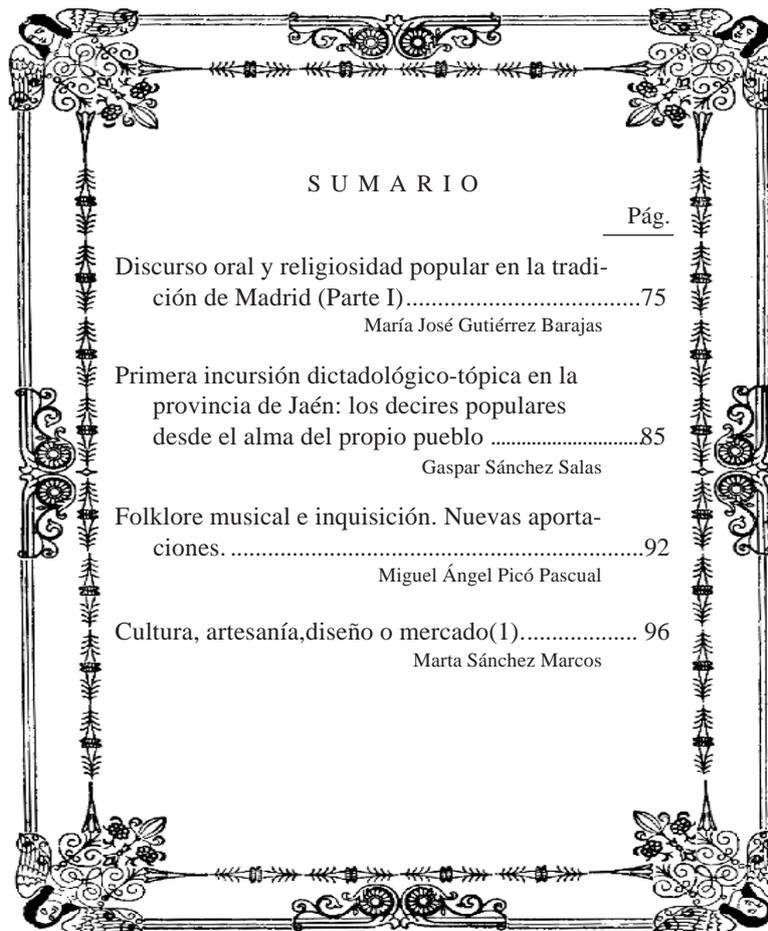


Editorial

Los mejores ejemplos del patrimonio monumental español están recibiendo, en los últimos años, un tratamiento especial en lo que atañe a su iluminación nocturna. No es banal la reflexión que este tratamiento sugiere: la sociedad actual sólo acepta aquello que ve en el escaparate; sólo comprende lo que la imagen describe. De este modo, las iluminaciones tratan de mostrar los monumentos tal y como la memoria los recuerda bajo la luz del día; la única diferencia estriba en que el alumbrado nocturno centra o enfoca el monumento y elimina el paisaje en el que pueda estar enclavado. Ya se levantan algunas voces que disienten de este tratamiento artificial y excesivo; otras, tal vez con distintas ideas pero buscando la misma finalidad, basan sus críticas en el gasto o en otras razones que afectan a la economía personal o a la propia comodidad. La Administración deberá estar muy atenta si desea valorar en profundidad estas opiniones, pues, mientras unas velan por el progreso moderado y de calidad, otras probablemente salen de la inmovilidad de una caverna.



S U M A R I O

	Pág.
Discurso oral y religiosidad popular en la tradición de Madrid (Parte I).....	75
María José Gutiérrez Barajas	
Primera incursión dictadológico-tópica en la provincia de Jaén: los decires populares desde el alma del propio pueblo	85
Gaspar Sánchez Salas	
Folklore musical e inquisición. Nuevas aportaciones.	92
Miguel Ángel Picó Pascual	
Cultura, artesanía, diseño o mercado(1).....	96
Marta Sánchez Marcos	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2001.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 64 - 47008 Valladolid

DISCURSO ORAL Y RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA TRADICIÓN DE MADRID (Parte I)

María José Gutiérrez Barajas

PROLOGO

La relación de los hombres con el mundo de lo sobrenatural y lo divino, es tan antigua como el hombre mismo. Esta relación se remonta al principio de la humanidad y se ha proyectado hasta la época actual.

La necesidad de encontrar hechos que expliquen nuestro origen, que justifiquen nuestras acciones, que nos den protección en nuestros momentos de duda y de soledad y que nos consuelen ante la muerte, es eterna y propia de todas las culturas, y su búsqueda se reviste siempre del ropaje de lo mágico y lo tradicional. Cuando, en cada tradición, ese elemento mágico se institucionaliza, nace lo que llamamos religión.

Para definir un de las fases de nuestra cultura, debemos retroceder dos mil años en el tiempo, y llegar a los inicios del cristianismo, que continúa vivo a pesar de tantos siglos, de tanta evolución, a pesar de haber llegado a una época en la que los medios de comunicación de masas y la cultura consumista, nos hacen más competitivos, más individuales, más lejanos de nosotros mismos a fin de cuentas. ¿Tal vez tanto avance sirva para encubrir que seguimos sintiéndonos solos?, ¿tal vez el espíritu de este avance venga a sustituir a nuestro antiguo Dios?

El Cristianismo sigue vivo perviviendo de muchos modos diferentes y aún quedan muchos individuos que se refugian en Dios. Este trabajo que aquí expongo, trata de uno de ellos; Pepa, mi abuela, cuyos testimonios (sueños, voces y visiones) me han servido para elaborar este análisis. En él analizaremos primero cuáles son los elementos que han influido en su religiosidad, y compararemos después sus experiencias con las de la colectividad. Para representar esa colectividad, he escogido un grupo que tuvo experiencias visionarias en la década de 1931-1940, en Ezkioga (Guipúzcoa). La comparación podía haber sido establecida con otros grupos, y el resultado no hubiera sido muy diferente.

Los testimonios de Pepa son de alto valor antropológico y cultural, y por ello intentaré enriquecer con notas y comentarios crítico-comparativos. Muchas personas, a parte de ella, se relacionan con lo divino. Esta, no es una afirmación mía, sino del cura de la parroquia a la que ella acude; su guía espiritual. Persona con la que tuve que conversar para que permitiese a mi abuela referirme sus experiencias, ya que ella le había hecho una promesa, a petición de él, de que no contaría a nadie sus visiones. Para hablar con él fue necesario enviarle primero una carta. Según el sacerdote, la promesa era una "prueba de docilidad" de mi abuela hacia él. Según mi familia es una forma de protección que el sacerdote le da para que nadie piense, si trascienden sus visiones, que sufre trastornos. En mi opinión es también una forma de control de la iglesia hacia los fieles.

LOS MODELOS EXTERNOS

Tal y como afirma Cristina Segura Graiño (1) en la vida religiosa de las personas y me refiero a los creyentes en general, (no únicamente a los que habitan en el ámbito eclesiástico) los sentimientos religiosos no se manifiestan completamente de forma espontánea, sino que aparecen condicionados por una serie de normas de comportamiento previamente establecidas, que pertenecen a una tradición y que se van asimilando desde el nacimiento en una cultura determinada.

De este modo, las creencias religiosas de dichas personas (entre ellas nuestra informante) tiende a adecuarse a esos principios tradicionales, estando a su vez sujeta a unos parámetros que las hacen concretas e individuales: los condicionamientos de la realidad social a la que pertenecen; la práctica cotidiana de la religión en una determinada sociedad, y por personas adscritas a diferente clase social. En el caso que estudiamos, podemos decir que la informante perteneció a una clase media-baja al principio, y ahora media.

Así es que la vida religiosa de estas personas es, en cierta medida, el resultado de la asimilación de un modelo establecido de forma global. Por ello, aunque podamos hablar de libertad de actuación, tal libertad viene constreñida por el deber de cumplir con dicho modelo. En nuestra informante encontramos un claro ejemplo de ello cuando afirma que nunca desayunaba antes de comulgar (ya que lo prohibía la iglesia).

No obstante, hoy en día muchas de las creencias y prácticas se van adaptando a las nuevas necesidades. Para mi abuela el desayuno antes de comulgar: "Eso era muy estirado, muy estricto, y ahora eso está permitido".

Según Cristina Segura: "Las manifestaciones de la espiritualidad femenina no buscan adecuación con el modelo, sino que responden a unos impulsos individuales y a una relación directa y personal del fiel con la divinidad". Nos situamos así en el plano de lo concreto, de lo cotidiano. No obstante, y debido a la imposición de la tradición, hay en este plano una actitud fatalista que lleva a los individuos a concebir a Dios como un justiciero y equilibrador de las injusticias del mundo y de su propia condición (2).

Por tanto, la vida religiosa de estas personas busca coincidir (generalmente) con un modelo, mientras que la espiritualidad se constituye en la parte más interiorizada y personal de la religión, capaz de apartar, en cierto modo, a la persona de lo establecido y llevarla a una práctica más libre y cotidiana del cristianismo, una práctica con la que se sientan más identificados.

No obstante, todo individuo inmerso en una religión, que a su vez se ubique en un entorno social del que se nutra, en el que cobre sentido y al que en cierta medida, también determine, es sensible a toda esta red de influencias. Por ello quisiera señalar algunos factores, modelos externos (propios de la sociedad), que hayan ido construyendo y dirigiendo el pensamiento y la conducta religiosa de nuestra informante. A continuación citaré lo que, a mi modo de ver, son los modelos más actuales y que están a la orden del día en su vida.

En primer lugar debemos remitirnos a los medios de comunicación que, desde que se quedó inválida, han tenido gran relevancia en su vida, a través por ejemplo, de las misas emitidas por la televisión. También cobran gran importancia todo tipo de folletines de divulgación religiosa y

en especial los que aconsejan determinadas formas de conducta religiosa y moral.

En segundo lugar, las enseñanzas directas y personales que los sacerdotes y guías espirituales le hayan transmitido a lo largo de su vida. Estas enseñanzas de carácter abstracto pueden alcanzar un valor más concreto y ejemplar al ser expresadas en las vidas de santos, mártires, beatas y leyendas piadosas, etc. Así, la informante nos cuenta que en el colegio le gustaba sentarse en primera fila y oír las vidas de los santos que relataba su maestra.

En tercer lugar, hay que citar la iconografía; las representaciones de santos que se adecúan al modo oficial. Estas son escenas o figuras religiosas expresadas en miniaturas, retablos y esculturas dentro de la iglesia. Y lo que es más importante, en el espacio cotidiano en forma de estampas, medallas, postales, folletines, cuadros, crucifijos... Según Carlos Álvarez Santaló y M^a Jesús Buxó "el dormitorio es el sitio predilecto para los crucifijos, cuadros reliquias, rosarios, etc. Alternando con flores naturales o artificiales. Las imágenes en su mayoría de los santos y vírgenes de la ciudad son consideradas de gran importancia. A menudo son regaladas por los familiares y amigos". Tenemos un ejemplo de esto en el sueño VII cuando Pepa dice que soñó con un niño "muy hermoso, muy hermoso, rubio ..." y luego lo reconoció en la cubierta de un libro que le prestaron.

LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO

En este apartado vamos a analizar cómo se constituyen y desarrollan las prácticas religiosas, en el plano de lo colectivo frente a lo individual. Para ello nos centraremos en las experiencias de los videntes. Tomaremos como ejemplo del primero los acontecimientos ocurridos en Ezkioga a partir de 1931 (acontecimientos ubicados en un ámbito rural), mientras que para lo segundo, nos referiremos a la informante que es el objeto principal de este estudio, y que nos permite contrastar el espacio rural de Ezkioga con el urbano de Madrid.

Empezaremos por analizar de forma general el aspecto social (que no hay que confundir con el colectivo) en las apariciones.

El fenómeno religioso afecta y reúne a su alrededor a multitud de individuos, se centra y

expande según el colectivo social y cultural, abarcando diferentes grupos de edad, sexo, formación, etc. Y potenciando el predominio de la espontaneidad frente a la perfección mística.

M^a Josefa Roma Riu (3) clasifica muy bien los diferentes tipos de videntes. Según ella si se potencia la espontaneidad por creerla más transparente a la acción divina, menos manipulada, se tenderá a idealizar un tipo de vidente que represente la inocencia. Así las niñas parecen más privilegiadas seguidas de los niños y de la gente de poca educación. Si la credibilidad de los videntes recae en un estatus de responsabilidad o poder adquisitivo, serán los hombres adultos quienes hagan de receptáculo de la aparición.

Las apreciaciones de W. A. Christian Jr. (4) Coinciden con lo expuesto anteriormente: "Desde los tiempos bíblicos, los niños han sido modelo de conducta devota para los adultos (...) Lo que les confería su importancia como videntes era su presunta falta de malicia y su supuesto desconocimiento del gran mundo (5). Después se otorga más confianza a los hombres jóvenes que a las mujeres, sobre todo si son adultas o casadas, ya que se las suele tachar de histéricas.

Así, en Ezkioga el clero y la prensa tendían a promocionar a los niños y a algunos hombres, y a excluir a mujeres adultas y casadas (aunque también se produjo favoritismo hacia las mujeres jóvenes y solteras). No resulta casual en este caso, y también en otros, que fueran los niños los iniciadores de las visiones; los adultos no hubieran sido, probablemente, tan creíbles.

Si nos remitimos ahora a un espacio urbano, encontramos entre los videntes un predominio de mujeres casadas entre cincuenta y sesenta años, aunque también hay hombres de edad similar. Las mujeres son generalmente amas de casa, que combinan su tarea doméstica con algún trabajo complementario. Los hombres suelen comenzar sus experiencias siendo solteros. Para Roma Riu (6), el estado de inocencia y no manipulación, que en otras ocasiones se manifiesta por la edad, en los casos urbanos se manifiesta en el estado de éxtasis en el que la vidente se limita a un papel de receptor y transmisor del mensaje. De esta forma la no manipulación está garantizada por el estado alterado sobre el que no puede influir de forma consciente. La referencia al trance que hace aquí Roma Riu es equivalente a lo que en Ezkioga llamaron "estar en visión"; la mayoría de las mujeres y también los hombres cuando experimentaban sus visiones caían en un fuerte

trance del que, al principio, les costaba mucho recuperarse. Según pasó el tiempo, la entrada en el trance comenzó a hacerse de forma más aparatosa, porque necesitaban llamar la atención, "adornar" ese proceso para convencer. La salida de él era cada vez más rápida y menos conflictiva, hasta ser casi imperceptible.

Hemos visto cómo, en el plano social, unos videntes pueden tener más credibilidad que otros según la edad, sexo, etc. También, cómo dependiendo del ámbito, se usan unas técnicas de credibilidad u otras. Ahora veremos cómo, en un espacio rural, las experiencias religiosas pasan de lo individual a lo colectivo, mientras que en el urbano sufren otros procesos.

El proceso de colectivización en Ezkioga fue más o menos rápido y sencillo: En 1931 unos niños vieron a la Virgen por primera vez en un prado. Los días siguientes, los niños volvieron a acudir al mismo lugar donde habían tenido esa visión acompañados de su familia, y compartieron dichas experiencias. Esto tuvo tal repercusión, que al cabo de dos semanas contaban ya con un grupo principal y generalmente invariable de videntes que atrajeron a un centenar de creyentes y fieles de otros lugares de España.

Mi concepto de colectividad es un poco más estricto; no me refiero a los miles de personas que acudieron finalmente a Ezkioga en su momento de mayor afluencia de fieles. A eso lo llamo difusión. Me interesa más identificar esa colectividad con un entorno rural que presente cierta cohesión entre sus sujetos. Ya que fueron ellos, los primeros videntes, los que protagonizaron prácticamente todas las sesiones durante años (aun después de que hubiera pasado el auge) y los que mediaron entre el resto de los creyentes y lo divino.

Fueron varios los factores que promovieron dicho "contagio colectivo". En primer lugar y, como ya he dicho antes, el hecho de que el entorno rural se identifique con una población más bien escasa y cuyas redes sociales son densas. Es decir; todos los individuos se conocen y todos se relacionan entre sí. Este hecho, aunque no es determinante, sí es significativo. Según Luis Maldonado (7), las prácticas religiosas populares (en sentido general) dan unidad y cohesión a la comunidad, región o pueblo que las practique. Para comprobarlo, no tenemos más que acudir a fiestas como los mayos, los peleles, las fiestas de las mozas, etc. La religión se transmite en todos sus aspectos (desde ritos hasta relatos de leyendas, visiones...) por vía oral, y tiene un importante

fondo tradicional. Por tanto, en lugares como Ezkioga la religiosidad es algo latente, vivo y a la orden del día. Y en comunidades como ésta, hay una predisposición mayor a la difusión y la asunción colectiva de los hechos entre los habitantes. A este factor van intrínsecamente unidos otros dos de orden social y político respectivamente.

Las visiones consiguieron romper las barreras de clase social que distanciaban más a los habitantes de la zona. Los videntes y sus visiones (con mensajes sociales, económicos y políticos) suscitaron un gran interés en personas adineradas y aristocráticas. Además la presencia de los ricos demostraba la seriedad de las visiones. Mediante estas experiencias, los pobres hicieron alianzas con los ricos, sobre todo se fomentaron grupos tales como: niños-adultos ricos, sirvientes-señores ricos. A menudo los videntes obtenían dones materiales de estos, y a su vez suministraban a sus promotores lo que deseaban escuchar. "Y voluntaria o involuntariamente se convirtieron en sus portavoces" (8).

El último factor fue la "amenaza" de la República. En el primer mes de las visiones, prensa y público recompensaron a los videntes que trataron la amenaza de la República laica para los vascos y su religión. Así pues, las visiones atrajeron, en un primer momento, el interés de ideólogos nacionalistas vascos, sacerdotes y órganos de partidos. Fueron una magnífica forma de influir sobre los fieles y oponerlos contra la nueva forma de gobierno que se imponía y que representaba un inminente peligro para el catolicismo.

