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Serbal, 1987.

(3) BAUER MANDERSCHEID, E.: *Los montes de España en la Historia*. Ministerio de Agricultura Madrid, 1980.

(4) MARCOS MARTIN, F.: *El carbón vegetal. Propiedades y obtención*. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid, 1989.

(5) BRAVO LOZANO, J.: *Montes para Madrid. El abastecimiento de carbón vegetal a la Villa y Corte entre los siglos XVII y XVIII*. Colección Marqués de Pontejos. Caja de Madrid. Madrid, 1993.

(6) ROSELLO, M. E. y Col.: *El carbón de encina y la dehesa*. Instituto de Agricultura, Pesca y Alimentación. Insdituto Nacional de Investigaciones Agrarias. Madrid, 1987.

(7) GOMEZ GUTIERREZ, J. M.: *El libro de las dehesas salmantinas*. Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio. Junta de Comunidades de Castilla y León, 1991.

(8) GONZALEZ, S.: *Haciendo negro carbón...vegetal*. Diario de Burgos (18-VI-93)

(9) GONZALEZ BERNALDEZ, F.: *Influencia humana en los ecosistemas forestales*. QUERCUS, n.º 17. Marzo de 1989.

# LA NAVIDAD Y LA ALEGRIA EN EL REFRANERO

Juliana Panizo Rodríguez

Cuando todos los pueblos de la tierra escuchemos el mensaje de Paz y Solidaridad que nos trae la Navidad.

Cuando todos los pueblos de la tierra sintamos el amor del Niño–Dios que nos ha nacido, y su ejemplo nos seduzca hasta entregarnos como El, sin reservas, a los demás...

Entonces celebraremos la verdadera Navidad.

El refrán es un dicho agudo y sentencioso de uso común.

La Navidad es el día en que se celebra la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo. Una de las manifestaciones típicas de Navidad es la alegría. El ángel dice a los pastores: No temáis, pues vengo a anunciaros una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: hoy en la ciudad de David ha nacido el Salvador. Por ello tratamos en el presente artículo ambos temas.

Los refranes alusivos a la Navidad ponen de manifiesto, entre otros, los siguientes aspectos:

– La solemnidad de los oficios sagrados de esta fiesta: *Maitines de Navidad y Vísperas de Pascua Florida.*

– Los alimentos típicos: *Que bien que mal, mantecados y polvorones por Navidad.*

– La importancia de pasar la Navidad en familia: *Por Navidad dichoso el que en su casa está.*

– La prolongación de las fiestas navideñas: *De Navidad a San Antón, Pascuas son.*

– La pobreza de algunas personas: *A quien de verano vista en Navidad, no hay que preguntarle cómo le va.*

– La época apropiada para la matanza del cerdo: *Por Navidad, tu puerco en sal. Por Navidad, flaco o gordo, todo va.*

– La influencia del tiempo en las cosechas: *La Navidad al sol, la de Flores al fuego, si quieres año bueno. La Navidad al sol, y la Florida al tizón, traen año en sazón.*

– La desigualdad del tiempo en ambas Pascuas: *Cara al sol una pascua y la otra junto al ascua.*

– Supersticiosos: *Navidad en domingo, vende los bueyes y échalo en trigo.*

LA NAVIDAD

*A quien de verano viste en Navidad, no hay que preguntarle cómo le va:* Significa que es una persona pobre.

*A quien no lleva capa en Navidad, no hay que preguntarle cómo le va:* Tiene el mismo significado que el anterior.

*Cara al sol una Pascua, y la otra junto al ascua:* Si en Navidad hace buen tiempo, en Pascua de Resurrección suele hacer malo.

*Castañas verdes por Navidad, saben bien y pártense mal:* Porque es necesario sacarlas del caparazón espinoso en el que se encuentran.

*De Navidad a San Antón pascuas son:* Aunque las Pascuas suelen terminar el día de Reyes, hay muchos que las hacen durar hasta la fiesta de dicho Santo (17 del mismo mes).

*De Navidad a San Juan (24 de junio) medio año cabal.*

*De todos los Santos (1.º de noviembre) a Navidad, o bien llover o bien helar:* Pone de manifiesto tiempo apropiado en esa época.

*El mes de pascua se vive junto al ascua:* Indica que en Navidad hace mucho frío y por lo tanto es necesario vivir con calor.

*En Nochebuena y en Navidad, la brasa calienta más:* Significa que en esta época el calor del hogar es más intenso afectivamente, porque se encuentra reunida la familia.