Hemos hablado de la colectivización a nivel social, ahora la analizaremos a nivel psicológico.

De W. A. Christian sobre las videncias, se deduce la conclusión de que la edad de los videntes podía alcanzar desde la infancia hasta los más adultos, además de diferentes clases sociales. Sin embargo, todos ellos se comportan y evolucionan de una manera muy similar ante sus experiencias. En la época de las apariciones de Ezkioga estaba vigente el nuevo modelo de apariciones públicas en forma de trances, basado probablemente en Lourdes. Los videntes ya no iban y venían del santo a la comunidad tras haber tenido las visiones en privado. "Los estados de visión evolucionaron a medida que lo hacía la liturgia y según los altibajos experimentados por el número y calidad de los espectadores"(9). Por lo general los videntes progresaron de estados de disociación mayores a menores, de percepciones con menor a mayor

definición, del nerviosismo a la calma, de una implicación sensorial menor a mayor. Así su actitud cambió del respeto, temor o miedo a la confianza. Además los primeros videntes nunca entraron en trance, sin embargo como los espectadores prestaban mayor atención a aquellos que presentaban estados inusitados, el trance empezó a practicarse hasta llegar al desmayo al final de la sesión. Con el paso del tiempo se venían abajo al comenzar ésta (de forma casi simultánea).

Vemos así cómo lo espiritual, que debería ser una experiencia propia e individual, se hace común, se colectiviza al servicio de unos fines expuestos anteriormente. Un espectador declaró que "todos hacen el mismo gesto de enjugarse los ojos con un pañuelo" Comprendemos así la afirmación que hace Pascal al respecto: "algunos llegan a ver por contagio" (10).

Remitémonos ahora al otro área de este análisis: el ámbito urbano. En mi opinión, este tipo de experiencias en las ciudades se desarrollan dentro de la esfera de lo privado. Ello se debe a varias causas: en primer lugar, las relaciones sociales entre los individuos son laxas. Es decir; no se ven limitadas a un espacio generalmente reducido y cerrado. No necesariamente todos se conocen ni tienen contactos entre sí. Podemos encontrar individuos que se relacionen con más personas o con menos, pero eso no suele deberse al entorno. En la ciudad hay mayor movimiento de gentes. Y en segundo lugar, las tradiciones populares de carácter religioso o no, pueden seguir latentes o en la memoria de los individuos, pero no suelen marcar los modos de organización social. Ello no quiere decir que no haya tradición en las actitudes religiosas de estas personas; sí la hay, pero de un modo más personal y a veces hasta inconsciente con respecto a la tradición colectiva.

Bajo mi punto de vista, en las sociedades urbanas el fenómeno visionario se experimenta en el ámbito de lo privado, como ya he dicho antes, y ello afecta al tipo de visión. Sus receptores casi siempre suelen ver a la Virgen (o a otras imágenes), pero no, como ocurría en Ezkioga, en un entorno natural (entre unos chopos, en un valle, junto a una fuente), sino en sus propias casas o en la iglesia como ocurre con nuestra informante. Christian recoge algunos testimonios de gente que ha visto a la Virgen en su cocina e incluso en una cacerola. Esto no quiere decir que el tipo de visión no se sujete a un esquema más o menos común. En Ezkioga esto era muy evidente; todos solían ver a la

Virgen y variaban los elementos que la rodeaban.

El espacio también modifica la forma de recepción de la imagen y del mensaje. La experiencia suele darse, en las ciudades, de manera individual y espontánea (mientras que en Ezkioga entraban en trance a la vez, como si estuvieran sincronizados); lo cual no quiere decir que esto no ocurra en el campo, sólo que la colectivización en la vida urbana es más difícil, y suele darse de otra forma. Dudo mucho que estos ámbitos lleguen a los fenómenos de masificación tal y como se dio con la Virgen de Ezkioga o el Cristo de Limpías, entre otros casos. Como bien apunta Roma Riu (11), las mujeres videntes comentan sus experiencias con otras mujeres que también lo son (llegando incluso a darse una jerarquía entre ellas), y establecen sesiones en las que la espontaneidad comienza a dar paso a la predisponibilidad y a la sugestión. Estas sesiones también tienen como propósito compartir sus inquietudes en torno a una líder de la que reciben sus enseñanzas y lecciones. Pero suelen afectar a un número reducido de personas que viven en un entorno común (vecinas, amigas) o que visitan una misma iglesia. Suelen celebrarse en una casa.

También el mensaje que transmiten estas visiones es de otra índole; no suelen incidir en lo político y social, sino en lo personal (aunque podamos encontrar casos de lo contrario, las afirmaciones más rotundas suelen desmentir al que las hace). Por lo tanto, su significado estará más relacionado con las inquietudes propias de cada vidente, con sus problemas y sus necesidades, aunque luego se lo haga conocer a los demás.

Estas reuniones son también una forma de validación de dichas visiones, al compartirlas y contrastarlas con las experiencias de las demás participantes.

Antes de terminar este punto, quisiera reafirmar que, el medio en el que se encuentren los individuos condiciona bastante los derroteros por los que irán sus experiencias. Así, un entorno rural facilita la colectivización de las mismas en todas las edades y capas sociales y un entorno urbano, no. No diremos que las ciudades aíslan a los individuos, pero sí que las relaciones entre los videntes se producen de otra manera. Tenemos así, el caso de nuestra informante: vidente que comunica sus experiencias a los más allegados y a personas de la iglesia. O podemos encontrar grupos de personas que se reúnan

ocasionalmente para compartir dichas experiencias. Pero no alcanzan nunca una difusión tan masiva como la de Ezkioga, el Cristo de Limpías o los niños de Fátima.

BIOGRAFIA

Nací en el Puente de Vallecas en la calle Monte Igueldo en 1930, el 12 de Febrero. Entonces se llamaba calle de ... , en el número tres.

Mi padre era de Plasencia, era mayordomo de un general, de uno de esos... de su jefe de la mili. Luego vino aquí, y conoció a mi madre y... se casaron, y le hizo mi padre una casa en el Monte Igueldo ése, en el Puente de Vallecas, y allí nací yo. Y antes que yo, que soy la más pequeña, nacieron mis hermanos en Madrid; mi hermano Juanito y mi hermana Mercedes y mi hermano Julián. Y mi hermano Andrés y mi hermano Pedro nacieron en Madrid, en la calle Salitre.

[- Es decir, que antes de vivir en Monte Igueldo vivieron en otro lugar de Madrid]

- Sí, primero vivieron en Madrid y luego hizo mi padre una casita en el Puente Vallecas.

[-¿Tus padres tuvieron algún tipo de estudios?]

- No, era albañil. Mi madre era sirvienta y nació en Ávila. Luego se conocieron en Madrid, donde mi madre trabajaba de sirvienta, de cocinera en la casa en la que mi padre era mayordomo.

[-¿Tus padres eran muy religiosos?]

Mi padre estuvo de monaguillo... era monaguillo. **[No sabe el lugar, pero supone que sería en Plasencia. No recuerda hasta qué edad].** Y... dice que sí... que creía... Pero una vez vio que un cura se daba un beso con una monja y entonces eso se le vino abajo y se le quitó la fe. Y entonces yo le dije a mi padre que eso de la fe es segura, que él tenía raíces, que eso es una chuminada, que quien tuviera verdaderamente fe, ya pudiera ver lo que viera que a él su fe no se la quitaría nadie. Y dijo que

sí: "Todo lo que tú quieras, hija, pero a mí eso ya se me ha quitado". Eso me lo dijo cuando estuvo muy malo, cuando se murió en el hospital de San Camilo.

[- Tu padre se llamaba Alejandro, ¿y tu madre?]

- Fortuosa. Mi madre debía de creer algo pero, claro, entonces no había misa allí y todos sus hijos estábamos bautizados. Debía de creer y eso, porque tuvo una vez un sueño con Dios, con Jesús que bajaba del cielo con la cruz a cuestas. [Después de terminada la sesión me dice que a ella le gustaba mucho escuchar esas cosas].

[-¿Tu madre iba a menudo a la iglesia?]

- No había iglesia, por donde nosotros vivíamos no había iglesia, estaba muy lejos **[nombra varias calles y dice dónde quedaba la más cercana]** luego hicieron una iglesia enfrente de mi casa, que fue cuando mi hermano tenía veintitrés años, y... y yo tenía once.

[-¿Fue luego tu madre a esa iglesia?]

- No, porque mi madre se murió cuando pusieron la primera piedra. Mi hermano cayó malo y a los ocho días murió. Y mi madre, cuando salió mi hermano por la puerta, se metió mi madre en la cama y a los ocho días, en el mismo viernes, murió. (...) Eso ya fue después de la guerra... Yo era muy pequeña cuando estalló la guerra... No sé si tendría yo 6 años.

[-¿Solías ir a la iglesia de enfrente de tu casa? ¿Ibas sola?, ¿Con vecinas, amigas... ?]

- Yo iba a la iglesia porque me salía... me gustaba a mí la iglesia en sí. Cuando se murió mi madre, yo iba a catequesis y siempre era dos veces por semana. Íbamos al colegio, la catequesis, y escribíamos y nos enseñaban a leer y a escribir, y cosíamos, al mismo tiempo cosíamos. Luego, después de eso, la señorita, que luego se metió a monja, contaba cosas de los santos, y eso a mí me gustaba. Me incitaba, y

siempre me ponía en las primeras mesas para que yo lo oyera. En mi casa no eran religiosos, ni hicieron la comunión, ni nada. Y sí la hice, cuando las chicas del colegio. Yo no me metía en lo de los vecinos y las amigas tampoco iban a la iglesia. Me tiraba aquello, y confesaba muchas veces. Y... no había que desayunar antes de comulgar, entonces no se dejaba... y muchas veces, en mi casa, no me dejaban ir a la iglesia, y yo, pues no quería desayunar, pero a lo mejor iba a las doce, y no desayunaba hasta que no venía de la iglesia, eso era muy estirado, muy estricto, y ahora eso está permitido.

[-¿Hablabas de temas religiosos con tu familia?]

- No. Además que mi padre decía: "Esa jodía chica no sé a quién habrá salido, pero si a nadie... nadie le tira la iglesia más que a ella", decía mi padre. Y yo, digo yo, que a lo mejor mi madre pues estaría pidiendo por la más pequeña de su casa, por mí; digo yo. Lo que sí yo digo muchas veces, que un día era yo muy jovencilla, iba a trabajar a Madrid ya, y un día dijo mi tía que estábamos dejados de la mano de Dios, y eso a mí por dentro me hizo mucho daño, y me entró como miedo, como pena. Entonces yo siempre decía: "Señor no me dejes de tu santa mano, no me dejes de tu santa mano..." Y he tenido novios y todo, y siempre iban a aprovecharse, a sacar lo que ellos querían, buscaban y yo nunca me dejaba... Estuve hablando (12) dos años y medio con un vecino mío, y siempre iba buscando lo mismo, y yo no quería, ya le cogí hasta tierra, y dije: "bueno, ¿es que no hay un hombre decente en el mundo?". Y... y me daba mucha rabia, estaba empezando a cogerle rabia a los hombres. Yo que muchas veces decía, cuando me casé con mi marido, pues muchas veces pensaba yo que el amor más grande que habría en este mundo era ser la esposa del Señor, me hubiera gustado. No porque el abuelo fuera bueno o malo, que era muy bueno y me quería mucho, pero yo creía que lo más grande sería ser la esposa del señor, y me decían que no; que al señor se le puede servir de muchas maneras, dentro y fuera de la iglesia. Pero a mí me gustaba mucho. Y cuando me iba a trabajar, ya que dejé lo de costurera, me dolía mucho la espalda, empecé a trabajar en las casas, yo le pedía a Dios que le gustase a todo el mundo, y yo les gustaba a todos, la gente estaba muy contenta conmigo, me apreciaban. Y de pequeña pues, yo era muy guerrosa, y era muy mala, muy rebelde, le

pegaba a mis hermanos, y nunca quería comer, y estaba muy enclenque, y mi madre, como era la más débil, pedía por mí. Me cuidaba y yo me ponía muy mimosa con mi madre, y mi hermano Janín estaba muy celoso de mí y era natural **[Cuenta una anécdota familiar]** y jugaba con ellos. Jugábamos a la baraja, jugábamos todos los vecinos, jugábamos al trote bolero, a arriba las manos, o la cadena. Chicos y chicas, y a la alpargata por detrás... Tenía once años, sí, porque ya no estaba mi madre... Toda la tarde y por la noche **[Me cuenta cómo le pedían al padre que les dejase estar hasta un poco más tarde de acostado él]**.

[- ¿Hiciste algún tipo de estudios?]

- No, porque ya empezó la guerra y no pude ir al colegio, y nos pillaba muy lejos. No íbamos a comer a los comedores porque no había comida. Luego me entró el tifus. De pequeña, cuando mi madre, me entró la viruela, y mi madre no quería que me hospitalizaran, y mi madre dormía en el suelo, y yo dormía en su cama. Le dijeron que tenía que estar aislada de mis hermanos, y dormían ellos (13) en un colchón en el comedor (...). Luego ya se murió mi madre, y a mí fue cuando me entró el tifus. Lo cogió mi hermano y yo, como estaba en la cama con él y hablábamos, lo cogí también. Y mi hermana también. Y mi hermana lo pasó de pié atendiendo mi casa y a mí y a mi hermano. Me llevaron al Hospital del Rey y me cortaron otra vez el pelo al cero. **[Fue a visitarles un primo suyo de Plasencia y como la vio tan delgada le pidió al padre llevársela a su casa para que se recuperase, porque allí tenían tierras y no faltaba la comida. Estuvo tres meses]**. Y luego vine a Madrid y empecé yo a buscar trabajo.

[- Pero tuviste que ir durante un tiempo al colegio porque sabes leer y escribir]

- Si, pero muy pequeña, muy pequeña, antes de la guerra... Tenía yo ocho o nueve años... No aprendíamos mucho y mi padre, cuando terminó la guerra, le dijo a mi hermano Pedro: "Tú, como mayor que eres, tienes todas las noches que enseñar a tus hermanos a leer y a escribir y a echar cuentas (...).

[-¿Cuándo te pusiste a trabajar?]

- Primeramente a coger carbonilla. No tenía aún los catorce años y me puse a trabajar en casa de una señora, y no me pagaba, y no me pagó **[recrea un diálogo en el que su padre le dice que no fuera más]** y me puse a trabajar luego de sastra. Estuve toda mi vida trabajando hasta que me casé. Cuando me faltaba trabajo en un taller, me iba a otro. Y cuando no había trabajo me ponía a servir. Y me fui a una casa y me preguntaron que de qué bando era yo, y digo: "Mire usted, a mí no me hable de esa cosa porque lo mismo me da que esté uno que esté otro, porque si yo quiero vivir tengo que trabajar, y no soy ni de un bando ni de otro, porque a mí nadie me da de comer si no trabajo". Y cuando se lo dije a mi padre, me dice: "Muy bien contestado, hija". Y luego ella era una mujer muy exigente. **[Dejó de ir porque no la trataban bien y prefirió seguir cosiendo]**.

Luego en la Cuesta del Moro, me puse a trabajar y me eché novio: dos años y medio hablando con mi vecino, y todas mis compañeras decían que era muy guapo y siempre salían a verle **[le dejó porque él sólo quería tener relaciones sexuales y cuando fue a que le echaran las cartas, la adivina le dijo que ese novio la quería mucho y quería hacerla un hijo para atarla a él]** y luego otra vez que fui, me dijo: "Por medio de unas amigas tuyas vas a conocer a una familia, vas a conocer allí a una chica y vas a salir con ella, y de ahí te va a salir un novio y te vas a casar con él". Y me dijo: "Mira, no vas a tener mucha familia, de dos a tres". Tuve a la Loli, y entre la Loli y la Pepi, tuve un aborto y luego tuve a la Pepi.

Tengo yo mucho que contar de mi vida. A la iglesia iba todos los domingos y los días de fiesta también, porque tenía toda la semana para nosotros, y si queda media hora para el Señor, había que tener media hora para él. Aprendí a rezar el rosario, y rezaba el rosario, pero ya más mayor. Luego fui pantalonera. Ya había aprendido yo la americana. La americana era... eso no se lo daban a las mujeres, se lo daban a los maestros. Y el pantalón se lo daban a las mujeres, y yo me casé y seguí trabajando... Pero a las seis de la mañana, antes de irme yo a trabajar... Me casé y fui a vivir en casa de mi suegro: me sentía yo como gallina en corral ajeno... Vivía la tía Lisa, y la Tía María, y el abuelo Miguel, y me hacían levantarme a las seis de la mañana para que antes de irme a trabajar fregara todo el suelo, porque decían que aunque yo estuviera trabajando, también ensuciaba, y yo decía que no ensuciaba, puesto que yo no estaba allí en todo el día. Y antes de

irme un día sí y otro no, tenía que fregar el suelo y el día que no fregaba, limpiar el polvo. Ella estaba allí todo el día, y luego, por la noche, me decía que había tenido que volver a fregar porque estaba todo sucio. Ellos vivían en Monte Igueldo, en el primer piso. Con la tía Lisa, no me llevaba muy bien, porque era muy rancia. Con la tía Lola sí, porque me apreciaba mucho; me echaba enseguida a reír, y les gustaba mi manera de ser. Con ellos estuve viviendo mucho tiempo, porque nació mi Loli... Pero antes estuve dos años y medio sin nada, y me decía mi cuñada, que eso es porque no valéis, no traéis niños porque no valéis. Y dije yo, que ponía mis medios para que no, vamos a ver si valemos o no valemos.

[En esta parte cuenta el nacimiento de su primera hija, Loli, y cómo se fueron de la casa de su suegro. Ello se debió a un altercado que tuvo con la tía María quien la acusó de quedarse con todo el dinero que habían ahorrado. Como ella lo negaba, María la pegó. Cuando Miguel se enteró del hecho, dio una paliza a su hermana y decidieron irse, debido también a que las discusiones empezaron a ser frecuentes. Después el dinero apareció caído por detrás de los cajones de un armario. Tras esto, se fueron a vivir durante un tiempo a casa de una tía de mi abuela llamada Boni que vivía en la plaza de Cascorro. Pero ella estaba cansada de "vivir de prestado" y tenía ganas de llevar su propia casa. Así que fue a visitar al Señor (14)]

Y le pedí yo que tenía ganas de vivir sola, que me diera un piso, aunque tuviera que cuidar de un enfermo. Y de la noche a la mañana, la tía María se fue de la casa y dejó al abuelo sólo (15). Me llamó la tía Lola y me dijo que estaba sólo, y teníamos que cuidarle. Fue lo que le pedí, y de la noche a la mañana me salió. **[Allí vivió de nuevo durante siete años, de los cuales cinco tuvo que cuidar al padre de su marido, que estaba inválido en la cama. Cuenta una anécdota de cómo llegó a perder los nervios con él porque era muy exigente y la trataba como una criada.]**

[-¿Porqué decidiste ir luego a vivir a Móstoles?]

- Por las vecinas, me hacían la vida imposible. La casera quería mi piso porque era soleado. Su madre la tenía enferma, y necesitaba mi piso para que su madre recibiera

el sol porque vivía abajo en la tienda y esa era la umbría. Yo tenía la solana. Tendía la ropa, y desde el piso de arriba del mío, que vivía la abuela, me echaba las tripas del pescado porque no quería ni que tendiera en el patio. Y le dije yo: "¿Por qué no voy a tender en el patio?", dice: "Porque cae agua abajo y me salpica las ventanas. Ahí no se puede tender la ropa". Y dije yo: "Pues déjame subir a la terraza y ahí no te molestó". Y dice: "En la terraza hay perros y ahí no se puede tender". Y dije yo: "Entonces ¿dónde quieres que tienda?, ¿debajo de la cama?". Y entonces me hacía la vida imposible, me atrancaba el water desde arriba entre la vecina, que me tenía mucha envidia, y entre la casera y ella me hacían la vida imposible. Me echaban cascotes y plásticos y me salía toda la porquería por arriba. Cogí y le conté al Señor lo que me pasaba, y yo decía: "Quiero mi piso, yo comprendo que son los dueños. Lo quieren porque su madre está enferma. Bueno, yo no me opongo, yo se lo doy, pero dónde me voy a vivir". Digo: "Dame un piso donde sea, pero que sea soleado y que lo pueda pagar en poco tiempo". De pronto, a la mañana, me salió el piso. El abuelo no quería salir de su casa porque era su casa y había nacido allí, y vivía allí desde pequeño, entonces, pues el abuelo se fue gruñendo de allí.

[-¿Y cómo te enteraste de que se vendía ese piso?]

- Pues, porque echaban pasquines en los buzones y fuimos a hablar con la empresa y nos pusieron en dos años y medio a pagar 15000 pesetas. No tenía impuestos de ninguna clase y lo podía pagar. Y entonces yo me eché la cuenta, y con el dinero que cobraba la Loli lo podía pagar (...) El abuelo decía que él no lo veía claro y yo decía: "Miguel, yo lo veo muy claro". Pero Dios mira si lo hizo, me dio el piso, soleado que a mí me gustaba. Como lo pedí, así me lo concedió.

[-¿Qué opinaba el abuelo de tu actitud y gustos hacia la iglesia?]

- Él no se metía. Y yo le decía: "Miguel, siento voces, me llaman voces, yo no sé quién es. Son voces que no las conozco. Se murió un vecino mío, el señor Amable, y le dije que teníamos que ir a dar el pésame. Y yo le dije: "Mujer, pide a Dios por él". Y dice: "Yo no... yo

no creo en esas tonterías". Yo oigo voces que me llaman y hasta me han tocado. Y digo: "No te preocupes, que yo rezaré por él".

[-¿El abuelo te escuchaba cuando tú le contabas tus experiencias?]

- Sí, me escuchaba... Pero no creía en ello, él en esas cosas no se metía.

[-¿Seguiste trabajando de sastre en Móstoles?]

- Sí, fui a una tienda y me daban trabajo, y luego me lo llevaba a casa. Y cuando caí mala...

[- Cuando te dio la trombosis... ¿cuántos años tenías entonces?]

- Tenía cincuenta y tres años y ahora setenta, diecisiete llevo enferma. Pero eso fue porque se lo pedí yo al Señor, porque estaba el niño malo, Israel, y estaba muy malito en la cama con una enfermedad que echaba sangre en el pis y por el ano, y decían que le iban a quedar reliquias, y unas fiebres altísimas, y lloraba y no quería comer, y no quería beber. **[Su hija le pide que vaya a cuidarle mientras ella está en el trabajo]** Y decía el abuelo: "El niño se muere, Pepa, el niño se muere". Y yo: "Que no se muere". Y es que una noche, yo siempre estaba pensando en el Señor, y como si alguien me hablara dentro de mí, me decía: "Si algún familiar tuyo, pequeño, cae malo, ofrécete por él". Y yo sentí eso como una tramitación, no salió de mí, que me transmitía, y dije yo: "Sí, lo haré". Pero eso ya se pasó el tiempo y yo no me acordaba de eso... Y se curó por una promesa que hice. Y entonces yo le dije al Señor: "Mira, Señor, que está muy malito, que son seis añitos los que tiene. Pónmelo bueno, mi Señor, pónmelo bueno". Y yo lo dije a la Loli, pero no se lo digas porque no se lo cree, y me deja por embustera, y yo le dije a la Loli: "¿Y si se muere el niño?", "Pues si se muere el niño, qué le vamos a hacer, mamá. A ver, qué quieres que haga yo, pues si se muere se ha muerto". Ella estaba conforme, y yo dije: "El niño no se muere". Y ya un día cogí, y decidida me levanté, y me fui a misa, y después a comulgar, le dije al Señor... digo: "Mira, yo estoy muy bien, me encuentro muy bien y fuerte, Tú lo sabes mejor

que yo. Te cedo media salud mía porque el niño se ponga bueno (16)". Ese mismo mes, el día 13, el niño entró en el hospital, y entonces yo le pedí aquello. Y una mañana, de pronto, me le encontré descalzo en el pasillo, y yo me asusté y dije: "¡Pero Israel, hijo mío, si no puedes estar descalcito en el suelo!". Venía: "¡Abuela, abuela!" Y pegó un salto y se me agarró: "¡Que ya estoy bueno, que ya estoy bueno!. Que se me ha quitado la fiebre". Abrazado como una lapa que no podía con él, y yo: "Que no, hijo, que no". Entonces ese es el milagro que me dio el Señor, así me lo concedió. Y venga a hacerle reconocimientos mirándole por los rayos, análisis y todo. Y decían que el niño no había tenido esa enfermedad porque no le encontraban absolutamente nada, que estaba sano; sanísimo.

Que no, que había desaparecido todo. Íbamos a otro médico: lo mismo; que el niño estaba bien, que estaba sano. Y el 29 del mismo mes de octubre fue cuando a mí me dio esto. O sea, que el niño salió y yo entré en ese mismo mes. **[Relata cómo nota los primeros síntomas en la nuca y cómo se le extiende hasta la pierna derecha]**. Todo este lado muerto; me cogió lengua... me cogió todo, hasta el pulmón. Sobre todo la pierna y el brazo.

[- Pero tú antes de que te diera la trombosis ya tenías problemas de salud]

- Me daban, yo tenía la tensión alta. Pero esto era de la promesa que le hice, porque luego me acordé yo, digo: "esto fue lo que me transmitió, y luego ya me acordé".

Siempre he sido igual de religiosa. Y esto se lo dije yo al cura y él dijo: "Y el milagro se cumplió". Él mismo lo llamó milagro. Y ¿sabes lo que me dijo?, que todo esto, y lo de las visiones, que es camino de la santidad, digo: "Yo no soy santa, padre" Y él me aconsejó que no dijera a nadie lo de las visiones.

[En este momento se acaba la cinta y ella prosigue un poco más. Me cuenta que la gente le pide que pida a Dios por ellos porque creen que ella habla con Dios y Él la escucha. Según ella, todo lo pedido es concedido. Termina diciéndome que tras morir su marido todas las voces desaparecieron. Cree que él "puso mano en el asunto". "Es del purgatorio quienes me llaman"]

NOTAS (PARTE I)

1 Segura Graiño, Cristina "Fuentes para entender la religiosidad de las mujeres", *La religiosidad femenina*, S-VIII-XVIII, Madrid, 1989 (pp.11-17).

2 Según Josefa Roma Riu, muchos ancianos recuerdan el catecismo como una imposición de juventud, y se unen así a esta visión fatalista de Dios. "Centralidad-marginalidad, ortodoxia-heterodoxia. Una aproximación al fenómeno de las visiones urbanas", *La religiosidad popular: Antropología e historia*, Vol. I, Barcelona, 1989 (pp.517-527).

3 Roma Riu, M^a Josefa; "Centralidad-marginalidad, ortodoxia-heterodoxia. Una aproximación al fenómeno de las apariciones urbanas". *La religiosidad popular: Antropología e historia*, Vol. I Barcelona, 1989 (pp. 517-527)

4 Christian Jr. William A. *Las visiones de Ezkioga*, Barcelona, 1997.

5 Para Christian, en los niños hay un corto paso de los juegos a las visiones. Solían ser de una seriedad absoluta en sus experiencias, pero al exponerlas a los espectadores aplicaban habilidades aprendidas en sus juegos, mientras que se abstraen e intensifican más los momentos de emoción.

6 Roma Riu, M^a Josefa, "Centralidad-marginalidad, ortodoxia-heterodoxia. Una aproximación al fenómeno de las apariciones urbanas", *La religiosidad popular: Antropología e historia*, Vol. I, Barcelona, 1989 (pp.517-527)

7 Maldonado Luis; *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*. Madrid, 1975 (pp.427).

8 Christian Jr. W.A. *Las visiones de Ezkioga*, Barcelona, 1997.

9 Christian Jr. W.A. *Las visiones de Ezkioga*, Barcelona, 1997.

10 Christian Jr. W.A. *Las visiones de Ezkioga*, Barcelona, 1997.

11 Roma Riu, M^a Josefa; "Centralidad-marginalidad, ortodoxia-heterodoxia. Una aproximación al fenómeno de las apariciones urbanas". *La religiosidad popular: Antropología e historia*, Vol. I Barcelona, 1997, (pp.517-527).

12 Saliendo como novios.

13 Los padres.

14 Esta parte está narrada por mí, aunque ciñéndome al contenido, ya que en este momento se interrumpe el discurso debido a un problema de la grabadora.

15 Al padre de su marido, en la casa en la que habían vivido antes.

16 El sacrificio u ofrecimiento de uno mismo por otra persona (para su curación, salvación, etc.) es un motivo cultural que podemos registrar desde la Antigüedad. Este puede encontrarse en las hagiografías o vidas de santos, también en la autobiografía de Santa Teresa de Jesús, *El libro de la vida*, encontramos algún paralelo cuando ella se ofrece por un familiar que está enfermo. Otro ejemplo más llamativo de esto, lo constituye la colección de cuentos hindú llamada *Pachatantra*, en la que se advierte cierto paralelismo con lo expuesto en el capítulo V.



PRIMERA INCURSIÓN DICTADOLÓGICO-TÓPICA EN LA PROVINCIA DE JAÉN: LOS DECIRES POPULARES DESDE EL ALMA DEL PROPIO PUEBLO.

Gaspar Sánchez Salas

A pesar de la existencia de un enorme caudal de dictados tópicos relativos a las condiciones de las gentes y de los pueblos de la provincia de Jaén, no tenemos constancia, al día de hoy, de que nadie se haya dedicado monográficamente a esta ardua pero siempre gratificante tarea que supone la recogida y el estudio del material mencionado y que se encuentra enmarcado dentro de la más profunda cultura popular y del más arraigado folklore de la zona. Esta cultura popular a la que nos referimos se lleva incubando desde el inicio de los tiempos, en el seno de los propios pueblos repartidos a lo largo y ancho de toda la provincia giennense, y a ellos hemos recurrido para obtener los beneficios de su saber a través de interminables trabajos de campo. Han sido, precisamente esos representantes obreros repartidos en cada uno de los pueblos, aldeas, haciendas, cortijos, caseríos, etc., quienes nos han aportado conocimientos en nuestra continua búsqueda de manifestaciones lingüístico-folklóricas con carácter tópico, enmarcados dentro de esa disciplina que el Premio Nobel, Camilo José Cela, bautizó con el nombre de Dictadología tópica. Para dar una definición acertada y precisa de tal concepto, tenemos que remitirnos forzosamente al primer volumen del *Diccionario geográfico popular de España* (1), en el cual tuve el gusto de participar y en donde el escritor la define como sigue: "Entendemos por dictado, del lat. *dictare*, frecuentativo de *dicere*, decir, lo que dictado significa, o sea, aquello que se dicta, que se dice, y adjetivamos de tópico a cuanto pueda aludirnos al [topos] popular, al lugar, y no al [topiká], tratado en el que Aristóteles habla de los [tópoi] o lugares comunes. La disciplina encargada de poner orden en los dictados tópicos, denominación preferida por Menéndez Pidal y de la que, tras una elemental finta léxica, arbitramos el bautismo de dictadología tópica para designar a la noción que nos ocupa, esto es, la paciente y habilidosa ciencia que estudia en su conjunto armónico los nombres que da el hablante al conocimiento que se transmite, sin suerte alguna de violencia, de padres a hijos y de viva voz."

El objeto de la Dictadología tópica es, pues, el estudio de los dictados tópicos, definiendo el término bajo dos acepciones fundamentales: la palabra o frase que adjetiva o suple al topónimo o gentilicio, y así tendríamos por ejemplo "la ciudad del Santo Rostro", frase que suple al topónimo Jaén y que el prof. Cela denomina técnicamente como *seudotopónimo*, o bien "del ronquío" para referirse al gentilicio giennense, que

en los mismos términos técnicos se denominaría *seudogentilicio*; por otro lado, y siguiendo con la definición de dictado tópico en su doble clasificación, tendríamos el refrán o dícere, el aforismo, la locución, frase o modo proverbial y el cantar que incluyen topónimo o pseudotopónimo, gentilicio o pseudogentilicio, valga como ejemplo" de Jaén, ni borrica ni mujer", "Ni le des la mano al hombre baezano"; pues bien, en el presente artículo, nos centraremos exclusivamente en estos últimos dictados tópicos que, como apuntamos, pueden manifestarse bajo formas diferentes, y que hemos recogido de la misma boca de estos giennenses de dicción peculiar. Debemos puntualizar y advertir desde el principio, que todas y cada una de estas manifestaciones tópicas que tenemos en nuestro archivo, independientemente de la forma en que se muestren, han sido respetadas plenamente tanto en su construcción como en su rima, que muchas veces se presenta desigual, porque es frecuente que se produzca en ella la asonancia, y la disonancia, aún más. Téngase en cuenta que si el pueblo es -a su modo- un artista del sentimiento, no siempre sabe expresar con fidelidad la idea que se le ocurre, el poeta popular y el improvisador buscan más que "pegue" que no que rime tal o cual composición. Con exactitud métrica o sin ella, no se puede olvidar que el pueblo haya sido y sigue siendo ese gran artífice que ha sabido condensar en una máxima lapidaria su sabiduría sin necesidad de tenerla escrita, y ha sido capaz de repetirla generación tras generación hasta la saciedad manteniéndose hasta el día de hoy, por ello nos planteamos en su momento el firme propósito de rescatar *in situ* este tesoro dictadológico depositado entre el "plancton" de la sabiduría de los pueblos, tarea nunca fácil, pero siempre reconfortante y desafiante ante los avances de las nuevas tecnologías que no hacen sino presentarnos una densa información "enlatada" y ofrecida a través de la cibernética que bombardea constantemente nuestro cerebro y acaba desposeyéndonos, cada vez más, de esas relaciones humanas tan necesarias e importantes que la Dictadología tópica ha sido capaz de rescatar y de fomentar, permitiéndonos, además, que con ello no desaparezcan estos últimos resquicios del saber intrínseco de los pueblos.

Sabemos, por otro lado, que la enemistad entre convecinos de localidades próximas ha sido y suele ser tan grande, que no es extraño hallar dictados tópicos que

contengan insultos y aun ofensas graves, que si fueran realmente fundadas, nos harían pensar y meditar sobre la moralidad, la ética y el nivel cívico de aquéllos a quienes se refieren, pero la mayor parte de las veces, no tienen otra justificación que el afán de buscar asonante a una palabra y, sin embargo, deben reunirse, aunque teniendo en cuenta esa circunstancia al apreciarlos, porque en ellos existen elementos que podrían ser utilizados para el estudio del carácter y el modo de ser de los habitantes de los diferentes pueblos de Jaén. Con todo esto, aunque no se quiera, al investigador en cuestión se le despierta la curiosidad al principio y la afición después por conocer el concepto que unos pueblos tienen de otros, por ejemplo, o saber los apodos o seudogentilicios con los cuales se motejan entre sí los moradores de lugares vecinos, o por averiguar los refranes, los cantares y los dichos que sirven para la alabanza o para la vaya mutua entre poblaciones aledañas, según el grado de buena o mala vecindad entre ellos reinante, etc., y es que las relaciones de vecindad dan lugar a tratos y a rozamientos que muchas veces se traducen en expresiones favorables o adversas, con arreglo al criterio, casi siempre personal y no siempre justo, del que las formula; si estos dichos, por su agudeza, por su intención o por su malevolencia trascienden a los demás, pueden llegar a hacerse populares, entonces quedan ya de por vida convertidos en apodos, en refranes, etc., y si ese autor anónimo tiene vena poética, pueden alcanzar la categoría de cantares, y en todos los casos, ser incorporados al folklore y al saber popular definitivamente.