*En Navidad al balcón; en Pascua al tizón:* Cuando hace tiempo templado en Navidad, suele hacer frío por Resurrección.

*Frío, por Navidad; calor desde San Juan:* Si hace frío por Navidad, suele hacer calor desde el 24 de junio, festividad de San Juan.

*Hasta el Niño Nacido (25 de diciembre) ni hambre, ni frío:* A partir de Navidad es cuando se suelen intensificar ambas.

*Hasta Navidad, ni hambre ni frío pasarás.*

*Horno por Navidad no tiene descanso:* Porque se utiliza continuamente para asar la comida y hacer dulces.

*La Navidad al sol; la de flores, al fuego, si quieres año bueno:* La de flores se refiere a la Pascua de Resurrección.

*La Navidad al sol, y la de flores al fuego, si quieres el año derechero:* Cuando ésta cae con buen tiempo, conviene trabajar el campo, si se quiere tener buen año.

*La Navidad al sol, y la de flores al fuego, si quieres el año bueno y derechero:* Tiene el mismo significado que el anterior.

*La Navidad al sol, y la florida al tizón, traen el año en sazón:* Indica que el año será bueno en productos agrícolas.

*Las fiestas, donde quisieres; las Navidades, con las mujeres:* Indica que los hombres tienen que pasar la Navidad con su familia.

*Las Navidades no se van en balde:* Se refiere a los años, que a medida que avanzan van dejando en las personas huellas más señaladas de su paso e influencia.

*Los ajos por Navidad, ni nacidos ni por sembrar:* Indica que los ajos deben sembrarse poco antes de Navidad.

*Maitines, de Navidad y vísperas, de Pascua Florida:* En estas épocas, los oficios son solemnes.

*Navidades en domingo, vende los bueyes y échalo en trigo:* Refrán supersticioso, que no tiene razón de ser.

*Navidad en viernes, siembra por donde pudieres; en domingo, vende los bueyes y échalo en trigo:* Significa que cuando Navidad cae en dicho día de viernes, el año será abundante y escaso si cae en domingo.

*Navidad en viernes, vende trigo y compra bueyes; Navidad en domingo, vende los bueyes y compra trigo:* Refrán supersticioso que no tiene razón de ser.

*No alabes ni desalabes hasta siete Navidades:* Recomienda la prudencia con que se debe proceder en una cosa hasta que no se le ve el fin.

*Nochebuena, si hay cena; que si ayuno te la pasas, llámala noche mala.*

*Por las Navidades sol, por la Florida carbón:* Indica que a veces en Navidad hace buen tiempo y en Pascua Florida sucede lo contrario.

*Por Nadal, cada ovejo a su corral:* Indica que por Navidad cada persona debe estar en su hogar.

*Por Nadal, frío cordial:* Significa que en Navidad no suele hacer mucho frío y además éste es mitigado por las fiestas.

*Por Nadal, tu puerco en sal:* Significa que en Navidad deben haber realizado la matanza.

*Por Navidad dichoso el que en su casa está:* Porque estas fiestas son muy familiares.

*Por Navidad, dichoso el que ve su llar:* Llar significa hogar, casa paterna.

*Por Navidad (25 de diciembre), flaco o gordo todo va:* Indica que en esta época tienen que realizar la matanza, prescindiendo del estado del puerco.

*Por Navidad sol, por Pascua carbón:* Cuando hace buen tiempo en Navidad, suele hacer malo en Resurrección.

*Por San Andrés toma el puerco por los pies, y si no lo puedes tomar, déjale estar hasta Navidad:* Pone de manifiesto la época apropiada para la matanza.

*Por San Antón (17 de enero), Pascuas son:* Indica que las fiestas navideñas suelen prolongarse hasta esta fecha a efectos de regalos, felicitaciones, etc.

*Que bien que mal, mantecados y polvorones por Navidad:* Pone de manifiesto los dulces típicos de esta época.

*Quien toma el sol en Navidad, fuego en Pascua buscará:* El término Pascua se refiere a la Pascua de Resurrección.

*Sábado de Pascua, pásalo junto al ascua:* Porque en esta época suele hacer frío.