Otros dictados tópicos, como veremos en los ejemplos, enumeran las producciones del suelo, la situación topográfica de las localidades, sus condiciones atmosféricas, los montes y ríos que hay en ellas, la distancia que separa unos pueblos de otros, las buenas o malas cualidades de ellos, la abundancia o escasez de sus medios de vida, los monumentos que contienen, los templos y santos que son objeto de su mayor devoción y las cosas notables o curiosas dignas de recordarse que hay en los mismos. También debemos tener en cuenta que muchos de esos cantares, refranes, adagios, proverbios y otros decires que estudiamos, no tienen exacta aplicación ni explicación, pero es indudable que debieron de tenerla cuando se formaron, y por su valor, desde el punto de vista retrospectivo, y por la circunstancia de que la gente del pueblo, y aun las personas cultas, los siguen repitiendo como si respondieran a algo que hoy tiene existencia real, creemos necesario también aportarlos.

Por consiguiente, hemos recogido todos aquellos refranes, cantares, coplas populares, chascarrillos y un largo etcétera de manifestaciones folklóricas, en cualquiera de sus formas, que aludan directamente a los topónimos, gentilicios y seudogentilicios de cualquier entidad de población de la provincia de Jaén, o que simplemente sugieran su presencia en evocación inequívoca, es lo que el Premio Nobel denomina en su *Diccionario*, referencia implícita. Así vemos que en el

dictado típico "de Martos, con pocos hartos, y de Torredonjimeno, con menos", se hace mención directa de dos topónimos, *Martos* y *Torredonjimeno*, y sin embargo, en este otro, "eres más viejo que la *Tercia*", se hace referencia a una calle de la localidad de Villargordo llamada *Tercia* -pero sin nombrar a esta entidad singular en cuestión- que aún hoy sigue existiendo, donde había un caserón en el que se cobraban antiguamente los diezmos, quedando, pues, este refrán. Esto es, concretamente, la referencia implícita de la que estamos hablando y que con propiedad absoluta, en este caso, su denominación precisa sería: referencia implícita estática y parcial.

De este modo observamos que son muchas las formas bajo las que puede aparecer el dictado típico como muchas son las denominaciones de estas formas, así, el problema que nos pueden plantear las voces de refrán, dicterio, decir, chascarrillo, cantar, copla popular, dicho, etc., radica a la hora de determinar cuáles son sus límites competitivos desde un punto de vista conceptual, ya que entre algunas de estas manifestaciones apenas se aprecian diferencias y si las hay son tan sutiles que corremos el riesgo de hilar excesivamente fino, con el problema que ello conllevaría. Para ello vamos a partir del siguiente esquema:

MANIFESTACIONES DICTADOLÓGICO-TÓPICAS EN SU SEGUNDA ACEPCIÓN:

1. DECIR:

A/ Vulgares:

- A.1. refrán.
- A.2. dicterio.
- A.3. dicharacho.
- A.4. frase significativa.
- A.4. frase proverbial.

B/ Cultos:

- B.1. adagio.
- B.2. proverbio.

2. CHASCARRILLO:

3. CANTAR:

Sin que sea nuestro propósito entrar en polémica sobre lo que se entiende por cada una de estas formas, a raíz de todo lo que hay escrito sobre ello -porque nuestro objetivo no es hacer crítica de lo publicado sino intentar poner orden a conceptos que van a estar continuamente en nuestro uso, y al mismo tiempo llevar a cabo el intento de clasificarlos, teniendo como base fundamental nuestras investigaciones-, hemos llegado a ciertas conclusiones que exponemos a continuación, yendo de lo particular a lo general.

Partamos, en primer lugar, de lo que se entiende por *refrán*. Miguel de Cervantes, profundo conocedor del idioma y de la sabiduría popular, pone en boca de don Quijote estas palabras: "Los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán, que no viene a propósito antes es disparate que sentencia". Cervantes apunta dos características esenciales: sentencia breve y experiencia, y nos da un consejo: hay que aplicar el refrán en el momento oportuno.

Para el *Diccionario de la Real Academia Española*, el refrán es: " un dicho agudo y sentencioso de uso común". Es cierto, pero la afirmación, a nuestro entender, es incompleta.

Julio Casares lo define con mayor amplitud: "es una frase completa e independiente que, en sentido directo y alegórico, y por lo general en forma sentenciosa y elíptica, expresa un pensamiento a manera de juicio, en que se relacionan, por lo menos, dos ideas".

Rodríguez Marín parte, por su lado, de los diversos nombres dados al refrán a lo largo de la historia: *dito, retraire, maschal, verbo, proverbium, parábola, viesso, fablilla...* Con el significado de estos nombres completa la explicación: "Es un dicho popular, sentencioso y breve de verdad comprobada, generalmente simbólico, y expuesto en forma poética, que contiene una regla de conducta, y otra cualquiera enseñanza"; pero la definición más acertada, a nuestro juicio, es la que propone el prof. Cela en su *Diccionario geográfico popular de España*: "es la frase significante de origen anónimo y popular y términos previstos e inamovibles que relacionando dos o más ideas, funciona como unidad de sentido", valga como ejemplo: "A quien Dios quiso bien, casa le dio en Jaén".

En el mismo nivel categórico que el refrán y con ciertos matices diferenciales, están otras voces como, *dicterio*, que según el DRAE es: "dicho denigrativo que insulta y provoca", por ejemplo: "En Torredonjimeno, nada bueno"; *dicharacho*, según el DRAE es: "dicho, bajo, demasiado vulgar o poco decente", por ejemplo: "la de Andújar, la que no es puta es bruja"; locuciones adverbiales, son, según el prof. Cela: "aquellos dictados que en la oración pueden equivaler a un adverbio y desempeñar su papel", por ejemplo: "ser como el burrillo de Linares"; y por último frase proverbial, en palabras también del prof. Cela es: "la combinación estable de al menos dos términos que no pueden funcionar como

categoría", por ejemplo: "Llegó como la juncia de Alcalá".

Todas estas formas que acabamos de ver podrían englobarse dentro de unos términos más amplios desde un punto de vista semántico que es dicho o decir; Casares define al dicho como "expresión que en una o en pocas palabras incluye algún concepto o sentencia", y el prof. Cela define a decir como " voz designadora, en su más lato sentido, del conjunto de toda suerte de paremias", observemos que dice "toda suerte de paremias" y añade que incluso pudiera equivaler a dictado; por consiguiente, nosotros nos vamos a quedar con este segundo concepto de decir y lo vamos a utilizar englobando con él los términos de refrán, dicterio, dicharacho, frase significante y frase proverbial, incluso adagio y proverbio.

En segundo lugar, en nuestra categorización, tendríamos los dictados tópicos que se conocen con el nombre de Chascarrillos, que no son más que unos cuentecillos agudos o frases de sentido equívoco y gracioso, y que suelen tener cierta rima. Valga el siguiente ejemplo:

"Me dicen los de La Mesa,
hombres de poca razón,
que por qué yo no me caso
que estaría mucho mejor,
que en Carboneros hay buenas mozas,
y estaría como un señor,
como si el casarse fuera
tener diario un doblón
y luego el casado vive
más frito que un chicharrón.
Yo me salí de Andújar
metido en mi camión,
bien planchado, bien lavado,
con zapatos y con calzón,
para no casarme nunca,
y doy mi explicación:
En la esquina de la plaza
me encontré con Juan Carrión,
un amigo que yo aprecio de corazón,
y me dijo: ¿dónde vas Curro?
si no es cosa de indiscreción,
ya sabes que me he casado
con la hija de Juan Simón

y quiero que me acompañes
hasta mañana a las dos.
Me llevó Juan a su casa
y como hacía mucho calor,
con un plato de gazpacho
la señora me obsequió,
me buscó, Juan, una guitarra
y al punto me la entregó,
le toqué unas seguirillas,
un jaleo y un melogó,
allí había unas mocitas,
qué cuerpecitos, qué lazos,
qué ojos con más primor,
que aunque uno sea de palo
se le alegra el corazón,
a mí se acercó una vieja,
abuela de San Antón,
bruja de dos mil demonios,
y al pronto me preguntó,
oiga usted Curro,
si es que usted no tiene novia
tengo para usted un vagón,
todas muy buenas muchachas
que rabian por un varón,
y así me casó la vieja desdentada,
y ahora me encuentro que mi mujer
de mi no está embarazada".

En tercer y último lugar, en nuestra clasificación, cabría el turno para la copla, que el DRAE la define así: "2. Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares", por ejemplo:

"Somos de Alcalá la Real,
no nos metemos con nadie,
quien se meta con nosotros,
nos cagamos en su padre".

A pesar de que los dictados tópicos se originan y se usan en un espacio geográfico más o menos amplio pero siempre limitado -como apunta Pilar Cruz en su tesis (2)-, cabe la existencia de algunos de ellos que trascienden más allá de las fronteras geográficas en que fueron creados y terminan ajustándose a situaciones generales, es el caso de "Lo del sastre del Campillo que cosía de balde y ponía el hilo", -para referirse a cualquier situación que implique el hecho que tuvo lugar en Campillo de Arenas-, o por ejemplo, este otro dictado, "irse por los cerros de Úbeda" -que se emplea para decir que lo que se está hablando en una conversación se aleja bastante del tema principal establecido en la misma. Pero el resto de dictados tópicos sí se ajustan y se utilizan en el área determinada en que fueron creados, desde un punto de vista geográfico aludiendo, entre otras cosas:

- Al carácter y modo de ser de los habitantes de los diferentes pueblos de Jaén, por ejemplo: "A la mujer de Albanchez, como a la lechuga, por la cintura"; en uno de sus sentidos hace alusión a que las mujeres de esta entidad singular son muy difíciles de manejar y por consiguiente es preferible tenerlas bien sujetas de la cintura como si de una lechuga se tratara. Ya sabemos que a las lechugas recién cogidas se les ata con una cinta o hierba para que sus hojas no se desparramen, y por tanto se ha de apreciar el símil; válganos también este otro ejemplo: "Hombre de Mancha Real, hombre bueno y hombre leal", en donde se alaba el carácter de los hombres de este pueblo y además se juega con la rima.

Los dictados tópicos también prestan especial atención a la tacañería, la falsedad y la ruindad que define la idiosincrasia de una comunidad de individuos: "Alcaudete, míralo y vete; y si quieres comer, no entres en él; y si llevas capa, menos, que te la rapan"; en donde se aconseja no entrar en el mencionado pueblo sin llevar algo de comer puesto que allí lo más probable es que no ofrezcan sustento; o éste otro, en donde se pretende hacer resaltar la ruindad de un pueblo: "Castillo de Locubín, campana de palo y gente ruín".

Otros muchos hacen alusión a la mujer, casi siempre en situaciones jocosas:

"Orcereña de mi vida,
toda la noche me tienes
de pechos en tu ventana,
y no eres para decirme
toma una tetica y mama".

O poniendo de relieve su "moral distraída": "En Andújar, la que no es puta es bruja"; o resaltando la falta de cualidades en cuanto a las labores hogareñas:

"Las mocitas de Escañuela,
son pocas y bailan bien
pero tocante a la aguja
ninguna sabe coser."

- Otros hacen referencia a los productos más típicos que se dan en ciertas localidades giennenses, por ejemplo:

"A Jodar voy por espartos,
a Bedmar por los cenachos,
a Jimena por las brevas,
y a Albanchez por las mozuelas".

Se observa cómo se alude a poblaciones en donde se resalta lo más destacado en cuanto a sus productos, si por "producto" se puede calificar lo que se dice en el último verso de la copla anteriormente expuesta. Hay, además, una progresión de causalidad: espartos>cenachos, brevas>mozuelas.

- Otros dictados tópicos enumeran las producciones del suelo:

"En Albanchez me parió mi madre,
a la sombra de dos higueras,
y aunque presta vino la comadre,
me encontró comiendo brevas".

Son tan ricas las brevas de esta localidad que incluso un recién nacido no pudo evitar comérselas antes de que se personase la comadrona para recoger el parto.

O este otro, en alabanza al buen vino que se cosecha por estas tierras:

"¿Las mejores cepas?
- de Bailén.
¿Y el mejor vino?
- también.

- La situación topográfica de las localidades también es un tema recurrente:

"Torredelcampo en un barranco,
Jamilena entre dos sierras,
Torredonjimeno en un llano,
y Martos en una "laera".

O este otro, en donde además, se hace apología de un vino famoso:

"Villanueva está en un hondo,
y Torafe en una cuesta,
bebe vino del finillo
que los dineros te cuesta".

- Otros dichos se refieren a condiciones atmosféricas, como éste: "Aznatín con montera, llueve quieras o no quieras". Aznatín es un cerro que está a la espalda del pueblo de Albanchez de Úbeda y se dice que cuando aparecen nubes a su altura, siempre llueve; o éste otro: "Aire, airecito, que de Cabra vienes, a catorce reales me güeles", se dice porque se perderá la cosecha y subirá el trigo.

- También hemos recogido dictados tópicos que hacen mención a los montes y ríos que hay en las diversas poblaciones giennenses, por ejemplo: "Mejor río que el Hútar, me río", jugando con la doble significación del término "río" por su ambigüedad; o este otro que alude a dos montes cercanos a Jaén capital: "Cuando Jabalcuz tiene capuz y la Pandera montera, lloverá aunque Dios no quiera".

- La distancia que separa unos pueblos de otros, por ejemplo: "De Úbeda a Baeza, una legua"; o este otro:

"De Jaén hasta Martos
hay dos leguas,
para andarlas a caballo,
con mi morena".

- Las buenas o malas cualidades de sus habitantes, por ejemplo este dictado tópico: "En Martos mala gente y buenos garbanzos", o este otro:

"De Jaén vienen los listos,
de la Mancha, los guasones,

de Pegalajar los tontos,
y de Torres, los culones."

Hemos recogido muchas coplas populares que siguen esta misma línea de aludir en una retahíla a diversos pueblos, casi siempre limítrofes y haciendo referencia al seudogentilicio con que se conocen a sus habitantes:

"Andújar, gente granuja,
Arjona, gente ladrona;
Arjonilla, gente pillá;
Marmolejo, cuerno viejo".

- Otros dictados hacen alusión a monumentos, templos y santos que son objeto de la mayor devoción de un pueblo: "Mucho vale la catedral de Granada, pero junto a la de Jaén, no vale nada"; o este otro:

"Viva Segura, que es mi pueblo,
San Vicente, su patrón,
viva la gente morena
que morenita soy yo"

- También las cosas notables o curiosas dignas de recordarse que hay o hubo en los mismos pueblos, pueden ser tema que aparezca reflejado en estos dichos:

"Carraspines albanchezones,
que nos quitan las penas,
y nos alegran los corazones".

Esta copla popular se refiere a que antiguamente la juventud se divertía con los bailes y espectáculos folklóricos organizados en casas particulares y se hicieron muy famosas en la localidad de Albánchez de Úbeda unas orquestinas formadas por varias familias; los Carraspines concretamente era una de ellas y estaba formada por la familia de los Chispas, muy conocida en el pueblo y que tocaban el violín, la guitarra y la flauta; ya han desaparecido, lógicamente, a juzgar por los tiempos en que vivimos, y de ahí viene el dictado tópico anterior.

- Otros dictados tópicos se crean en un intento de parodiar la forma de hablar de los giennenses, en los cuales se hace una mala imitación de su vocalización:

"Moza de Andúzar que va a Zaén, tráeme una zarrica que haga gorgor", o este otro: "Pues tú dices loj ajoj y yo digo loj ajoj, ambos de Jaén somos".

Hay una característica de las coplas que debemos tener en cuenta y es que muchas veces las formas conservan un mismo esquema y cambian sólo los topónimos a los que se refiere:

"Cuando se entra en Carboneros,
lo primero que se ve
son las ventanas abiertas,
y las camas sin hacer".

Lo mismo se dice de otras localidades, por ejemplo, de Venta de Agramaderos, donde sólo se trastoca la primera parte, que es la que corresponde al nombre de la entidad de población:

"A la entrada de la Venta,
lo primero que se ve
son las ventanas abiertas,
y las camas sin hacer".

Los dialoguismos es una estructura bastante empleada en los dictados tópicos que se refieren a distintas poblaciones:

"- Por qué quieres a la fea de Albánchez?
- Por el interés.
- ¿Y, tú, Pascual?
- Por el capital.

Para poner fin a ésta, nuestra primera incursión, debemos detenernos en aquellos dictados tópicos -los más numerosos- que se forman atendiendo exclusivamente a la función lúdica del lenguaje, y que los hablantes los crean para utilizarlos como vaya hacia los habitantes de otros pueblos; aquí entra en juego la terminación del topónimo o bien del gentilicio, que muchas veces para crear la rima no se tiene en cuenta la trascendencia o la repercusión que pudiera tener el dicho, así por ejemplo, al alcalaíno, habitante de Alcalá la Real, se le llama "borracho fino", y a la alcalaína, "puta fina"; en la misma línea, rimando con Castillo de Locubín se forma el seudogentilicio "ruín"; en Alcaudete, "míralo y vete"; en Baeza se dice que hay

"orgullo y pobreza"; en Bailén "no hay hombre de bien"; de Begíjar se dice que "se acuestan los padres con las hijas"; de Martos, "con pocos hartos"; o al de Sabiote, "el que no es tonto es cipote".

Hasta aquí hemos llegado en nuestro primer recorrido dictadológico, haciendo tantas incursiones por el ingenio popular como oportunidades nos han brindado los informantes -dueños reales de esta invaluable sabiduría- a lo largo y ancho de nuestros recorridos de campo por las cuatrocientas treinta y cuatro entidades de

población que conforman la provincia de Jaén, nuestro Jaén eterno, el Jaén del lagarto, ese Jaén un tanto injustamente abandonado, poseedor de una infinita cultura folklórica y que hemos querido traer a colación para mostrarla.

NOTAS

(1) Cela Trulock, C.J., *Diccionario geográfico popular de España*. Madrid. 1998.

(2) Cruz Herrera, M^a del P., *La formación de gentilicios, seudogentilicios y otros dictados tópicos en las Comunidades de Madrid y Castilla-La Mancha*. Universidad Autónoma. 1997



La documentación que albergan los archivos inquisitoriales de nuestro país es nutrida y copiosa, si bien presenta enormes lagunas por lo que atañe al tema que proponemos abordar. La tarea de investigación que emprendimos hace más de un lustro acerca del estudio de la música, músicos e inquisición en España nos pareció tan primordial y trascendente, ni siquiera había sido abordada hasta la fecha, que decidimos continuarla con el correr del tiempo, convencidos de que era una empresa inagotable. En los últimos años he ido recopilando toda una serie de información sobre el tema que no ha sido recogida en mis últimos trabajos relacionados con la materia que nos ocupa, de ahí que me haya parecido oportuno incluir en la presente aportación aquellos datos que atañen al folklore musical (1).

Comenzaremos por una disposición sumamente interesante que se halla en el edicto publicado por el Arzobispo de Lima el 27 de septiembre de 1754, a través del cual quedaban expresamente prohibidos los discantes, sonatas, arias, minuetos y otras canciones que se tocaban en las iglesias, permitiéndose únicamente la música grave y acomodada a la religión. Por lo que respecta a nuestro campo de trabajo señalaré la referencia alusiva al toque de campanas, de las que se recomienda un uso moderado con tal de que no molesten con sus exagerados repiqueteos al vecindario (2).

Por lo que atañe a los gozos, apuntaremos que en 1801 se abrió un expediente de censura contra unos dedicados a San Roque, impresos en catalán, expurgándose la letra (3).

Las referencias a cantilenas y coplas populares que encontramos en la documentación son abundantes. Muchos cantares considerados obscenos fueron prohibidos por los tribunales, si bien en ocasiones no nos ha quedado rastro alguno del texto. Cualquier disidencia ideológica, religiosa o política que se hallara en ellos era calificada de herejía. En 1584, por ejemplo, se procesó a un pobre molinero extremeño por cantar una copla que fue calificada de “blasfemia heretical”, y que decía así: “En la corte celestial/ grande fiesta se hacía./ Mándala hacer Dios Padre/ con una puta que tenía.” (4). De entre los textos que conocemos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX mencionaremos unos cuantos. En 1806 se abrió expediente a la

Cantinelas con un fraile y una joven, prohibiéndose por obscena. En el mismo expediente se relaciona otra tonada denominada *La Joaquina*, de origen italiano, cuya letra se cambiaba por otra de contenido diabólico en reuniones libres. Joaquín Ladrón de Guevara, empleado en las oficinas de las casas capitulares de Cádiz, declaró haberla oído en aquella ciudad al músico D. Matías el del Salterio, y al alférez de guardias valonas D. Federico Moretti, que cantaba las dos en italiano, oyéndole decir que había compuesto hasta una docena de “juguetitos de esta clase”, de lo que dedujeron que éste podía ser el autor de ambas coplas de ideas tan impuras y que tanta difusión alcanzaron (5). En 1807 se le abrió un expediente a una cantinela titulada *Chistoso pasaje*, impresa en Barcelona, quedando totalmente prohibida, recogiendo a continuación todos los pliegos (6). El mismo año fue censurada una canción divertida y graciosa, igualmente impresa, titulada *El pájaro extranjero*, por proposiciones *allicientes ad venerem* y ser denigrante a la iglesia (7). Entre 1780 y 1783 se abrió un expediente prohibitivo a un romance burlesco impreso en Barcelona e intitulado *Mandamientos burlescos*, que un galán cantó a una dama mostrándole su amor, donde se hallaban algunas expresiones obscenas en las que se nombra al papa (8). En 1816 se abrió un expediente sobre prohibición de una colección de coplas, seguidillas, boleras y tiranas. En esta ocasión los censores no mostraron unanimidad, mientras que dos frailes de San Francisco de Sevilla pidieron su prohibición por ser lascivas y escandalosas, otros dos frailes de San Antonio de Sevilla las aprobaron porque expresaban amores decentes, aunque eso sí con gran agudeza y travesura (9).

Las coplas cantadas por músicos ciegos en calles y plazas fueron objeto de especial vigilancia, ya que los expedientes que desencadenaron fueron numerosos. Estos pobres trovadores, acompañados siempre de la guitarra, que subsistían de lo poco que sacaban, distraían el ánimo ajeno cantando coplas y romances, la mayor parte de las veces obscenos, vulgares y chabacanos. De entre las referencias localizadas señalaremos las siguientes: en 1792 fue prohibido un cuaderno impreso titulado *La pasión de Cristo, la venta y contrato que hizo Judas cuando vendió a Cristo y lamentaciones de la Virgen María*, compuesto por D. Ramón Galve y Truxillo, que era

cantado en el mercado de Valencia en 1791 por un ciego, quien a su vez interpretaba otro más escandaloso acerca del misterio de la Encarnación adaptándolo a un juego de naipes (10); en 1800 fue prohibida una oración en verso a la Trinidad y unas coplas impresas en reverencia a los Dolores de la Virgen que eran cantadas por ciegos (11); en 1806 se abrió un expediente prohibitorio a la canción considerada obscena intitulada *Taraularera, taraulará*, que solían cantar los ciegos de la Corte (12); en 1807 se abrió otro expediente a las coplas tituladas *El pájaro extranjero*, canción de ciego que se hallaba impresa en un pliego de dos hojas, decidiéndose su prohibición por ser lasciva e injuriosa a los eclesiásticos (13); en 1816 fueron delatadas por el dominico Diego Corral unos *Trobos y glosas para cantar y unas Satisfacciones de enamorados con las de sin rabo*, que eran cantadas y vendidas por ciegos ambulantes (14); en 1819 fue recogida una canción impresa que era interpretada por ciegos, intitulada *El Protito* (15).

De aquellos cantares y sonsonetes practicados en ensalmos, conjuros, hechicerías y demás supersticiones, que tanto pueblan los archivos eclesiásticos e inquisitoriales, no nos ha quedado ningún rastro musical, aunque sí de las letras. Podíamos poner como ejemplo el ensalmo para curar cualquier herida recogido por el tribunal en 1625 y recopilado en 1947 por el erudito bibliotecario Jefe del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, D. Antonio Paz y Meliá (16).

De entre los bailes de tradición popular que fueron vistos con malos ojos por los censores destacaremos las danzas de diablillos, en los que los danzantes, amparados en las máscaras de que hacían uso, “agitaban sus cuerpos en continuo movimiento, con especial sentido de la inmoralidad”. A veces incluso penetraban en las moradas, comprometiendo a las mujeres con gestos obscenos, como los denunciados por un cabildo catedralicio en 1751, consistentes en “entrarse el rabo que generalmente llevan, por entre las piernas, y hacer señal con la punta que sale por delante a las mujeres” (17).

Los moriscos sufrieron muchas persecuciones por parte de los tribunales de la Inquisición. Conforme van avanzando las investigaciones podemos sostener que este pueblo fue muy amante de la música, al menos las representaciones iconográficas que hemos ido rastreando nos lo confirman. En el libro *Das Trachtenbuch des...*(1529, láminas LXXIX-XC) encontramos diversas ilustraciones de Christoph Weiditz referentes a diversos tipos y trajes moriscos que nos confirman que la música encontró un alto grado de participación en su vida. En la que incluye el profesor García Carcel en su

artículo acerca de la inquisición en Valencia, podemos apreciar a una pareja de danzantes acompañados por tres individuos que tocan dos tambores que son percutidos por dos baquetas muy singulares, una viola da braccio y un objeto redondo de hierro que es hecho sonar mediante un palo recto del mismo material. Aparte el individuo que percute los tambores se halla en actitud de cantar (18). En el cuadro de Vicent Mestre titulado *Embarque de los Moriscos en el puerto de Denia*, realizado entre 1612 y 1613, divisamos en la parte izquierda del mismo un grupo de doce bailarinas moriscas danzando, acompañadas por el sonido de una dulzaina, un laúd y un tamboril. A su vez son seguidas en su ritmo por seis damas cristianas, lo que prueba que su música era apreciada por la sociedad que les expulsó y que su influencia quedó patente en la música popular, pudiéndose rastrear todavía algunas pequeñas muestras en la actualidad. El otro documento iconográfico localizado es un pequeño azulejo de principios del siglo XVII, propiedad de mi estimada profesora M^a Teresa Oller Benlloch, en el que aparecen representados una pareja de danzantes ataviados con la vestimenta propia de este pueblo.

Sobre este pueblo aparece abundante información musical en los procesos inquisitoriales. A través de los mismos sabemos que especialmente tras las bodas se hacían fiestas singulares en las que se cantaban leilas y zambras “según y como los moros las acostumbraban hazer en sus bodas” (19). Otra costumbre que encontramos muy arraigada entre esta casta es la de reunirse en casas de parientes y amigos por las tardes, principalmente los viernes, con fines de charlar, contar historias y, sobre todo, cantar y bailar. Según la investigadora García Arenal, uno de los hechos no religiosos que supusieron una acusación muy grave frente a los tribunales de la inquisición fue la realización de zambras y leilas interpretadas en lengua árabe, a las que eran tan aficionados los moriscos granadinos, lo que estaba totalmente prohibido desde la proclamación de la pragmática de febrero de 1567. Según desvelan los archivos inquisitoriales de la diócesis de Cuenca, las zambras se acompañaban con vihuelas y dulzainas. Si bien su interpretación era imprescindible en las bodas, también las hallamos documentadas en reuniones privadas. Luis de Guzmán, tendero de Campo de Criptana, fue procesado en 1589, entre otras cosas, porque se reunía con otros moriscos los días de fiesta con motivo de cantar zambras en árabe. En el mismo año fue procesado Luis García, morisco del marquesado de los Vélez, por encontrarse habitualmente los viernes en casa de otro morisco de Campo de Criptana cantando zambras en árabe. Por las mismas circunstancias fueron acusadas ante el Santo Oficio Isabel Ávalos, de

Socuéllamos, y María Sanz, de San Clemente, en 1585 y 1563 respectivamente (20).

Otro factor que les fastidiaba mucho a los moriscos, principalmente a los granadinos, era oír coplas cantadas por cristianos viejos en las que se hacía alusión a sus victorias militares acaecidas en la guerra de las Alpujarras. Estos crueles comentarios, acompañados siempre de música, eran causa de un profundo dolor y de una cólera enfervorizada entre la población morisca. En 1575 el morisco Lope, oriundo de Sorbes, terminó siendo procesado por querer matar a un cristiano que cantaba una copla en la que hacía referencias al triunfo del rey don Felipe frente al traidor don Fernando Muley, simpatizante de Mahoma. Semejante copla desató tal furia, que a los gritos de *“Mahoma es mejor que vosotros”*, bien hubiese podido acabar en tragedia (21). En 1606 Martín de Murcia, de La Roda, actuó del mismo modo que el anterior procesado. Tras oír cantar a unos cristianos unas coplas acerca de los moriscos levantados en el reino de Valencia, les agredió, motivo por el cual fue procesado y reconciliado (22).

Si bien sabemos que muchos detenidos por brujería realizaban sus ensalmos entonando pequeñas cantilenas, y que otros fueron encarcelados y procesados simplemente por cantar canciones populares que se apartaban sensiblemente de un control de ortodoxia religiosa, quizás los casos de brujería en los que más participaba la música sean los aquelarres, como los que se celebraron a la luz de la luna en 1608 en las poblaciones de Zugarramurdi y Urdax, que terminaron en el Auto de fe de 1610, en el que encontramos como reconciliados al pastor Juanes de Goiburu, tamborilero y flautista del aquelarre, y al cedacero Juanes de Sansín, atabalero del aquelarre (23). Tal y como nos relata el *Arte de brujería y relación del auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño el día 7 y 8 de Noviembre de 1610*, el silencio de la noche era interrumpido con metálicos ruidos y aullidos, seguidos a continuación de sacrílegos cantos acompañados de dulzaina y tamboril. Rodeando el fuego, andaban bailando: *“bailar con los demás brujos alrededor de unos fuegos”*, *“y se huelgan y entretienen bailando y danzando al son de tamborino y flauta, que en el aquelarre de Zugarramurdi (del cual eran casi todos los dichos brujos) le tañía uno que se llamaba Joanes de Goyburu, y á son de atambor, que le tañía otro que se llama Juan de Sansin, ambos primos, que fueron sacados al Auto, y reconciliados por haber sido buenos confidentes; y duran en las dichas danzas y bailes, haciendo fiesta al demonio (que les está mirando), hasta que es hora de cantar el gallo, después de media noche, que se vuelven*

todos a sus casas, acompañados de sus sapos vestidos, y se deshace la junta porque no pueden estar más en ella, y en muy breve tiempo llegan á sus casas” (24). Más adelante se especifica: *“ Y puestas de rodillas en su presencia, -se refiere a la reina del aquelarre Graciana de Barrenechea- la adoran en la dicha forma y besan en las dichas partes; y luego se mezclan en sus bailes, danzas yorros”* (25). Pero el tamboril y la flauta no eran los únicos instrumentos empleados en aquellos aquelarres en los que debía sonar la sabia tradición popular. María de Iriarte y Joanes de Goyburu refieren que estando una noche bailando en el aquelarre vino una moza francesa procedente del aquelarre de Trapaza, *“que era grande bailadora, y en el baile daba unos saltos tan altos como son altos los tejados, y unas castañetas que sonaban mucho a maravilla, y con la mucha admiración que de ello recibióla dicha María de Iriarte dijo: ¡Jesús qué es esto! y al punto todo se desapreció, quedándose ella sola y a oscuras, por lo cual fue después gravemente castigada”* (26). No nos cabe la menor duda de que en este tipo de actos eran cantadas tonadas populares, pues la relación impresa a la que hemos hecho referencia nos especifica que uno de los reos fue juzgado *“porque había cantado diversas veces este cantar: «Si es venido, no es venido./ El Mesías prometido./ que no es venido»”* (27). Pero no todo eran cánticos puros, también interpretaban tonadas graves, funestas y destempladas, sobre todo cuando celebraban misas negras: *“le ofician su misa cantando con unas voces bajas, roncas y desentonadas, y él la canta por un libro como misal, que parece de piedra, y les predica un sermón, en el que les dice que sean vanagloriosos en pretender otro dios...”* (28).

NOTAS:

(1) PICÓ PASCUAL, M. A.: Prohibiciones de canciones populares en la Valencia de principios de siglo XVII, *Revista de Folklore*, nº 181, Valladolid, 1996; Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada, *Revista de la Inquisición*, 8, Madrid, 1999, pp. 193-213; Música, poder e inquisición en la España de Antiguo Régimen, Comunicación presentada al Symposium Internacional "Presente y futuro de la historia de la Inquisición", celebrado en Cuenca del 9 al 11 de diciembre de 1999; El memorial de Pedro Paris Royo, Comunicación presentada al Symposium Internacional "Presente y futuro de la historia de la Inquisición", celebrado en Cuenca del 9 al 11 de diciembre de 1999; Repertorio musical inquisitorial, Inédito; Fray Joseph Thomas, un organero obsesionado por la magia, Inédito; Organistas, magia y supersticiones en la España moderna, Comunicación presentada al IV Congreso Nacional de Órgano Español, celebrado en Zaragoza del 14 al 16 de diciembre de 2001; Música, músicos e inquisición. Nuevas aportaciones documentales, Inédito.

(2) PAZ Y MELIÁ, A.: *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*, Madrid, Patronato del Archivo Histórico Nacional, 1947, pg. 50, Referencia nº 149.

(3) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 118, Referencia nº 340.

(4) URBANO, M.: *Sal gorda. Cantares picantes del folklore español*, Madrid, 1999., pg. 17, nota 9.

(5) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 121, Referencia nº 349.

(6) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 122, Referencia nº 352

(7) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 122, Referencia nº 353.

(8) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 112, Referencia nº 325.

(9) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 125, Referencia nº 363.

(10) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 114, Referencia nº 331.

(11) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 118, Referencia nº 338.

(12) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 122, Referencia nº 350.

(13) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 122, Referencia nº 354.

(14) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 261, Referencia nº 687.

(15) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 130, Referencia nº 370.

(16) PAZ Y MELIÁ, A.: *Op. cit.*, pg. 247, Referencia nº 631.

(17) URBANO, M.: *Sal gorda. Cantares picantes del folklore español*, Madrid, 1999, pg. 61.

(18) GARCÍA CARCEL, R.: *València i la inquisició*, en *La Inquisició. Exposició itinerant*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1985, pg. 46.

(19) GARCÍA-ARENAL, M.: *Inquisición y moriscos. Los procesos del tribunal de Cuenca*, Madrid, 1987, pg. 60.

(20) GARCÍA-ARENAL, M.: *Op. cit.*, pp. 77-78.

(21) GARCÍA-ARENAL, M.: *Op. cit.*, pp. 92-93.

(22) GARCÍA-ARENAL, M.: *Op. cit.*, pg. 93.

(23) BOMBÍN PÉREZ, A.: *La Inquisición en el País Vasco: el tribunal de Logroño, 1570-1610*, Universidad del País Vasco, 1997, pg.,196.

(24) GIL DEL RIO, A.: *La Santa Inquisición. Sus principales procesos contra la brujería en España*, Madrid, 1999, pg.,210.

(25) GIL DEL RIO, A.: *Op. cit.*, pg.214.

(26) GIL DEL RIO, A.: *Op. cit.*, pg.216.

(27) GIL DEL RIO, A.: *Op. cit.*, pg.207.

(28) GIL DEL RIO, A.: *Op. cit.*, pg.217-218.



CULTURA, ARTESANÍA, DISEÑO O MERCADO (1)

Marta Sánchez Marcos

Desde hace unos veinticinco años se ha tendido sistemáticamente a incluir en las legislaciones europeas, o constituciones de nuevo cuño el concepto de Cultura en dos sentidos: como noción étnica o colectiva (modos de ser distintivos que caracterizan la expresión y comunicación simbólica de las comunidades humanas) y la noción general, como cualidad humana. Y se desarrolla sucesivamente en disposiciones que van ampliando la acepción en diversas modalidades y atribuyendo a los "Pueblos" la posesión de un patrimonio y cultura propias, haciendo hincapié en la necesidad de la protección y conservación de este patrimonio.

Teóricamente se configura un corpus normativo que supone una nueva definición del Patrimonio Histórico ampliando su extensión. En él, quedan comprendidos los bienes muebles e inmuebles que lo constituyen, el patrimonio Arqueológico y Etnográfico, los Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal, así como el Patrimonio Documental y Bibliográfico. Se busca asegurar la protección y el fomento de la cultura material debida a la acción humana, concibiéndola como un conjunto de bienes que han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico. La ampliación del concepto atiende, precisamente, hacia la **consideración de bienes que no encajan en ámbito tradicional de las bellas artes, pero que reflejan cualidades populares, a partir de los usos y costumbres de transmisión consuetudinaria, dignas de conservación en las sociedades industrializadas, siempre tendentes a preferir la eficacia técnica a las manifestaciones de la espontaneidad social.**

Dentro del patrimonio cultural de carácter etnográfico, parece que cobra singular importancia, por su significación identificativa y por la acción social económica que cumplió y puede seguir cumpliendo, el papel de la artesanía. Actividad que ha sido objeto de reglamentaciones más o menos proteccionistas, y más o menos nefastas, a niveles estatales y europeos, inmersos en los planes de la política cultural de la Comunidad Europea, que ha pasado por tres etapas iniciales:

De 1977 a 1982, se asienta el principio de que la Comunidad puede y debe actuar en los aspectos económicos y sociales de la cultura.

De 1982 a 1986, donde se realizan las primeras acciones concretas, bastante limitadas e iniciativas de carácter simbólico.

De 1986 a la actualidad. Las reuniones periódicas de Consejos de Ministros de Cultura y la creación de un Comité de Asuntos Culturales pretendieron forjar una acción más estructurada. "El relanzamiento de la actuación cultural de la Comunidad Europea" que propuso un marco general para el desarrollo de la actuación comunitaria.

Al igual que el Plan para el desarrollo de la artesanía en el mundo enmarcado en su proyecto Decenio Mundial para el desarrollo Cultural, que partía de la base de que la **artesanía utilitaria, inspirada en la tradición, representa una riqueza que se ve amenazada de desaparición.** Este plan proponía un exhaustivo trabajo en los países miembros para lograr mejoras concretas y ser marco de referencia en programas futuros, mediante la actuación conjunta de todas las organizaciones gubernamentales o no. Los objetivos marcados eran:

Recogida de datos actuales y mundiales para confeccionar el Anuario Económico y Social, y un Atlas Mundial de la Artesanía.

Perfeccionamiento de los oficios (comercialización, diseño y gestión).

Promoción de la Artesanía.

Financiación de los proyectos de desarrollo.

Realización de proyectos piloto.

Ayudas a la comercialización.

A pesar de ello y de otras propuestas en este sentido, en este cuarto de siglo, gran parte de este patrimonio que se pretendía conservar se ha quedado por el camino. Evidentemente, si englobamos en él, los objetos materiales, las normas de comportamiento, los modos y las producciones del pensamiento, resultado y fundamento de la producción material y espiritual de la producción humana. Nos encontramos con un campo tan amplio y

variopinto, que su protección, conservación y mantenimiento, es difícil de abarcar.

Posiblemente, se esté aplicando una conceptualización confusa, más o menos alejada de la realidad; y con un carácter que se acerca cada vez más a lo mercantilista, dentro del aspecto cultural, como salvación o relanzamiento de un bien (más bien lo que queda de él). Cuando, precisamente, su cualidad es todo lo opuesto.

Intentaremos clarificar o acotar un poco estas terminologías en su pasado y analizar su actualidad.

1. Artesanía y arte popular

El arte popular en una sociedad determinada, es un conjunto de actividades y creaciones plásticas, excluyendo, habitualmente, las que tienen un carácter culto o muy individualizado, pero incluyendo las formas artesanas susceptibles de una connotación estética, vinculando los conceptos de raza, pueblo y cultura.

Según Frankowski (2) es el espejo de la vida de un pueblo en toda su riqueza de manifestaciones espirituales y materiales, como una consecuencia natural y espontánea.

Su finalidad es la de agrandar y expresar ideas sencillas en distintas versiones mediante la imitación, partiendo de la naturaleza o de las circunstancias de la vida en colectividad. Por su carácter, antes anónimo, se piensa que es una creación espontánea sin individualidad. Sin embargo, muchas veces obedece al hecho de la necesidad de identificación personal o grupal, cuando un hombre o varios recogen aquellos detalles de formas y contenidos que les son posibles asimilar o recordar, y los trasladan a un exponente cualquiera, aunque en ocasiones no los comprendan muy bien.

La obra de arte popular está en estrecha relación con su entorno socio-comunitario y no puede deslindarse de su estructura histórica, religiosa, política y económica; y por su naturaleza permanece ligada al folklore y a todas las circunstancias, cotidianas o excepcionales, de la vida de un pueblo.

La práctica de la repetición, siendo fiel a los orígenes y sin salirse de unas normas fijas lo convierte casi en "ritual" y, por otra parte, su carácter arcaizante y anclado en la tradición, no tiene nada de peyorativo o de vulgar, sino que en su ingenuidad y conservadurismo ofrece

interpretaciones loables, llenas incluso de exquisita sensibilidad. En este sentido, cada pueblo según su psicología particular, dará a su obra de arte una personalidad propia y peculiar, sean cuales fueren las formas que traduzcan su necesidad de expresión.

Se trata de un arte de fijación, donde se encuentran formas decorativas que no han evolucionado, prácticamente, desde el Neolítico. En las zonas rurales, apartadas de los centros, la potencia conservadora es considerable, guardando fidelidad a unos símbolos o signos, que aparecieron, precisamente, con la civilización agraria. Pero también, hay que considerar que estas obras producto de autodidactas o artesanos de tradición local, **no representan ni el arte de los maestros ni de los prehistóricos, ni de las artes primitivas actuales o del arte infantil; y, sin embargo, no se las puede privar de vínculos, ni en el tiempo, ni el espacio con estas corrientes artísticas.** En todos los pueblos existen intercambios culturales y con préstamos recíprocos, recibiendo influencias e introduciendo modificaciones.

Los artesanos -artistas- han ido asimilando estos influjos pero manteniendo, en líneas generales, el arte popular tradicional con sus formas, técnicas y decoraciones heredadas. Muchas de ellas tendentes a la abstracción y por elementos simbólicos, de tipo astrológico o profiláctico, es decir, de defensa, amparo o resguardo contra fuerzas no tangibles, aunque no carentes de valor ornamental.

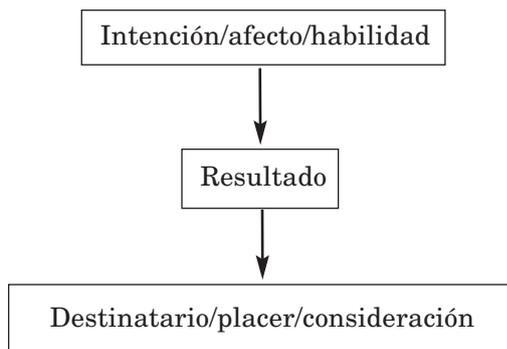
Tampoco hay que olvidar el aspecto suntuario; existen, y han existido siempre, objetos que, en rigor, no tienen ninguna utilidad práctica y que son muestra gratuita de una pura habilidad artesana o Arte con mayúsculas. Y, aún así, no hay nada que sea totalmente inútil en el arte popular. El arte por el arte, el objeto suntuario aislado o inusitado cumple la función de satisfacer un ansia espiritual y la cumple de varias maneras. El indudable amor a los objetos del trabajo y del hogar, ennoblecidos por la decoración y las horas en ellos invertidos, delata la búsqueda de un mundo acogedor y no precisamente a través del bienestar material. La herramienta ornamentada, desde la prehistoria, representa una necesidad moral y de prestigio. No sólo se trata de embellecer el entorno, sino de embellecerlo con las propias creaciones.

Pero el artista popular no crea sólo para sí mismo. Su obra tiene como finalidad el ser, muchas veces, objeto de riqueza y don gracioso

ofrecido por el artista. Son numerosísimos los utensilios populares que se confeccionaron para ser ofrenda amorosa, sagrada o social. En este caso el artesano, el individuo hábil, o en su defecto mediante un encargo, efectúan objetos aparentemente usuales pero que por su factura no se pueden utilizar, son meramente ornamentales. Es el caso de una espadilla calada, o una rueca profusamente decorada.

Evidentemente, son simbólicos aunque estén plasmados en una forma funcional. La otra cuestión de base es la pervivencia de los elementos que los decoran y que se pierden en la memoria de los tiempos, cada uno de su lugar y en relación con su historia. Parece indiscutible que los artistas populares son herederos directos de los artistas, que en el mundo fueron, a través de una larguísima cadena con millares de eslabones. Por ello se siguen usando toda una serie de métodos y temas ornamentales, aunque hoy estén reducidos a mero adorno, pero que fueron inicialmente cargados de significación, cuando no poderes mágicos.

En cualquier caso, existe una relación directa entre el utensilio, el realizador y el destinatario. Bien para sí mismo o para un tercero, independientemente de la transacción -trueque o donación- que se haga al efecto.



En la actualidad, los cambios sociales, la primacía del materialismo y el mercantilismo, la industrialización con la homogeneización de los objetos, la desruralización con la ausencia de contextos, el descrédito y desprestigio de muchas de las tradiciones, incluso la pérdida de la idea religiosa, han dado al traste con las relaciones entre el hombre y los objetos que usa, o quien los producía.

El arte popular tenía por objeto hacer grata la vida y llevadero el trabajo. El amor a los objetos del trabajo y del hogar, el empeño puesto

en su ornamentación, y dejar sus marcas de identidad, supone una dedicación afectiva hoy en día difícil de entender. Nadie se dedica a "pintar" una cosechadora o un tractor, en los que como mucho, se pone una pegatina de moda o porno, o se graban las iniciales.

El arte popular representaba la creatividad del pueblo, frente a la pasividad de la masa actual, a los que la "masiva" aplicación de los modernos medios, ha privado de iniciativa. Se aporta hoy abundante material desde fuera, pero él no crea. Se es mucho más dependiente de la imagen exterior.

Todos los que conocen la realidad del campo, destacan el envilecimiento y desgana, fruto de ello es la emigración generalizada de los jóvenes. Cuando no el rencor y rebelión de los rurales por la pérdida de los valores humanos. Frente a ellos, antaño, se alzaba el valor de las cosas por ellos realizadas. El arte popular requería imaginación. Y además de imaginación, requería trabajo. Lo que siempre estaba presente en las realizaciones era una valoración admirativa del trabajo, y por eso era frecuente una profusa decoración.

Por otra parte y siguiendo sus iconografías, el aspecto religioso impregnaba totalmente este arte, ya sea arrastrando símbolos o seres de remotas creencias o mitologías, huellas de paso de otros pueblos, representación de emblemas, temas o devociones cristianos... En cambio en una sociedad materialista y más alejada de la religión, esto ya no tiene sentido y, además su significado se ha perdido y es ininteligible.

El arte popular, hecho por el pueblo y para el pueblo, ha muerto prácticamente. Y no lo digo yo. Lo afirman estudiosos del arte popular europeo (3), y por eso se iniciaron campañas sistemáticas de recogida de objetos desde finales del siglo XIX. Por ejemplo trillaron la península Violant y Simorra, Krüger, Bierhenke, Cortés... para exponerlos en museos -muchos de ellos cerrados- con la esperanza de que los pueblos actuales pudieran admirar y conocer los modos de vida y aficiones de la época inmediatamente anterior.

¿De qué manera se puede "recuperar"?

En primer lugar documentando las técnicas, formas y sus signos, intentando analizar y entender sus significados, haciendo un repertorio accesible e inteligible por todos -quizás, en red internacional-. Que sirva de modelo e inspiración a cuantos quieran

utilizarlos, sea para conocerlos, para reproducirlos o como inspiración para recrearlos. Objetos para mejorar la calidad de vida y del entorno, y para mejorar la educación, en cuanto entendimiento y comprensión de su pasado y su cultura.

El arte popular muchas veces se inspiraba en el arte culto y ahora puede ser a la inversa, de manera que se produzcan objetos de calidad, identificatorios de la comunidad y asumidos por todas las clases sociales.

Haciendo un estudio exhaustivo e integral, local y en relación con otros pueblos, que todavía no se ha hecho. Delimitando, de una vez por todas, los conceptos de arte pastoril, arte popular y objetos cotidianos producto de los usuarios o de artesanos tradicionales, más o menos especializados; haciendo especial hincapié en sus contextos y significaciones. De manera que en los montajes o museos etnográficos no se mezcle un cántaro -artesanía tradicional y popular-, con una porcelana -artesanía industrial y culta-; o un polvorín popular, con un tintero de guardia civil (de aspecto son similares porque están hechos de cuerna, pero el primero es un objeto de prestigio popular y el otro es un modelo normalizado, semiindustrial y de uso reglamentado). Haciendo que los usuarios y los visitantes de los museos o centros de interés etnográfico, entiendan, valoren y respeten estos objetos, y los asuman como parte de su bagaje cultural e identificativo, marcas de identidad con lenguaje propio, dentro de su comunidad y en su contexto histórico. Viendo en ellos las relaciones y aportaciones de otras culturas y su comunicación social. Creando, en suma, un aporte más hacia un turismo cultural, una posibilidad más cultural hacia el turismo de ocio, o confeccionando una estética de contenido práctico y tangible en la calidad de vida individual, en cuanto a material reconocible y apreciado.

2. Artesanía y oficio

Si algo aporta la tradición es el saber. Estas nociones adquiridas y repetidas a lo largo del tiempo, variando según las circunstancias y adaptándose al medio o las necesidades, han dado como resultado formas expresivas espirituales y materiales con un óptimo uso. Esto es, con un lenguaje simbólico o significativo, entendido por las comunidades que las realizan; o con un sentido utilitario perfectamente válido.

Si nos referimos a la cultura material, entendida en un principio como producción física de objetos para suplir carencias, ya sean de cobijo o destinadas a la vida cotidiana, no por ello debemos olvidar que cada uno de ellos lleva implícita una consecuencia. Nada es gratuito, nada ocupa un momento o una brizna de material de más y si se puede arreglar o reutilizar, mejor. **Es la ley del mínimo esfuerzo y máximo aprovechamiento para una mejor función, al menor coste posible.** Se utilizan las técnicas aprendidas, heredadas, pero no inmóviles, nada de lo novedoso o de lo ajeno (y me refiero a lo aportado por emigraciones, inmigraciones, invasiones...) se desecha -si es bueno-. Se asume, con tal naturalidad que pasados algunos años se siente como propio. También se llega a soluciones similares ante problemas comunes. Por ejemplo, un cántaro (16 litros) ha de tener una forma ergonómica para poderlo llevar adecuadamente, apoyado en la cintura -base pequeña y estrangulamiento en el cuello- o sobre la cabeza -fondo más amplio y asa grande-, siendo la medida de capacidad máxima que una mujer puede portar de una vez. Luego, lleva estrías o picoteado en el asidero, para que al mojarse con el agua no se resbale de las manos. Si es un cántaro para mantener la humedad en un horno tendrá la base ancha y plana. A su vez, para que la niña se vaya experimentando en su uso, se fabrica en tamaño pequeño (medio cántaro o cantarilla) y, cuando se casa se le regala "la maya", que no es otra cosa que un cántaro decorado.

Por otra parte el factor es un generalista, es decir, busca el material de origen, posee las mínimas herramientas, sabe hacer y lo hace; y lo usa, lo repara y mantiene. Cada objeto, cada útil, está impregnado de una personalidad que le atribuye su creador y usuario, con características comunes a sus vecinos y congéneres, que le hace inteligible a toda la comunidad. En el fondo, y esto le hace parecer al artista, la concepción de la obra es global.

Las obras de un grupo social forman un sistema por la tipología, la ecología y el valor atribuido a su papel respecto a la estructura de ese grupo, a través de su contexto social, religioso, económico o, en definitiva, cultural amplio. Es posible encontrar diferencias significativas entre los objetos procedentes de una técnica semejante -cuernas funcionales o símbolos de relación- o descubrir las analogías entre dos productos de técnicas o materiales diferentes, pero destinados al mismo uso -colodras de madera, barro o asta-. Pero en todos

los casos se manifiesta y precisa la estructura subyacente y la actitud mental que la preside y los sistemas que desarrolla.

Además, hay que tener en cuenta el aprendizaje "nadie nace aprendido", es el resultado del mimetismo con las acciones anteriores, de la observación de la naturaleza, de las posibilidades de elementos a su alcance, de la inspiración de la acuciedad, de la autosuficiencia o posibilidad limitada de compartir, de la experiencia cercana -familiar- y la reiteración propia. El trabajo es fruto del tiempo, medios, conocimientos y paciencia, en suma. Está en función de la necesidad y no se plantea de una manera consciente.

Cuando este instrumento o servicio es para un tercero, se cambia en especies o en dinero. Esto es la artesanía. Teniendo en cuenta que nos referimos a comunidades organizadas en economías de subsistencia y basadas fundamentalmente en actividades del sector primario, que se extinguen con la llegada de la industrialización.

Durante más de cinco mil años los "inventos" de nuevos sistemas de producción sólo atendieron a los aspectos superficiales, sin variar la base artesanal de los mismos. Por otra parte, los materiales con que trabajaron también fueron los mismos. No obstante, hubo ligeras variaciones en los sistemas como, por ejemplo, los barnices vidriados de diferentes tipos en la cerámica, la imitación superficial de otro material, el perfeccionamiento de las técnicas manuales del vidrio o bien el dorado de los metales, abriendo nuevas posibilidades a la consistencia, al aspecto exterior -forma- y a la decoración de los objetos. Posibilidades que combinadas con las de otros puntos geográficos y evolucionadas en el tiempo permitieron un "ars combinatoria" que perduró cinco milenios. De todas formas, algunos hechos técnicos conocidos desde la Antigüedad no se continuaron. Además, si durante todo este tiempo hubo algún invento -y los hubo-, éstos tuvieron escasa repercusión en una sociedad en la que prevaleció, ante todo, el sistema manual.

En otro orden de cosas, en otra dimensión social y atendiendo a necesidades más exigentes (uso diario, funcionalidad, ergonomía, materiales idóneos), el mundo de los objetos adquirió a lo largo de los siglos un lenguaje distinto que, frente a la necesidad de cumplir perfectamente con la función destinada no permitió aderezos, ocultaciones, deformaciones o florituras que se la impidieran. Dos grupos, el

de las herramientas de trabajo cotidiano y el de los enseres domésticos demuestran cómo, paralelamente a la complicación del lenguaje formal y a las adiciones y elementos decorativos, existió la forma simple o compleja (no por ello menos simple), perfecta para su destino. La secuencia de los aperos de cultivo del campo -sobre todo el ámbito de las azadas- y los cacharros domésticos, los de barro, hierro, cobre y hojalata y, en fecha más tardía, los de porcelana metálica (cubos, palanganas, cazuelas, palas, lavabos...), los muebles populares, en particular las sillas, constituyen los mejores ejemplos.

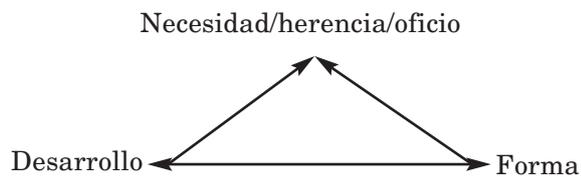
Por otra parte, la industrialización europea ha sido muy desigual en cuanto al tiempo y el espacio, lo que ha permitido que reductos aislados hayan mantenido este estatus de supervivencia, o economías primitivas, casi hasta la actualidad. Sin ir más lejos, regiones del centro-oeste y sur de la Península Ibérica, la Europa Mediterránea, por no hablar de la Europa del Este. En ellos, aunque viciados por la modernidad, se mantienen ciertos oficios conservaduristas, efectuados por y para el pueblo, anónimos y separados de la oficialidad histórico-artística. Éstos, poseen una fuerte ligazón con la zona, su medio físico y un marcado carácter rural, en tipos locales de materiales, reflejo auténtico de la vida campesina.

Su finalidad primigenia es la funcionalidad, y esa misma adecuación funcional e insuperable, muchas veces pluriempleada -muebles de cocina que son a su vez arcones, cama o mesa- y sin intencionalidad artística, dan a su vez ejemplos de diseño.

A pesar de esto, estos mismos objetos conllevan la marca personal de su autor, lo que les hace individuales. Y en todas las familias hay alguien con una mentalidad más creativa o creadora, que introduce una innovación o es más dado al acabado decorativo, y nos adentramos ya en el terreno del arte popular.

Como resumen podríamos decir que la artesanía se fundamenta en la producción de objetos necesarios para la vida cotidiana, que a través del tiempo y con conocimientos -técnicas- aleatorios (adquiridos, heredados, aprendidos y aprehendidos) han alcanzado una simplicidad de línea y eficacia funcional adecuada a su uso, con una precisión que da el oficio -práctica-, utilizando los materiales locales, economizando el

tiempo y mano de obra -autosuficiencia-, y que ahora miramos a través de criterios estéticos -diseño y arte-.



Pues bien, la generalización de la industrialización, con la consiguiente estandarización de los productos y la globalización del mercado, junto con el intenso proceso de urbanización de las formas de vida, han comportado que, cada vez más la idiosincrasia y el carácter particular de las culturas materiales autóctonas se hayan diluido. Y que los productos tiendan a homogeneizarse -o a suplantarse- en un híbrido internacional según los modelos irradiados -o impuestos- por los núcleos dominantes y por los referentes urbanos mediáticos.

Por otra parte, la mayoría de los oficios ya no son necesarios y, o bien han desaparecido (muchas veces sin gran documentación), sustituyéndose por sus parejos industriales; o bien, han derivado hacia la fabricación de objetos ornamentales, perdiendo su significación y adquiriendo la connotación de tipismo.

También se constata la existencia de demasiadas empresas, que se llaman a sí mismas artesanales, que producen industrialmente deformadas caricaturas de formas tradicionales, aprovechándose del desconocimiento general que de nuestros valores tiene la masa turística, y de la propia desculturación de la población.

La degradación y la pérdida de identidad cultural de los objetos y de los entornos, es uno de los agravios que el revisionismo crítico ha encarado a la visión tecnocrática de progreso, y a un equivocado concepto de modernidad con su afán uniformizador y de ruptura con los referentes históricos.

Las soluciones pasan por la consideración de este factor de empobrecimiento cultural, y el afán de implicar a los productos, elementos significativos en relación al contexto cultural de manufacturación, uso y ubicación, como una de las líneas de investigación en el campo del diseño. Discurso que se explicita en la dicotomía diseño global/diseño local y en las formulaciones

alternativas de ecodiseño y etnodiseño, que parecen ser uno de los referentes que puedan permitir la eclosión de una nueva cultura del objeto inscrita en los parámetros de un desarrollo sostenible respetuoso con los ecosistemas naturales y culturales.

La otra alternativa es considerar los oficios extinguidos o a extinguir (con sus manufactores) como un verdadero bien de interés cultural, con todos los derechos y beneficios que ello comporta (no como parte de las industrias). Además, efectuar un corpus documental con un inventario de referentes etnográficos locales y generales, puestos en relación con otros de características similares (materiales, técnicas o simbolismos), de manera que puedan ser objeto de consulta para su uso, estudio y deleite de todos, puesto que es nuestro patrimonio; referente directo para aquel que lo quiera producir o reproducir como signos de identidad cultural (señalización, imagen corporativa, publicidad...); y salvaguarda, a su vez, de la sabiduría y bagaje cultural que pueden ser puestos en uso, sobre todo, en relación con aspectos de restauración, mejora de calidad de vida y conformación de puestos de trabajo, insertos en el medio, en el sector turismo rural y cultural de calidad.

En cualquier caso o respuesta, el oficio necesita de un profundo estudio y práctica, bien por su aprendizaje en el seno familiar y local, nunca fuera de su contexto; o por una enseñanza reglada impartida por profesionales y con una experiencia probada (como siempre fue) de manera que se pueda asimilar a una disciplina universitaria.

3. Artesanía y diseño

El surgimiento de la industrialización y de la producción en serie, reclamaron un esquema previo a cualquier fabricación (el proyecto, el dibujo). Las piezas una vez terminadas no permiten ninguna posibilidad de retoque, de vuelta atrás o de corrección. El diseño (proyecto) y el dibujo (el plan) del objeto están decididos de antemano. El papel del diseñador consiste en determinar por anticipado, teniendo en cuenta todos los imperativos, la forma de un producto.

Han aparecido y aparecen, cada vez más, nuevos materiales que ofrecen características previsibles con respecto a los materiales de origen empleados por los artesanos. El papel del diseñador consiste en "preverlo todo", en la medida de lo posible, con el fin de que nada quede sujeto al azar.

Por el contrario, cuando un artesano modela una pieza, existe un continuo e inmediato movimiento de ida y vuelta entre la forma del objeto y el proyecto de este objeto -función-. Como cuando un alfarero corrige el volumen o altura de una vasija. La pieza sale de sus manos -a veces en cantidad importante- y responde a una función precisa, pero su forma nunca está perfectamente determinada por anticipado, o por lo menos de una forma racional. Responde a movimientos reflejos fruto de la experiencia heredada y la práctica. La creación artesanal ofrece un carácter más o menos imprevisto o modificable en el momento. Tiene "a priori" una concepción global del objeto, y después sólo ha de realizarlo.

La vía del conceptista industrial, del diseñador o del ingeniero se apoya en la "previsibilidad" de las características, de las particularidades y del comportamiento del producto. Prever significa tener en cuenta al máximo, y de forma dinámica, los elementos del problema planteado.

El diseño es una actividad directamente relacionada con la revolución industrial, y se inició con ella. La aparición de la electricidad, de la máquina de vapor o de los materiales semiacabados transformaron por completo los métodos de fabricación de los productos y de los objetos. La fabricación en serie trajo consigo una nueva manera de ver las cosas.

Se trata de una tarea acorde con la producción, sea con la producción masiva de objetos o con productos destinados a la masa. Se hace un objeto único, pero colectivo. No puede tratarse como una obra de arte única, para satisfacción de una sola persona.

Los contextos de evolución del diseño están relacionados con el contexto político, con la historia, con los avances de la tecnología y los movimientos intelectuales que acontecen en una época determinada. La respuesta del diseñador parece ser inseparable de ese contexto global.

El desarrollo del diseño parece ser la respuesta ante dos tendencias reactivas que se suscitan ante los avatares del fenómeno industrial:

- Un primer rechazo simple y total de la civilización industrial, como un sueño de retorno a épocas pasadas que parecen poseer cualidades simbólicas que serían capaces de hacer que olvidemos el mundo al que nos arrastra el maquinismo. Que sería la expresión de la relación conflictiva

y contradictoria con la industria, proponiendo frente a la racionalidad que engendra respuestas culturales y simbólicas diferentes, otras nuevas pero con ciertas utopías románticas, esto es procedimientos artesanales.

Por ejemplo las ideas, de Williams Morris, que reivindica la vuelta del diseño a los principios de la artesanía, en un deseo evidente de acercar la producción a las capas populares. La promoción de exposiciones internacionales, para contrarrestar el mal gusto imperante y la falta de criterios de diseño en la industria. Movimientos como el Modernismo, el Arts and Crafts o Union Centrale des Arts Decoratifs...

- La otra es el conocimiento de las nuevas tecnologías -utilizar las máquinas para producir formas funcionales y hacer que el objeto hable a través de su función-, usar los nuevos materiales y diseñar productos teniendo en cuenta la producción en serie, el factor modular y la economía de los medios que se emplean. Se propugnan ideas funcionalistas, "la belleza racional" y la estética industrial en la que la belleza nace de la estricta adaptación de un objeto (mueble, herramienta o máquina) a su finalidad.

El Futurismo con su exaltada apología de las conquistas técnicas y la velocidad. El constructivismo y el Productivismo con su pasión por la máquina. El Neoplasticismo con su estética fundamentada en la descomposición de las formas en sus elementos esenciales y su visión mecánica y combinatoria adecuada a las exigencias de la fabricación. O el Racionalismo con la interrelación arte/arquitectura/producción industrial.

En el camino de la historia del diseño desde el siglo XVIII, creadores y artistas europeos se esfuerzan en reconciliar el Arte y la industria. La filosofía de las relaciones arte-industria, sin dar importancia a la prioridad de una sobre la otra, discurrió a lo largo del siglo XIX por caminos separados, ajenos el uno al otro, encontrándose, por obligación, en los objetos que salían de los centros industriales. El arte siguió aferrado a la estilística tradicional de las formas occidentales y se abrió hacia formas exóticas de los pueblos no europeos que la arqueología y la política empezaban a dar a conocer. Por último se inspiró en las fuentes de la naturaleza, exuberante, metamorfoseándola hasta el punto de hacerla irreconocible. La industria, firme, intentó demostrar y demostrarse tanto o más hábil que el artesano o

que el artista -puesto que suplantó a ambos- a la hora de la factura de los productos, superando siempre el más difícil todavía, emprendiendo una veloz carrera por conseguir cuanto las manos y el ingenio humano habían puesto en práctica a través de los años, hasta dar la impresión de que el producto salido de la máquina gozaba o podía gozar de las mismas categorías estéticas, sociales y técnicas que el objeto manual, añadiendo, además, ventajas económicas al resultar más baratos los productos fabriles. En cierto modo representa la venganza -o el sometimiento- de la industria sobre el arte, venganza o sometimiento que anula el segundo y falsea sin lugar a dudas los fines de la primera hasta crear unos subproductos artísticos e industriales que acompañaron todo el quehacer de mil ochocientos.

Como síntesis, a lo largo del siglo XIX, se pueden diferenciar tres tipos de formas:

La forma industrial que es la forma exclusivamente útil.

La forma artística que se representa como forma pictórica pura o escultórica, sin contaminación suntuaria, ornamental, decorativa o industrial.

La forma artístico-industrial, que resulta de la yuxtaposición o superposición de la forma artística a la forma industrial.

Luego, se insiste sobre la noción de la economía de los materiales empleados y sobre la búsqueda de la mejora de nuestro entorno. Pero más allá de lo que podría ser un funcionalismo normalizado y uniformizado, se va a perseguir el lograr máquinas aptas para objetos no aleatorios. Es decir, fabricación de productos, mediante procedimientos industriales, pero todos diferentes, con lo que se prefigura el artesanado industrial.

En la actualidad el desarrollo de la informática, la microelectrónica y la telemática, han dado un giro a cualquier perspectiva ante la creación. La actitud del diseñador es perfectamente innovadora, suscita la compartimentación y lleva a la comunicación. Son los artistas, artesanos o conceptistas de productos los que tienen que aprender a descubrir los nuevos materiales para darles una identidad sensible a las posibilidades de la tecnología.

La preminencia de la mecanización y automatización de los procesos productivos, así

como la terciarización de la economía, han conllevado un inexorable proceso de decadencia y extinción de la artesanía.

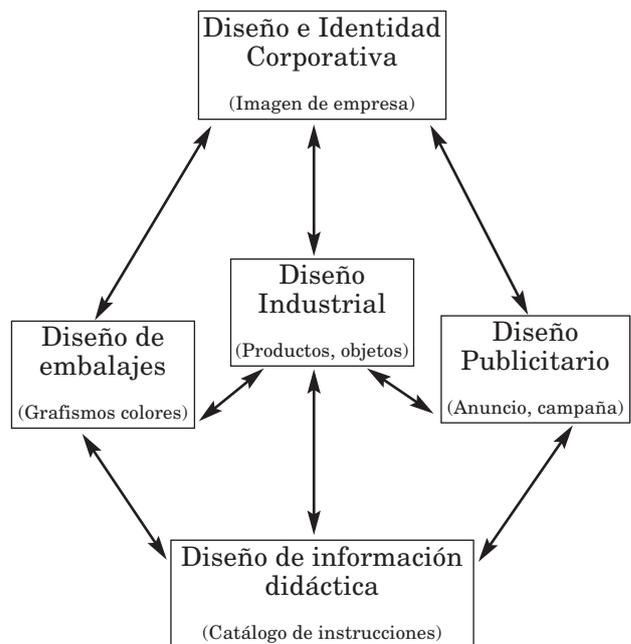
La pérdida de competitividad comercial de los sistemas de manufacturación y de la función utilitaria de muchas de sus producciones, que tenían su razón de ser en su valor de uso, en el contexto de una sociedad rural y preindustrial, han sido otras de las causas de su declive.

Hoy la artesanía se decanta por una producción orientada al abastecimiento local con productos destinados a la desaparición, y por otro lado, por la masificación y la pérdida de su identidad cultural, que al amparo del mercado turístico se ha convertido en objeto de "souvenir", a menudo bastante banal y estereotipado.

Por otra parte, se han manipulado las actividades artesanas en el ámbito de ferias y exposiciones, con un carácter tendente, más al espectáculo que a la revalorización de la tarea.

La implicación del diseño en el ámbito artesano, con su visión innovadora y globalizadora de los aspectos materiales, culturales, técnicos y estéticos, es una de las alternativas para dinamizar este sector económico y darle un valor añadido, siempre que sea dentro de su contexto y de su territorio.

Diseño total en la estrategia de empresa



En este sentido el maridaje artesano/diseñador, el primero por su conocimiento de los materiales y saber experimental, y el segundo por su bagaje metodológico (cultural, técnico, estético, humanístico...), puede conllevar una creativa y fecunda sinergia materializada en (4):

. La optimización y racionalización de los procesos de trabajo, aunando esfuerzos y compartiendo tareas.

. Valoración de técnicas, materiales y productos poniendo énfasis en la fidelidad a sus características tradicionales, así como en la calidad y forma de presentación. Para ello hay que educar al cliente o espectador, y concienciar al productor de su propia valía.

. La creación de nuevas tipologías insertadas en la tradición pero con conceptos y usos innovadores y actuales. Adecuación de formas tradicionales a las necesidades actuales o modificación de usos de formas tradicionales - "perico", paragüero-.

. La Implantación de un **sello de calidad y denominación de origen**, que verifique su procedencia, técnica y tradición, comprendiendo un valor añadido y cuantificando el producto en costos actuales.

. La dignificación y valoración del concepto de recuerdo o souvenir, entendido como un objeto de alta calidad material, simbólica y estética, que, además de su función ornamental, es el fiel exponente del ámbito cultural y territorial al que se refiere.

En resumen, que **la integración de las aportaciones de la cultura material en el proceso de diseño posibilita que los productos asuman los valores de la tradición y se identifiquen con el contexto social que los produce o reproduce. Y, que el conocimiento y la valoración de esta misma cultura autóctona y su integración en determinados campos del diseño, es un medio para encontrar la solución de continuidad con el universo formal de nuestra tradición, para hacer frente al colonialismo cultural que con su imposición dificulta la creación de una imagen propia.**

Para ello es necesario:

. Acciones institucionales para inventariar, salvaguardar y difundir este patrimonio cultural (o lo que queda de él). Creación de servicios de promoción, divulgación y asesoramiento técnico cultural. Financiación de

planes generales de investigación etnográfica y museos centros de artes y tradiciones populares.

. Acción de sensibilización pública. Salvaguarda de recuperación de las formas de vida, de los oficios y de los objetos tradicionales.

. Integración de los contenidos de la cultura tradicional en los planes generales de desarrollo por su indudable rentabilidad a nivel productivo, comercial y social.

4. Artesanía artística o creativa, nuevas artesanías, artesanías emergentes, post-artesanías, microempresas, PYME (Pequeña y mediana empresa)

La artesanía hoy definida como "actividad de producción, transformación y reparación de bienes o prestación de servicios realizada mediante un proceso cuyas fases sustantivas se ejecuten manualmente, lo que no excluye la utilización de maquinaria auxiliar, obteniéndose un resultado final que no se acomode a la producción industrial, totalmente mecanizada o en grandes series" (5) , parece ser, en la actualidad, una de las vías de desarrollo económico, desde el punto de vista de acción cultural.

Esta fórmula, confusa en su planteamiento, planea entre una base de manufactura tradicional, heredada históricamente, una pequeña industria, en cuanto a su concepción de microempresa inserta en el mercado, y una ambición artística, por su cualidad primordialmente ornamental, puesto que la mayoría de los productos han perdido su función.

Se fundamenta en su calidad de diseño y exclusividad más que en la importancia de su factura a mano, a pesar de que se beneficie de la etiqueta manual. Parte de que el consumidor está más interesado en el producto que en su proceso de fabricación y su asociación con la tradición y la cultura. Los artesanos suelen valorar el proceso de fabricación más que el producto fabricado, y ciertamente más que el cliente al que está dirigido.

La artesanía creativa intenta hacer la transición a los mercados actuales proporcionando productos que los consumidores quieran comprar, con diseños que satisfagan a los consumidores contemporáneos, y debe aceptar que fabrica productos que están en constante búsqueda del consumidor. En este sentido se plantea una especialización, frente al artesano tradicional generalista se proponen las

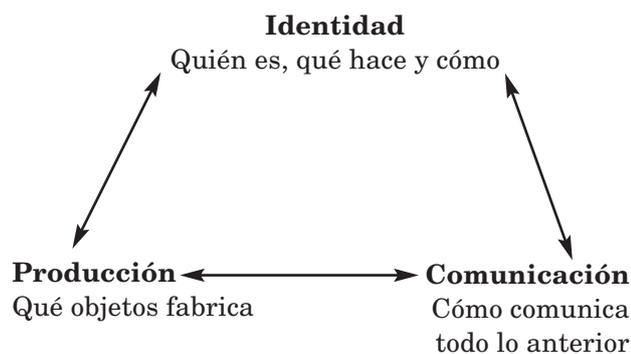
subdivisiones de tareas: trabajadores de producción, director de producción-diseñador, director de marketing, vendedores, director de envíos, director gerente... Pioneros son los países nórdicos e Italia. Pero hay que tener en cuenta que la mayoría de las artesanías emergentes se configuran en unidades profesionales que normalmente están formadas por no más de dos o tres personas.

La competencia, además, viene de los nuevos fabricantes, de competidores europeos que utilizan el mercado único y de artesanía procedente de países del Tercer Mundo y del hemisferio Sur, que en algunos casos ha sido diseñada en Europa. De ese modo los productos pueden estar bien formulados y con bajo coste. Frente a esto, la artesanía artística tiene que ofrecer un diseño cada vez mejor y un marketing más eficaz.

En conjunto se detectan tres grandes problemas:

- . un mercado exigente, en constante cambio y competitivo;
- . poder encontrar tiempo para el desarrollo del diseño-producto;
- . encontrar tiempo y financiación para el marketing creativo.

La empresa/micro-empresa como sujeto de diseño y comunicación



Entre las estrategias y perspectivas de dinamización económica y socio cultural a corto y medio plazo, se propugnan la necesidad de promoción y de implantación del diseño, que se consideran como un paso fundamental cualitativo y diversificado a la oferta laboral, turística industrial y comercial.

El diseño parece poder contribuir a dar continuidad y valor añadido a la rica cultura material tradicional, impulsando al sector artesanal y pequeña industria con la valoración de sus productos, y con la creación de nuevas y actuales formas y conceptos.

El diseño puede, en el sector turístico y hotelero, ayudar a mejorar y generar una imagen propia y cualitativa, a partir de la consideración cultural y ecológico ambiental, y de los múltiples espacios, objetos y elementos, implicados en su actividad.

La promoción del diseño junto con los institutos tecnológicos relacionados con sectores económicos más característicos (cerámica, calzado, mueble...) pueden actuar como elemento dinamizador y catalizador de múltiples e innovadoras iniciativas, que podrían ser referentes de sectores como son: diseño/agricultura mediterránea, diseño/gerontología, diseño/medio ambiente, etc.

Las soluciones apuntan hacia programas de información y tecnología de la producción, junto con técnicas de dirección. Obtener recursos de financiación y fuerza laboral para convertir en iniciativas y para encontrar socios transnacionales.

El problema estructural de las microempresas a las que les falta tiempo-gente para el despegue del producto, puede ser resuelto en parte por el trabajo en red, compartiendo problemas con pequeñas compañías de desarrollo industrial con vistas a una comercialización unificada. Poniendo el énfasis en el desarrollo del diseño y del producto, que es motor que mueve a todas las sociedades de marketing con futuro a largo plazo. Se propugnan experiencias novedosas, en cuanto a la aplicación de la telemática en la artesanía, para mejorar la eficacia del trabajo de los artesanos desde su centro de trabajo: diseño, gestión de empresa, calidad de productos, marketing y cumplimiento de las normas medio ambientales de la Comunidad Europea. Creación de autoempleo mediante el diseño y puesta en marcha de infraestructuras que permitan la información, formación, asistencia y preparación de centros/talleres para mejorar la situación y acceso al mercado laboral, inserción de la mujer y de minorías en este mercado...

A pesar de las iniciativas europeas y de la inversión, este es el panorama que los propios artesanos, fundamentalmente creativos, detectan en el siglo XXI (6):

. Que el sector artesanía es de una gran y no siempre reconocida importancia atendiendo a su componente cultural, como parte de la "industria cultural", importancia socio-económica, así como a su potencialidad de creación de empleo en la economía europea.

. Que el sector artesano será entendido como artesanía contemporánea y creativa, artesanía tradicional (la que exista) y como artesanía de restauración, con el ánimo de preservar el patrimonio europeo. Que a su vez, los oficios tradicionales representan un enorme valor patrimonial dentro de la herencia cultural europea, siendo responsabilidad colectiva que ese amplio patrimonio sea transmitido a las generaciones futuras. Y por ello debemos catalogarlo, documentarlo, dinamizarlo, recuperarlo, desarrollarlo y difundirlo.

. Que el concepto de artesanía está en cualquier caso asociado con la calidad, la integración creativa y el diseño, y la aplicación de sus saberes en la realización de productos innovadores y artesanales.

. Se ha apreciado que la práctica totalidad de las unidades de producción en el sector de la artesanía de arte son talleres de menos de 10 trabajadores, la mayoría de los cuales no llega a los 5 trabajadores, y de éstos, el mayor porcentaje corresponde a artesanos individuales.

. Que el sector de las micro-empresas artesanales tiene una problemática muy definida y específica, por lo que el concepto de PYME bajo el que hasta ahora se las ha englobado, no sólo no resulta válido, sino que en muchos casos es profundamente discriminatorio.

. Han apreciado la falta de reconocimiento de esta realidad por parte de los Estados Miembros y la ausencia de un entorno normativo (a todos los niveles) que favorezca la creación y desarrollo de este tipo de empresas.

. Se aprecia la urgente necesidad de un cambio en los aspectos administrativos, fiscales y de seguridad social, en lo que respecta a las micro-empresas artesanas por parte de los gobiernos nacionales. Y que en caso de la actividad artesanal inscrita en el mundo agropecuario rural, sea a tiempo parcial, no se la considere como otra actividad económica diferenciada.

. Se señala el importante papel que juega la mujer en este sector, no sólo a través de la figura del cónyuge ayudante o cogestor, sino en un alto porcentaje como artesana autónoma o jefa de empresa.

. Se manifiesta la importante contribución de los oficios más relacionados con el patrimonio, en la lucha contra el desempleo a través de la rehabilitación del ingente patrimonio europeo, en relación con una nueva arquitectura y la definición de un entorno más humanizado y respetuoso con el medio ambiente.

Por todo ello se solicita:

. A los Gobiernos Nacionales que se tenga en cuenta la problemática específica de las micro-empresas artesanas a la hora de diseñar sus políticas de apoyo a empresas, la creación de un entorno administrativo más simplificado, la reducción de cargas fiscales y de seguridad social, con exenciones escalonadas en el inicio de la actividad, exenciones o reducciones de IVA atendiendo a su carácter cultural.

. Que la Comisión Europea ponga en marcha programas específicos destinados al sector de la artesanía artística, simplificando al máximo las exigencias administrativas de las iniciativas y programas destinados a estas micro-empresas, con mayores posibilidades de información incrementando los contactos y colaboración efectiva entre las diferentes instancias de cada Estado Miembro que trabaje sobre el tema.

. Que se realice un estudio que identifique a las asociaciones profesionales, agencias gubernamentales, organismos de apoyo y cualquier otra institución y empresa que trabaje en el desarrollo y promoción de estos oficios artísticos. Y que utilizando los resultados se proceda a la creación de una base de datos que sirva de vínculo e información para todos, a través de internet.

. A los Gobiernos Nacionales, Regionales y Locales, que pongan en marcha programas de restauración y mantenimiento del Patrimonio, como forma de creación de empleo y mejora de la propia imagen de la ciudad... Que se prime la participación de los artesanos en la definición y ejecución de los nuevos espacios públicos. Y, que a la hora de diseñar las políticas de protección del patrimonio natural, tengan en cuenta los oficios tradicionales de forma que se pueda establecer un régimen sostenible de explotación de materias primas.

. Que se promueva la introducción de los oficios artísticos, en todos los niveles de la formación, revisando el catálogo de titulaciones para incluir estos oficios en las enseñanzas universitarias. Y que en los programas de formación transnacionales se promuevan programas de intercambio. Y por otra parte, que en los talleres tradicionales se potencie el

aprendizaje en los propios talleres, sin que ello suponga una carga adicional a sus titulares.

. Con objeto de mejorar los canales comerciales, conscientes de la falta de cualificación de las empresas artesanas, que la Comisión promueva y cofinancie la realización de estudios de mercado, que realice un análisis de los canales de comercialización existentes en cada país y las tipologías de comercio existentes. Que apoye las acciones comerciales basadas en la cooperación entre artesanos, hasta su presentación en el punto de venta y su promoción en ferias y exposiciones. Que se promuevan acciones para divulgación coherente de los productos artesanales, como estrategia de identificación y revalorización del sector.

. Que se promueva una red europea de Artes Tradicionales, vinculada a las DG XXIII (Comisión Europea de Educación) y DG X (Comisión Europea de Cultura), que articule las instituciones que estén implicadas en su estudio, recuperación y desarrollo, en un marco enfocado a su viabilidad económica. Que se promueva y cofinancie la implementación de los censos artesanos y núcleos artesanos tradicionales, con el fin de delimitar el subsector y evaluar su importancia patrimonial y económica.

En resumen podríamos decir que **lo que se persigue**, y en este sentido la artesanía tradicional tiene perdida la partida, si exceptuamos a aquella relacionada con los oficios de restauración y mantenimiento del patrimonio -mueble e inmueble-, de los que existe una gran demanda de personal cualificado, o posiblemente la agroalimentaria de calidad, o las implicadas en la indumentaria actual, **son las puestas en valor, apuestas y viabilidad económica, de los talleres emergentes.**

Se enfatiza el **valor cultural y patrimonial siempre en cauces de mercado internacional**, y no podemos olvidar que **hay productos que sólo tienen sentido dentro de su propio contexto social y cultural, y su lenguaje sólo es entendido por este entorno.** Fuera de este contexto se configuran como meros adornos, piezas exclusivas y no muy lejanas al mercantilismo artístico, a secas. Igualmente sacar a los artesanos de su sitio natural y mostrarlos en certámenes o ferias, los convierte en espectáculo, en el cual no se puede entender la complejidad de su tarea entera, ni el valor o empeño de sus objetos creados. Para ello se

podría articular una red de centros o puntos de interés etnográfico que fuera visitable o accesible a la investigación.

Se da importancia a la formación, y esto es fundamental, ya que considero que un **objeto porque sea manual y supuestamente creativo, sea una artesanía, si no va unida a un profundo estudio de la tradición (repertorios etnográficos o hereditarios), a una práctica continuada y extensa (taller familiar y local, escuela universitaria de diseño o artes aplicadas...), a la programación de formas coherentes con su uso o calidad estética, y a una identificación con el entorno social y ecológico.** Los neonatos que proliferan como las setas e inundan los mercados -da igual fiesta barroca, que renacentista o medieval- lo que ofrecen -en general- es una imagen empobrecida y deteriorada de las artesanías de calidad. La mayoría de los supuestos artesanos, no son sino pseudoartistas acogidos a la ola de las subvenciones. En este sentido habría de cuestionarse la validez de los asesores culturales y los agentes de desarrollo, sobre todo en zonas aisladas, ya que es frecuente que se primen los conocidos, o se pongan tantos impedimentos a otros posibles que sean irrealizables.

Se debería ser más exigente en cuanto a los criterios de selección. Un artesano tradicional tiene oficio y práctica, y cuando un aprendiz ejecuta obras lleva tras de sí unos años de aprendizaje natural, y repite lo aprendido, puede que con modificaciones adaptadas al uso. Un artesano de oficio sabe hacer, pero no sabe cambiar o muy lentamente, y normalmente enseña con su práctica. No es un pedagogo y normalmente es un iletrado. Con lo cual el acceso a la información y a las posibles subvenciones, o a su formulario y proceso, le resulta muy difícil. Un artesano -relativamente joven- puede aliarse con un diseñador y hacer objetos nuevos con métodos tradicionales, válidos para insertarse en el mercado. Un individuo hábil puede manipular materias y, además, le es más fácil relacionarse con las nuevas tecnologías, y medios de difusión y subvención, muchas veces sin un bagaje cultural, ni estudios a las espaldas. Un artista puede usar técnicas tradicionales, o inspirarse en modelos arcaicos para hacer obras de arte contemporáneo. Pero el artista lleva encima de él una carrera universitaria, o si es autodidacta, un reconocimiento oficial de su obra creativa. Se

pueden ejecutar manualidades en escuelas o centros pedagógicos, terapéuticos, de reinserción, etc., que pueden incluirse en categorías artesanas, a veces, con intenciones más o menos lucrativas o de mantenimiento.

Me pregunto: si sólo se debe mantener, proteger o subvencionar, aquello que sea cuantificable en términos de rentabilidad económica ¿qué hay de los valores culturales que no se pueden comercializar como pueda ser la educación, el aprendizaje, la historia, el respeto por los ecosistemas, la aceptación de nuestros útiles, la transmisión de saberes, la imagen de identidad, el conocimiento compartido del lenguaje simbólico, valores terapéuticos o de destreza, etc.?

Parece como si la Cultura y su desarrollo sostenible tuvieran que pasar por el mercado.

NOTAS:

(1) Sobre el informe de asesoramiento en el proyecto PYRENNE: Proyecto europeo para promocionar el uso de las lenguas y culturas minoritarias en la producción del arte

contemporáneo, dentro del programa CONNET de la Unión Europea (CONNET - 1999/C 163/04). Publicado últimamente con alguna variación como "**Culture, arts and crafts, desing and the market**". En Pyrenne. A European Projet to Foster Linguistic Diversity and the Role of Tradition in Contemporary Arts Production. Barcelona: Interats, 2001, pág. 86-98.

(2) **FRANKOWSKI, E.** (1930): "**Cuestiones generales del arte popular vasco**". 5º Congreso de Estudios Vascos. Bergara.

(3) **CORTÉS VÁZQUEZ, L.**, autor del **Arte popular Europeo y Americano, Arte popular salmantino**...entre otros escritos; alusiones de **VIOLANT Y SIMORRA, R.** en el **Arte popular español a través del Museo de Industrial y Artes Populares**, etc.

(4) En el sentido es muy significativa la experiencia en el ámbito balear. **MAÑÁ, J.:** **El Disseny, Art i Técnica**. Govern Balear, 1997.

(5) Definición de la normativa sobre Ordenación de la artesanía en Castilla y León, similar a la de otras comunidades autónomas, publicada en el Decreto 42/1989, de 30 de Marzo.

(6) Resumen de la propuesta de conclusiones de la Conferencia Preparatoria para la III Conferencia Europea de la Artesanía y la Pequeña Empresa (Milán, 2002) realizada en Toledo, Junio de 2000. Centro de Promoción de la Artesanía, Toledo, Enero 2001.