*Si en Nochebuena no hay qué cenar, nochemala se debe llamar.*

Los refranes referentes a la alegría destacan los siguientes aspectos:

– Elementos que producen alegría: *Planta, siembra y cría, habrás alegría. Si buscas alegría siembra y cría. Dijo el Sabio Salomón que el buen vino alegra el corazón. La alegría del vino hace rey al mendigo. No hay alegría sin vino. La alegría en el alma sana se cría.*

– Procedencia de la alegría: *La alegría Dios la da y el diablo la quita.*

– Valor positivo de la alegría: *Al contento llaman rico. Corazón contento es gran talento. De cuantos bienes Dios envía, el más estimulante es la alegría. La alegría es el mayor bien de la vida. La*

*alegría es don de Dios y bondad del corazón. La alegría es un tesoro que vale mucho más que el oro.*

– Importancia de la alegría: *Alegría y probreza, y no pesares y riqueza. En este mundo de viento, ése es rico el que está contento. Estar una hora alegre compensa tres malos meses. La vida es corta y pasarla alegre es lo que importa.*

– Efectos de la alegría: *Alegría, belleza cría. Alegría ten, y vivirás bien. Corazón alegre, hombre sano. El dinero hace contar, la alegría cantar. La alegría alarga la vida. La alegría rejuvenece, la tristeza envejece.*

– Necesidad de compartir la alegría: *Alegría no comunicada, alegría malograda. Alegría secreta, candela muerta.*

LA ALEGRIA

*Alegría, belleza cría:* Indica que la alegría embellece a la persona.

*Alegría no comunicada, alegría malograda:* Pone de manifiesto la necesidad de compartir alegría.

*Alegría ten, y vivirás bien:* Denota la gran importancia de la alegría en la vida humana.

*Alegría secreta, candela muerta:* Indica que la alegría debe ser compartida.

*Alegría y pobreza, y no pesares y riqueza:* Significa que son más importantes las primeras que las últimas.

*Alegrías, albarderos, que se quema el bálago:* Se burla de aquellos que celebran las cosas que debían sentir.

*Ya viene el día con él alegría:* Indica que el amanecer es símbolo de la alegría.

*Zumo de parras, la alegría de la casa:* Porque el vino alegra a las personas.

*Alegrías, antruejo, que mañana será ceniza:* (Antruejo significa carnaval). Indica la caducidad de las cosas terrenas.

*Alegrías y pesares, te vendrán sin que los buscares.*

*Alegría y tristeza muerte acarrean:* Indica la caducidad de ambas.

*Al hombre bullicioso y alegre, nadie le teme, el callado y triste, éste es el temible.*

*Al contento llaman rico:* Refrán que pondera el valor de la alegría.

*Así mata una alegría inesperada, como el dolor más intenso.*

*Corazón alegre, hombre sano:* Pone de manifiesto que la alegría es síntoma de salud.

*Corazón alegre, sabe hacer fuego de la nieve:* Indica que la persona alegre sabe salvar las situaciones difíciles.

*Corazón contento, en la cara lleva su espejo:* Pone de manifiesto que la alegría se refleja en el rostro.

*Corazón contento es gran talento:* Refrán que pondera la alegría.

*De cuantos bienes Dios envía, el más estimable es la alegría:* Refrán que considera a la alegría como el máximo bien.

*Deja la cama al ser de día y vivirás con alegría:* Indica que el madrugar es símbolo de fuerza de voluntad y produce alegría.

*De tres cosas no fíes: de salud de viejo, de alegría de jugador y de cielo estrellado:* Porque las tres suelen fallar.

*Dijo el sabio Salomón que el buen vino alegra el corazón:* Significa que el vino produce alegría.

*El buen vino alegra los cinco sentidos: la vista, por el color; el olfato, por el olor; el gusto por el sabor; el tacto por lo que agrada coger el vaso; y el oído en el brindar, por el tintín de los vasos al sonar.*

*El corazón alegre de salud es fuente.*

*El dinero hace contar, la alegría cantar:* Pone de manifiesto el efecto de ambos.

*El gozo y la pena, es Dios quien lo ordena:* Significa que en todo dependemos de Dios.

*El vino alegra el espíritu:* Indica el efecto positivo del vino.

*El vino y el sol alegran el corazón:* Pone de manifiesto los efectos positivos de ambos.

*En casa del tahur poco dura la alegría:* Porque la persona que juega mucho con frecuencia pierde.

*En este mundo de viento, ese es rico el que está contento:* Indica la prioridad de la alegría sobre los otros bienes de la tierra.

*En este mundo siempre ha habido y habrá quien ría y quien llore.*

*En tiempo alegre, deja lo que entristece.*

*Estar una hora alegre compensa tres malos meses.*

*Goza con alegría tu poco, que menos que tú tienen otros:* Indica que cada uno debe conformarse con lo que tiene, porque hay personas que carecen de ello.

*La alegría alarga la vida:* Indica que la alegría es esencial en duración de la vida de las personas.

*La alegría baja del cielo, la tristeza sube del infierno.*

*La alegría alarga la vida; las penas la menguan.*

*La alegría del recién casado nunca dura un año.*

*La alegría del vino hace rey al mendigo:* Indica el efecto positivo que produce el vino en las personas pobres.

*La alegría Dios la da y el diablo la quita.*

*La alegría dura poco en la casa del pobre:* Manifiesta lo efímera que suele ser la felicidad para aquellas personas en quienes se ceba la desgracia.

*La alegría en el alma sana se cría.*

*La vida es corta y pasarla alegre es lo que importa.*

*La alegría es el mayor bien de la vida.*

*La alegría es don de Dios y bondad del corazón:* Significa que Dios da la alegría a las almas bondadosas.

*La alegría es flor de un día:* Significa la caducidad de la alegría.

*La alegría es gran medicina, pero no se vende en la botica:* Indica que la alegría depende de las personas.

*La alegría es media vida.*

*La alegría es un tesoro que vale mucho más que el oro:* Refrán que pone de manifiesto el gran valor de la alegría.

*La alegría es víspera del pesar:* Significa que la alegría no es duradera.

*La alegría más la verás entre la gente pobre que entre la gente rica:* Porque el pobre se conforma con poco.

*La alegría no la conoce el diablo ni de vista.*

*La alegría rejuvenece y la tristeza envejece:* Pone de manifiesto los efectos de ambas.

*La alegría tan presto es ida como venida:* Indica la caducidad de la alegría.

*La alegría y la leche agriarse suelen:* Pone de manifiesto la caducidad de ambas.

*La cara más fea, la alegría hermosea:* Significa el efecto positivo de la alegría.

*La exagerada alegría, próximas tristezas pronostica.*

*Más vale un día alegre con medio pan, que uno triste con un faisán:* Indica lo fundamental que es la alegría aún en medio de la pobreza.

*Ni olla sin tocino, ni alegría sin vino:* Indica que ambos elementos son necesarios.

*No hay alegría sin vino:* Pone de manifiesto que el vino produce alegría.

*No hay mozo triste ni viejo alegre:* Porque ambas cualidades suelen ser cualidades de esas edades.

*Planta, siembra y cría, habrás alegría:* Pone de manifiesto que trabajo es fuente de alegría.

*Pobre alegre sea yo, y rico y triste no.*

*Quien nada tiene, con poco está alegre.*

*Quien no buscó amigos en la alegría, en la desgracia no los pida.*

*Quien vive alegre, vasta fortuna tiene:* Indica que la alegría es más importante que el dinero.

*Quien tiene alegría, tiene buena virtud.*

*Quien vive como Dios manda, alegre anda:* La tranquilidad de conciencia produce alegría.

*¿Riquezas y honores? Tontería. No hay mayor bien que la alegría.*

*Ruido no es alegría, pero es cosa parecida:* Porque la alegría produce la risa y el bullicio.

*Salud y alegría belleza cría; atavío y afeite cuesta dinero y miente.*

*Si buscas alegría siembra y cría:* Porque el fruto del trabajo produce alegría.

*Si vives alegre, rico eres:* Refrán que pone de manifiesto el gran valor de la alegría.

*Sin la alegría hasta la eterna gloria mal sabría.*

*Sin alegría, la misma gloria no lo sería.*

*Sin alegría la vida infierno sería:* Indica que la alegría es fundamental en la vida de las personas.

*Sin alegría no quiero ni honras ni dinero:* Indica la prioridad de la alegría sobre los bienes terrenales.

*Sin alegría yo nada querría:* Pone de manifiesto el gran valor de la alegría.

*Sin alegría, para nada gusto habría.*

*Sopa en vino no emborracha, pero alegra a la muchacha:* Indica el efecto de la sopa en vino.

*Son más los días que las alegrías.*

*Tanto mata la alegría súbita, como un disgusto:* Amonesta a los que gozan de ser los primeros en comunicar las noticias, de una clase o de otra.

*Traga lo peor para que la alegría sea mayor:* Aconseja que no se alimenten esperanzas lisonjeras en los casos de éxito dudoso, a fin de que, si la suerte llegase a ser favorable, el contento recibido sea mayor.

*Tiempo de nieves, tiempo alegre:* Porque la nieve es un bien para el campo, sobre todo.

*Tiempo tras tiempo viene; si uno es triste el otro es alegre.*

*Un año de alegría es un año de buena vida.*

*Una hora de contento vale por ciento:* Indica el gran valor de la alegría.

*Una onza de alegría vale más que cien quintales de melancolía:* Indica lo poco si es bueno, vale más que lo mucho y malo.

BIBLIOGRAFIA

BERGUA, J.: *Refranero español. Colección de ocho mil refranes populares. Ordenados, coordenados y explicados.* Madrid, 1977.

MARTINEZ KLEISER, L.: *Refranero general ideológico español.* Madrid, 1953.

SBARBI, J. M.: *El refranero general español, parte recopilado y parte compuesto* (10 volúmenes). Madrid, 1980.

# Tabla de materias que contiene este Libro Decimoquinto


Pág.

Los carnavales en la provincia de Cáceres ..... 3
José M.ª Domínguez Moreno

A propósito del Quodlibet de las Variaciones Goldberg de J. S. Bach 14
Miguel Angel Picó Pascual

Refranes alusivos al juego ..... 20
Juliana Panizo Rodríguez

Literatura oral en el Camino de Santiago: Frómista (Palencia) ..... 26
José Manuel Pedrosa

Tocones y toconeros en la Tierra de Pinares de Segovia ..... 31
Ignacio Sanz

"Palrandu en hurdanu: Preiguh pa embaí el ratu". (Hablando en hurdano: Apuntes para pasar el rato) ..... 34
Félix Barroso Gutiérrez

Gaitas y gaiteros del país de Sobrarbe (I) ..... 39
Alvaro de la Torre

El repertorio romancístico de una mujer de Puentegenil (Córdoba) .. 57
José Manuel Pedrosa

Verdi: Un artista del pueblo ..... 66
Fernando Herrero

Un herradero de Salamanca ..... 70
Ignacio Sanz

Ganadería ovina y arquitectura popular en los límites de la antigua comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar. Chozos y corralizas en Cogeces del Monte ..... 75
Emilio Olmos Herguedas

La danza de la Moma del Corpus de Valencia ..... 86
Antonio Alienza Peñarrocha

El día de Todos los Santos en Andújar (Jaén) ..... 101
José Luis Anta Félez y M.ª Dolores Extremera Oliván

La paz y la guerra en el refranero ..... 105
Juliana Panizo Rodríguez

La Geografía de Estrabón. De la descripción etnográfica a la interpretación antropológica ..... 111
Ignacio Fernández Mata

Folklore y escuela: Cuentos y leyendas caballas ..... 115
Juan Rodríguez Pastor

Pág.

Los zancos: Usos, rituales y posibilidades educativas ..... 127
Higinio Arribas Cubero y Santiago Gutiérrez Cardeñosa

Denominaciones populares de plantas silvestres..... 132
Aurora Martínez Ezquerro

El Pámpano Roto (Barranco de Guayadeque). Gran Canaria ..... 143
Manuel Garrido Palacios

Los romances de Alicia Bendayán. Muestra del tesoro sefardí de Tetuán ..... 147
Susana Weich–Shahak

La torta cenceña. Sierra de Alcarz (Albacete)..... 166
Manuel Garrido Palacios

Las Hurdes: Una jornada festiva ..... 167
Félix Barroso Gutiérrez

La suerte y la desgracia en el refranero ..... 173
Juliana Panizo Rodríguez

Una visión estereométrica de la alfarería con vedrío fundamentalmente ..... 185
Marta Sánchez Marcos

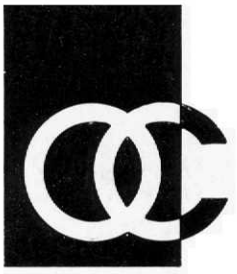
Toreo: Tradición y modernidad ..... 191
Fernando Herrero

Los Samblases cacereños ..... 195
José M.ª Domínguez Moreno

La creatividad y la imitación en el arte del encaje ..... 202
M.ª Angeles González Mena

Cuando el monte se quema. El carboneo en los montes de Retuerta (Burgos)..... 207
Miguel Angel soto

La Navidad y la alegría en el refranero ..... 212
Juliana Panizo Rodríguez



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID