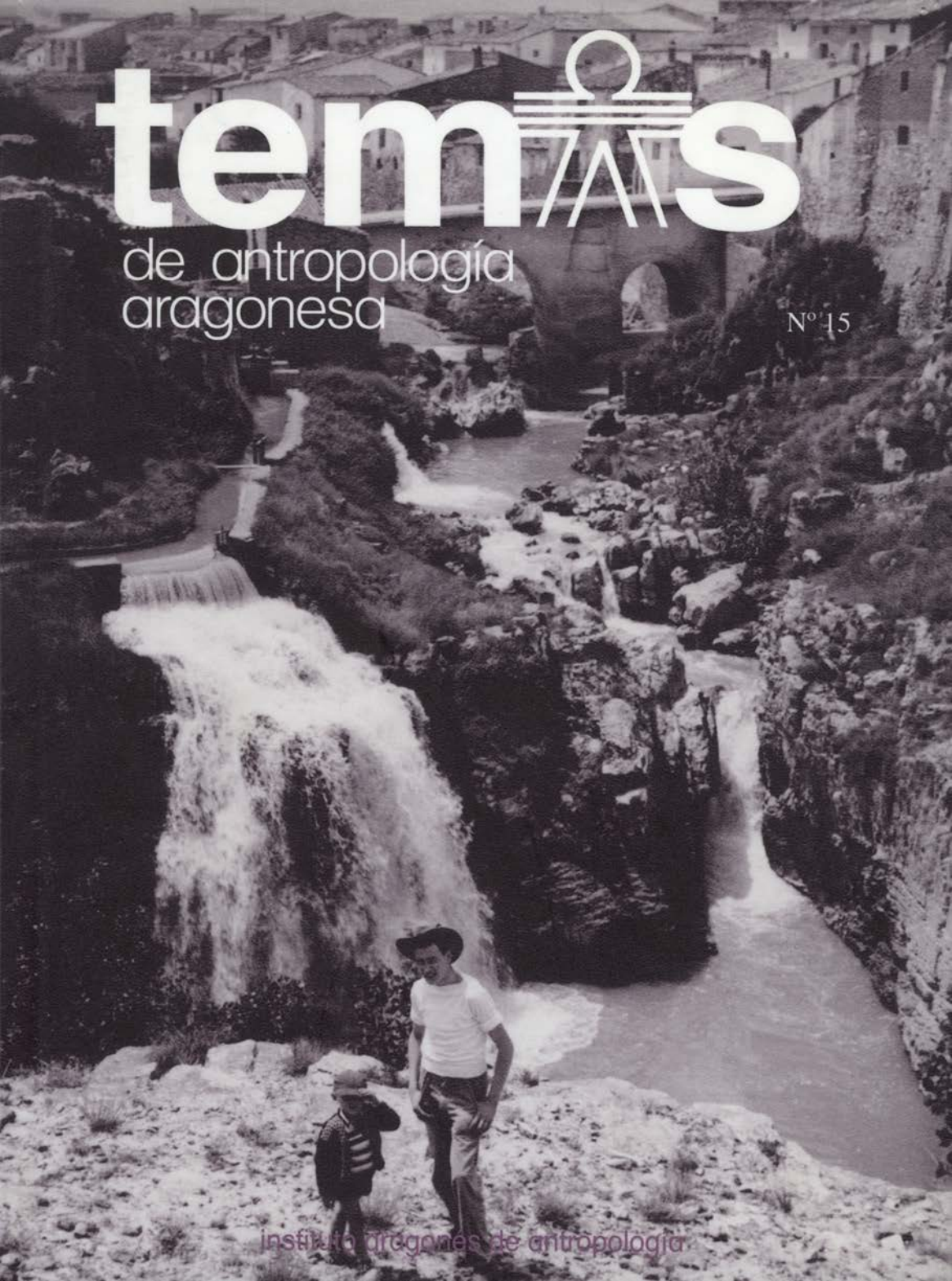
temas de antropología aragonesa

Nº 15



Instituto Aragonés de Antropología

temas de antropología aragonesa

Nº 15

instituto aragonés de antropología

Con la colaboración de

Prensas Universitarias de Zaragoza

temas de antropología aragonesa

Revista anual del Instituto Aragonés de Antropología

Zaragoza, 2009

Presidente IAA: Vicente M. Chueca Yus

Secretario IAA: Pilar Bernad Esteban

Tesorero: Antonio Eito Luna

Dirección revista:
Ángel Gari Lacruz
Mª Elisa Sánchez Sanz

Consejo de Redacción:
Carmen Gallego Ranedo
Ángel Gari Lacruz
Gaspar Mairal Buil
José Luis Nieto Amada
Juan José Pujadas Muñoz
Josefina Roma Ríu
Mª Elisa Sánchez Sanz

Secretaría Técnica:
Miguel Ángel Pallarés Jiménez
Vicente M. Chueca Yus

Diseño del logotipo: José Luis Giménez Cerezo

Agradecimiento: Erika Chueca Larraga
Cortesía fotografías del artículo de
Concha Germán de Bes: Luis Juan Velilla

Los originales deberán dirigirse a: Secretaría Técnica de Temas de Antropología Aragonesa, Domingo Miral, 4, Ed. de Servicios, Univ. de Zaragoza, E-50009 Zaragoza. E-mail: iaa@antropologiaaragonesa.org

Queda prohibida la reproducción de cualquier material de la revista por cualquier método conocido o por conocer.

La revista no se hace responsable de las opiniones vertidas en los artículos.

I.S.S.N.: 0212-5552
Depósito Legal: Z. 891-83

Fecha de impresión: 21 de enero de 2010

COMETA, S. A. — Ctra. Castellón, Km. 3,400 — Zaragoza

ÍNDICE

EDITORIAL 5

MANUEL BENITO MOLINER, IN MEMORIAM 9

Linajes femeninos en la sociedad actual. Un vestido para Catalina, por **Concha Germán de Bes** 11

El dance aragonés y sus demonios. Aspectos regionales y suprarregionales, por **M.ª Luisa Mateo Alcalá** 31

La expansión de los molinos olearios bajoaragoneses durante los siglos XVI al XVIII, por **Alberto Bayod Camarero**.. 71

Antropología aforística, por **Andrés Ortiz-Osés** 145

Akira Kurosawa, el zorro y el mosquito, por **Juan Antonio Urbeltz** 169

Un trabajo etno-educador en el contexto cultural de La Guajira: los procesos de aprendizaje en la edad adulta universitaria, por **Martín J. Guerola Mur** 227

De lo colectivo a lo individual. Relatos legendarios y localización de las casas, por **Patricia H. Casteret** 265

El arte transforma las calles. El graffiti hip hop y su encuentro con la ciudad situacionista, por **Jesús de Diego**..... 283

EDITORIAL

El n.º 15 de la Revista *Temas de Antropología Aragonesa* que hoy sale a la luz, coincide con el XXX aniversario de la fundación del Instituto Aragonés de Antropología y el XXVI de la aparición del n.º 1 de esta revista que sigue siendo la única especializada en Antropología que cubre la totalidad del territorio aragonés, y por ello, el Instituto ha procurado que esté presente en las principales bibliotecas de nuestra comunidad autónoma, aunque los últimos números se encuentren en pocas debido a la diversidad de Administraciones que las gestionan y los diferentes criterios en la adquisición de publicaciones. No obstante, el Instituto Aragonés de Antropología, con el fin de garantizar su difusión, ha colocado en la Red, en formato PDF, los 10 primeros números de *Temas*.

Con la publicación del n.º 15, de más de 200 páginas, se ha regularizado su publicación con la entrega de una nueva revista por cada año vencido. Si nuestra financiación lo permite el próximo número saldría en 2010.

Transcurridos 30 años el Instituto Aragonés de Antropología continúa cumpliendo una función en la sociedad aragonesa, manteniendo, además, los contactos especializados con expertos e instituciones españolas y extranjeras y con la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.

Durante estas tres décadas el Instituto ha acumulado una biblioteca especializada que está a disposición de los socios y unas 500 filmaciones sobre Antropología. Nuestra sede está situada en la calle Domingo Miral, 4, en la ciudad Universitaria de Zaragoza y perma-

nece abierta los lunes de 15:00 a 19:00 h. Para más información sobre el Instituto Aragonés de Antropología se puede consultar la pagina web de esta institución: iaa@antropologiaaragonesa.org.

Diversas charlas han sido organizadas este año desde el Instituto Aragonés de Antropología en colaboración con otras instituciones y asociaciones. Claude Gaignebet nos habló de las máscaras en los rituales festivos y Guillermo Allanegui nos ha ilustrado con su trabajo sobre la arquitectura popular en Aragón.

Igualmente hemos incrementado nuestra presencia en diversos proyectos de desarrollo rural siendo destacable la participación oficial de un representante del Instituto en el Patronato del Parque Natural de los Valles Occidentales con el fin último de extender la idea de paisaje como producto de la interacción ser humano-entorno natural tanto en un pasado patrimonializable como en un presente y futuro inmediato.

Los artículos de este número forman un ramillete de temas atractivos:

Concha Germán de Bes ha investigado sobre «Linajes femeninos en la sociedad actual. Un vestido para Catalina». Se trata de una reconstrucción de la genealogía familiar a partir del gesto de una madre que entrega un vestido a su hija para su nieta. A través de cinco generaciones de mujeres, de 1892 a 2007, podemos ver los cambios que se han producido en las mujeres españolas.

M.ª Luisa Mateo nos aporta una nueva visión del Dance aragonés a través de su artículo «El dance aragonés y sus demonios. Aspectos regionales y suprarregionales». Se trata de un análisis del demonio en el dance aragonés, género dramático sacro de ámbito regional, que nos acerca a los intereses, inquietudes y temores de la sociedad que lo crea, al tiempo que nos ayuda a descubrir su triple finalidad: cohesionar, divertir y adoctrinar a la comunidad de espectadores.

Alberto Bayod ha preparado un artículo titulado «La expansión de los molinos bajoaragoneses durante los siglos XVI al XVIII». Se trata de un primer acercamiento a los motivos y consecuencias del notable desarrollo experimentado por el olivar bajoaragonés durante la Edad Moderna así como de la expansión de los molinos olearios.

Andrés Osés escribe sobre «Antropología aforística». Esta antropología postmoderna trata de aforar lo desaforado en cuanto falto de fuero o foro, y a ello viene la aforística que intenta asumir los fragmentos de la cotidianidad, los márgenes del sentido y los asuntos sobreseídos por la oficialidad.

J.A. Urbeltz investiga sobre Kurosawa quien nos informa sobre «El zorro y el mosquito en la mitología japonesa». Akira Kurosawa y su película *Konna yume wo mita (Dreams)* es el centro del presente trabajo. En concreto, el primero de los ocho cuentos de la citada película titulado: «Sunshine trough the rain» (El Sol en la lluvia). El artículo se divide en dos partes. La primera titulada: Metáforas y máscaras de animales. La segunda titulada: el zorro y el mosquito.

Martín Guerola Mur escribe sobre «Un trabajo etno-educador en el contexto cultural de La Guajira: los procesos de aprendizaje en la edad adulta universitaria». Nos narra el proceso educativo de la acreditación a través del reconocimiento con personas adultas, en el Departamento La Guajira de Colombia. Se trata de experiencias didácticas con nativos para profesionalizar o hacer un diseño curricular adaptado y reconocido para los indígenas. Aprender por la experiencia e intentar que se convierta en títulos.

Patricia Casteret aporta un artículo titulado «De lo colectivo a lo individual. Relatos legendarios y localización de las casas». Se trata de una aproximación a la historia y leyendas de Saint Mont, en Gers. Francia. La autora nos presente la difícil relación entre la cultura oral, popular, y la escrita, más erudita, con sus afirmaciones y sus silencios. En esas leyendas podemos ver la diferente concepción del origen de una localidad en función del lugar social, geográfico o educativo.

Jesús de Diego aporta un artículo sobre «El arte transforma las calles. El graffiti hip-hop y su encuentro con la ciudad situacionista». Se trata de explicar la cultura del graffiti hip-hop y su relación con el situacionismo. Es una provocación excitante en la vida diaria y una propuesta para perderse por la ciudad, sin rumbo ni prejuicios. Como los escritores de grafitti.

CLAUDE LEVI STRAUSS

En el momento de cerrar está edición conocemos la muerte del antropólogo y filósofo Claude Lévi-Strauss, padre del estructuralismo, que nos genera un sentimiento de orfandad intelectual, puesto que ha desaparecido el gran antropólogo europeo que ha sido referencia obligada durante más de tres cuartos de siglo y cuyos libros nos han enseñado y sorprendido, abriéndonos nuevos horizontes y diferentes tratamientos de las informaciones culturales y sociales.

Entre sus grandes aportaciones hay que señalar los estudios sobre el parentesco, su abordaje sobre el pensamiento salvaje y el análisis de mitos y leyendas, así como la aportación de lo que supuso el conocimiento y la aplicación de los pares binarios en los criterios de investigación.

La muerte de este insigne antropólogo plantea algunos interrogantes como quiénes continuaran su escuela con rigor e intensidad adecuada y cuántos trabajos quedan inéditos de su obra o cuándo se publicarán.

M.ª Elisa Sánchez Sanz y Ángel Gari Lacruz
Directores

MANUEL BENITO MOLINER, IN MEMORIAM

Manuel Benito Moliner nos dejó el pasado día 9 de enero. Sociofundador del Instituto Aragonés de Antropología y durante varios años Presidente hicieron que su figura y obra estuvieran estrechamente unidas a los 30 años de historia del IAA.

Dada la limitación del espacio disponible por estar impresa la mayor parte de la revista sintetizamos algunas de las actuaciones de Manolo en el ámbito de la etnología y antropología.

Formó parte del equipo del IAA que se desplazó al Museo Pirenaico del Chateau Fort de Lourdes (Francia), para el estudio y copia de las fotos de Lucien Briet que constituirían la primera exposición homenaje a este pirenaísta que se inauguró en Huesca en 1982.

Igualmente participó en la primera exposición dedicada a Ricardo Compairé con la colaboración de la galería Sart de Huesca y en la selección de 1.800 fotos de interés antropológico de este fotógrafo para el archivo del Instituto Aragonés de Antropología. Participó muy activamente en la creación de esta revista en la que publicó varios artículos.

Desempeñó una función esencial en el desarrollo de las cinco convocatorias de Cine Etnográfico de las Comunidades Autónomas que se celebraron en Huesca.

Elaboró el Cuestionario etnográfico publicado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, que luego aplicó en la investigación sobre la comarca del Monsenc y en varias monografías locales. Esta publi-

cación ha constituido un instrumento de recuperación etnográfica para muchos estudiosos.

En colaboración con Eugenio Monesma ha participado en la elaboración de muchos documentales.

Sus investigaciones sobre antropología se han materializado en muchas publicaciones y ha acumulado un importante material gráfico tanto sobre la cultura tradicional como sobre la guerra civil y la República que han constituido otros campos de investigación basados en documentación y tradición oral.

Ha ejercido durante décadas una notable labor de difusión de nuestro patrimonio cultural en conferencias, jornadas, congresos y en programas de radio y televisión.

Ha dejado trabajos inéditos que verán la luz próximamente y otras muchas informaciones pendiente de elaboración. Durante sus últimos meses continuaba elaborando proyectos a pesar de su grave enfermedad.

Pionero y luchador en muchos campos en los que se necesitaba serenidad y valentía, él que tantas veces ha estudiado los ritos de paso y que no era partidario de actos vacíos de contenido, generó una iniciativa social que expresaba con rotundidad el reconocimiento y cariño a Manuel Benito y puso de manifiesto la necesidad de que la ciudad de Huesca disponga de un espacio para establecer unos rituales funerarios civiles que articulen adecuadamente la muerte con familiares, amigos y entorno social de modo adecuado. El acto de despedida en el que participaron más de 300 personas y entre ellas algunos de nuestros representantes institucionales lo ha evidenciado.

Manuel Benito estuvo siempre a disposición de quien solicitaba su colaboración y ayuda. Su desaparición constituye una gran perdida tanto para el IAA como para la sociedad aragonesa.

Queremos expresar a su familia nuestras condolencias por la perdida del amigo, del socio y del investigador y el agradecimiento por su generosidad.

Temas de Antropología Aragonesa
nº 15 - 2009
Pp. 11-29
ISSN: 0212-5552

LINAJES FEMENINOS EN LA SOCIEDAD ACTUAL. UN VESTIDO PARA CATALINA[1]

Concha Germán Bes
Profesora Titular Universidad de Zaragoza

«El hecho de nacer mujer u hombre es susceptible de historia, porque los cuerpos femeninos y los cuerpos masculinos, aunque compartan muchas facultades, son distintos y generan, por tanto, historias distintas; y porque el sentido del ser mujer u hombre cambia con la realidad que varía en cada época y en las comunidades de hablantes y parcialmente en las clases sociales. Nacer niña ha sido una desgracia o un privilegio. No es un dato fijo biológico sino interpretable. Lo que el pensamiento abstrae en primer lugar es, precisamente la diferencia de ser mujer y la diferencia de ser hombre: la diferencia sexual se presenta siempre y sólo en dos, femenina y masculina» Milagros RIVERA GARRETAS. (2005). *La diferencia sexual en la Historia.* Universidad de Valencia.

RESUMEN: Se describe la reconstrucción de la genealogía familiar a partir del gesto de una madre que entrega un vestido a su hija para su nieta. A través de cinco generaciones de mujeres, de 1892 a 2007, podemos ver los cambios que se han producido en las mujeres españolas las cuales hoy: estudian en mayor número que los chicos, tienen mejores expedientes académicos que los hombres, ocupan cargos políticos y directivos, aunque siguen teniendo un salario inferior al de los hombres, fenómeno que sucede en toda Europa. El relato nos sirve para ver la transmisión de valores como: la educación, la autonomía económica, el respeto por la vida y el deseo de conocimiento, de una generación a otra y también el importante papel que las mujeres siguen desarrollando en el mundo de los afectos y en las intangibles redes de apoyo para la vida.

(1) Este trabajo tiene su origen en la conferencia que pronuncié en el Ayuntamiento de Jaca el 1 de agosto de 2008 como parte de curso de verano *Maternidad y ciclos de la mujer en la sociedad actual*, dedicado a la Maternidad, Paternidad y Crianza en su Vª edición. Una práctica habitual de los cursos de verano de la Universidad es que, una de las personas participantes realice una conferencia abierta a todos los ciudadanos y visitantes de Jaca.

Estas acciones entre mujeres que benefician a todos, son los Linajes Femeninos que se propone que deban considerarse Patrimonio Inmaterial de la Humanidad como el propio Misterio de Elche.

PALABRAS CLAVE: Linaje femenino, redes femeninas, cuidado intangible.

TITLE: *Feminine lineages in the current society. A dress for Catalina.*

ABSTRACT: *This paper describes the reconstruction of a family genealogy (women's lineage), talking as its point of departure a mother offering her daughter a dress for her granddaughter. Through five generations of women, from 1892 to 2007, it is possible to check the changes that affected Spanish women up to their present-day status: now they are the majority of university students, obtain better academic results than men, and occupy political and managerial positions although their salaries are still lower than those of men, a phenomenon observable everywhere in Europe. This story shows the transmission from one generation to the next of such values as education, financial autonomy, respect for life and the wish for knowledge, as well as the important role of women in the world of affections and in the intangible webs that provide support for life. These actions that take place among women but that benefit everybody are the Female Lineages which have been proposed to be included in the inventory of immaterial heritage, just as the theatrical Mystery of Elche.*

KEY WORDS: *Women's lineage, women's network, intangible care.*

INTRODUCCIÓN

En mi juventud con mis amigas y compañeras feministas plenas de ansias de libertad, sabiduría y autonomía económica, solíamos decir que nuestros modelos de persona eran hombres, y puede que nuestro padre más que nuestra madre. Ellos tenían lo que anhelábamos. Eran pocas las mujeres con valores de ciencia, poder económico y prestigio, apenas las reinas o madame Curie. Las investigaciones feministas han dado a conocer mujeres importantes en el campo de la ciencia, la política e incluso la economía. Varias mujeres son mis referentes hoy en día: la física Vandana Shiva de la India protectora de las semillas de la vida o semillas antiguas, que durante varias décadas y con la ayuda de mujeres humildes cul-

Vista general de Alborge. (Luis Juan Velilla).

tiva y conserva las semillas tradicionales[2]. En su última participación en la tribuna del agua de la Expo 2008 hizo una rigurosa crítica de la revolución verde, de los transgénicos, pesticidas y biocombustibles. O Wangari Mattai en Africa premio Nobel en 2007 por crear los cinturones verdes de árboles en torno a las aldeas con los que aumentaba el número de árboles y sacaba del «no hacer» a los, que no a las que ayudan a las madres en la crianza, jóvenes africanos. O nuestra aragonesa y física Carmen Magallón que ha escrito «Mujeres en pie de paz»[3] y que su red se extiende a todas las mujeres del mundo

(2) Otras obras de la autora en español: MIES M.ª y SHIVA Vandana. (1997) Ecofeminismo. Teoria, crítica y perspectivas. Barcelona. Icaria, en la que abordan el Reduccionismo y la crisis en la ciencia. *Biopirateria* (2001). Barcelona. Icaria. *Cosecha robada: el secuestro del suministro mundial de alimentos*. 205-221. En: Fort M, Mercer MA, Gish O. *El negocio de la Salud. Los intereses de las multinacionales y la privatización de un bien público*. Barcelona: Paidós. 2006.

(3) Carmen Magallón Portoles. (2006) *Mujeres en pie de paz*. *Pensamiento y prácticas.* Madrid: Siglo XXI. Otras obras de la autora: *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de física y química*. (1998) Madrid. Consejo superior de Investigaciones Científicas. *Pri-*

desde Palestina e Israel, a las abuelas y madres de la plaza de Mayo de Argentina que de forma pacífica luchan por la paz. A propósito en el congreso IIº Encuentro Iberomericano de mujeres líderes en red celebrado en Madrid en 2007, se hacía mención explícita a que el movimiento feminista es el que ha logrado cambios positivos que afectan a mayor número de personas en el mundo sin derramar una gota de sangre. O Margarita Salas investigadora de biotecnología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas con la que entendí la manipulación genética de las semillas, lo que hoy se llama «semillas mejoradas» o «semillas terminator», dado que solo germinan una vez. Y la socióloga M.ª Ángeles Duran que habla de tiempos y costes de los cuidados. Las médicas e historiadoras de la ciencia feministas Teresa Ortiz, Consuelo Miqueo o Carmen Valls. Sin olvidar a las polifacéticas enfermeras Lucía Mazarrasa, Cristina Francisco o Henar Sastre con las que comparto historia y vida. La lista de mujeres que influyen en mi vida y son un referente para mi formación continuada es larga y diversa, pero no voy a continuar por este camino porque no es este el objeto de este trabajo, me olvidaría de muchas y aburriría al lector.

El objetivo este trabajo es reflexionar sobre la construcción de los linajes femeninos y la reconstrucción de los mismos en una sociedad en la que las estructuras de parentesco son complejas y cambiantes. Esta reflexión se realiza desde la teoría feminista que cuestiona las estructuras sociales androcéntricas en las que, como en este caso, el linaje se transmite por vía masculina a pesar de tener las mujeres el papel principal en generar y dar viabilidad a una nueva vida.

En el XIX leer era un lujo que las mujeres debían ejercer a escondidas. Sesudos pensadores y científicos europeos consideraban leer pernicioso para la mujer[4]. Hubo excepciones: Dora

vilegio epistémico, verdad y relaciones de poder. Un debate sobre la epistemología del feminist standpoint (FS). En: Barral M.ª José, Magallón Carmen, Miqueo Consuleo, Sánchez M. Dolores. En: *Interacciones ciencia y género.* (1999) Barcelona, Icaria.

(4) Geraldine SCANLON. (1986) La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974). Madrid: Akal.

Iglesia de Alborge. (Luis Juan Velilla).

Russel o Florence Nigthingale fueron mujeres ilustradas porque así lo desearon el padre de cada una. En el caso de Florence porque todas fueron mujeres y recibieron la educación que se daba a los hijos hombres. En el caso de Dora Black, Russel es del marido, porque su padre pensaba que la educación debía ser igualitaria para hombres y para mujeres. Ambas familias pertenecían a una clase social inglesa ilustrada. En el caso de Concepción Arenal fue su abuela paterna con la que vivió tras la muerte de su padre cuando ella tenía 8 años, la que le inculcó el hábito de la lectura. Fueron los libros del padre y su figura idealizada de hombre ilustrado, unido a una desahogada posición social, lo que facilitó su progreso intelectual, no siempre bien visto por su madre[5].

A lo largo de siglo XX son muchos los cambios que se han

(5) M.ª José LACALZADA DE MATEO (1994). Mentalidad y proyección social de Concepción Arenal. La Coruña. Cámara oficial de Comercia, industria y navegación y Concello del Ferrol.

producido en la sociedad española. En esta primera década del siglo XXI, la población universitaria femenina es de un 13% superando en un punto al 12% de la masculina. En Finlandia las diferencias son mayores, un 29% para los hombres y 37% para las mujeres. Las chicas estudian en mayor porcentaje que los chicos en secundaria y universidad, por lo que hay un cambio de tendencia. Las jóvenes de hoy superan en calificaciones a los chicos de su edad, tanto en el bachillerato como en la Universidad.

Sin embargo, la media de los ingresos medios anuales netos de las mujeres perceptoras de ingresos son inferiores a los de los hombres. En España en el año 2004, el ingreso anual medio de las mujeres ascendía a 9.215,8 euros, un 66% del de los hombres para los que, en dicho año, se situaba en 13.897,9 euros. Tan sólo en el caso de las prestaciones por viudedad, los ingresos de las mujeres son superiores a los de los hombres. Estas diferencias salariales no solo ocurren en España sino en todos los países desarrollados, sin contar con la economía sumergida y el trabajo sin salario de las amas de casa[6].

Tenemos el porcentaje más elevado de políticas de nuestra historia, 50% de ministras. No es tan raro encontrar flamantes empresarias como Amparo Moraleda directora de IBM-España, Portugal, Grecia, Israel y Turquía, una de las principales empresarias informáticas del mundo que instauró la jornada flexible. O Maite Gálvez, directora de recursos ambientales del Expoagua 2008, autora de iniciativas con gran impacto social, mediático y ambiental: el vaso retornable *fluvi* y los techos bioclimáticos por sus plantas vegetales y sus placas solares. Parece que cuando hay mujeres en las instituciones hay más probabilidades de introducir nuevas soluciones a los problemas de una sociedad basada en el mercado libre en la que domina es la palabra mágica «productividad». Si no es productivo, sino se mercantiliza, no tiene valor.

(6) Catherine CHUBB, Simone MELIS, Louisa POTTER Y Raymond STORRY. Informe sobre la brecha salaria de género (2008). Confederación Sindical Internacional. Bruselas. www.ituc-csi.org. Consultado en Abril 2008.

LOS LINAJES FEMENINOS

¡A nosotras y nosotros madres y padres comprometidos y gozosos con la crianza nos van a decir que lo que no se compra o se vende no tiene valor! El linaje de las mujeres es diferente al de las grandes familias, aristócratas o reinas, propio de un contexto patriarcal donde linaje se asocia a apellido y el que liga linajes es el de los hombres que son los que heredan y suceden a las familias, al igual que antes heredaban las propiedades y la casa con su nombre como se conserva en la zona pirenaica incluida la comarca de la Jacetania. Así el hogar era el recinto o espacio de la madre en su función disponible para todos y gratuita y, la propiedad y el prestigio del nombre, del padre. Aunque el prestigio se lo jugaba el hombre en función del comportamiento y de cómo gestionaba la casa la mujer[7]. ¿Qué entiendo por linajes masculino y femenino? Del masculino ya he dicho que queda el apellido y más cosas por hablar, pero no es el objetivo en este momento. Para ilustrar el concepto de linaje femenino les describo un relato de vida.

Cabezudos en las fiestas de Alborge. (Luis Juan Velilla).

(7) He escuchado a Mariano Marcén de 87 años y otros de su edad decir: la casa va bien si la mujer la administra bien. Una casa rica va a pique si la mujer la administra mal.

UN RELATO DE VIDA: UN VESTIDO PARA CATALINA

La historia va a servir de hilo conductor de los ciclos de las mujeres en la sociedad de hoy. Los personajes de nuestra historia descritos en el árbol genealógico abreviado, véase figura 1, de cinco generaciones son: Catalina con 9 meses de edad. Concha ya fallecida madre de Lucía, sería la tatarabuela de Catalina. Lucía con 82 años activa y protagonista que guarda el vestido (que regala a su hija Rosario para Catalina), bisabuela de Catalina y madre de Rosario. Luis con 83 años esposo de Lucía y padre de Rosario. Rosario con 55 años hija de Lucía y Luis, informante y abuela de Catalina. Eusebio compañero sentimental de Rosario y abuelo de Catalina. Guillermo de 33 años hijo de Eusebio y padre de Catalina. Clau-

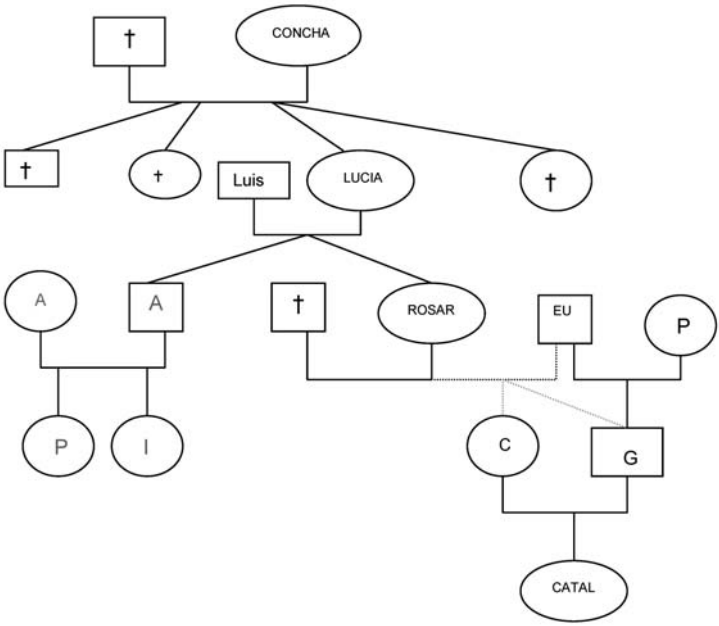


Fig. 1. *Linajes, parentesco tradicional y nuevos parentescos.*

dia de 30 años madre de Catalina y esposa de Guillermo.

El comienzo de esta historia sucedió en Alborge (Zaragoza) y se desarrolla entre Madrid y Zaragoza. Una tarde de primavera Lucía, que sobrepasa los ochenta y está en buen estado de salud, llamó a su hija Rosario y con mucho cuidado y solemnidad le hizo entrega de un paquete envuelto en tela. Con gran delicadeza lo abrió y sacó, entre otras prendas de bebé, un vestido de tela blanca de hilo y organdí y le dijo: «toma dáselo a tu nieta; lo guardaba para cuando tuvieras hijos, como eso ya no va a ser posible, dáselo a Catalina, si te hace ilusión. ¿Crees que les gustará a sus padres?». Este emotivo y sorprendente gesto de Lucía, dio lugar a un torrente de sentimientos e ideas tal y como me contó Rosario, que nos van a servir de hilo narrador. Este gesto es también un punto de partida que se utiliza en Antropología para reconstruir la memoria. Se parte de una fotografía, una carta, un objeto, en nuestro caso, de un vestido de bebé.

Lucía madre al entregar el vestido a su hija con todo el valor que ella le otorgó, hizo despertar en Rosario, otros muchos valores que ella le había transmitido, como: la honestidad, el respeto por las personas y animales, el interés y la curiosidad intelectual y el valor de la autonomía personal y económica. Así ella fue quién logró que realizara bachiller y estudios universitarios para lograr un buen trabajo. El argumento central de Lucía era «¿Y si se quedara viuda?». También se agarró a la opinión de una profesora que decía que la hija valía y que podía pedir beca. Una vez lograda la beca, no la iba a desperdiciar y así estudió bachiller interna con monjas, cuando las chicas de su entorno se quedaron como amas de casa. No era tanto por dinero, sino el para qué va a estudiar «si se casará y se quedará en casa para criar los hijos y cuidar del marido» era la opinión socialmente dominante en la década de los sesenta en España.

Lucía, hábilmente fue sorteando todas las opiniones contrarias, incluida la del padre de Rosario, estudió bachillerato y carrera corta. Una de las frases que más oyó Rosario decir a su madre fue «Lo que más he envidiado en este mundo es no tener más estudios». Se puede decir

que hasta hoy Lucía sigue siendo una buena lectora, por encima de la media de las de su edad, y puede que de la media de los adultos. Una mujer avanzada para su tiempo.

Otro de los valores que Lucía transmitió a su hija fue la *autonomía económica* «Que ningún hombre tenga que mantenerte, si tienes tu propio dinero, eres dueña de tu vida», eran sus palabras y su testimonio, ya que Lucía siempre tuvo trabajo remunerado fuera de casa, ha sido y sigue siendo la administradora del dinero y de las propiedades de su casa.

Cuando Lucía habla de la importancia de *saber* recuerda a su madre Concha ya que fue un ejemplo para ella; sabía leer y escribir con muy buena letra cosa que era muy extraño en la rural Ribera Baja del Ebro de principios del siglo XX. Se quedó viuda con 32 años y con cuatro hijos, ya se le habían muerto tres, y los sacó adelante con su propio trabajo. Concha hacía buen pan, era trabajadora, alegre, vital, tenaz o testaruda o terca o tozuda —cuantas palabras para decir que cuando una persona se empeña en algo lo consigue— y todos esos rasgos los heredaron la hija Lucía y la nieta Rosario. Como Lucía no tuvo padre (murió cuando tenía dos meses y la abuela Concha nunca se casó, ni se conoció otro hombre en su vida), su referente masculino fue su hermano mayor, pero sobre todo su madre y su hermana mayor, por tanto sus referentes principales fueron femeninos. *Quien quiere, puede. Querer es poder. Mas vale maña que fuerza. Aburrirse, ¿qué es eso? Son las frases que más le han oído pronunciar quienes las conocen de cerca*. Rosario ha heredado todos esos valores de su madre. De su padre la tranquilidad, a veces más aparente que real, ya que la procesión va por dentro. Quizás un buen contrapunto para una mujer tan inquieta. Luis y Lucía llevan viajando con el INSERSO desde hace 24 años. El padre se hizo el regalo de jubilarse de asalariado el día que cumplió los 60 años.

Cinco meses después del suceso del vestido, Lucía y Luis han conocido a su bisnieta Catalina. Una comida familiar de bisabuelos, abuelos, padres e hija han consolidado esta nueva genealogía de relaciones familiares elegidas.

LAS NUEVAS FAMILIAS Y LA RELACIÓN DE PARENTESCO

En un momento de la historia se habla de Catalina como nieta de Rosario, pero no se habla de que tenga hijos, ni esposo. Así ¿Quién es Catalina y que otros personajes faltan? O ¿Se equivocó Lucia cuando le dijo «te doy este vestido para tu nieta Catalina»? ¿Tiene más nietas o nietos Rosario? Como ya se están figurando nos encontramos ante una familia contemporánea de reagrupación en la que los lazos que forman la familia no son solo de sangre. Por cierto, que en la mayor parte de la historia de la humanidad han existido muy diversos tipos de familia y quizás el menos común es el más habitual para nosotros en los últimos 100 ó 150 años (o como mucho desde el concilio de Trento).

¿Cómo interpretamos la frase de Lucia «dale esto a tu nieta»? Significa que Lucía reconoce que su hija tiene una «nieta» y al darle el regalo la integra en la familia. Añade en forma de duda «si les parecerá bien a los padres», teóricamente nietos suyos. Con el gesto del vestido, Lucía reconstruye la genealogía familiar cuya columna vertebral son las mujeres: Concha madre de Lucía, que a su vez es madre de Rosario, ésta ha adoptando como hijos a los padres de Catalina, que a su vez son hijos de su compañero sentimental. El linaje es de cinco mujeres: Concha, Lucía, Rosario, Claudia (que nació en Colombia) y Catalina. En esta historia es imprescindible el deseo hecho acto de las mujeres, y también la complicidad de los hombres, Luis, pero sobre todo, Eusebio y Guillermo aceptaron con gusto y estuvieron presentes en la entrega del vestido y posteriormente en la comida familiar en la que Catalina llevó puesto el vestido de su abuela Rosario.

Estamos hablando de una historia que comprende más de un siglo, ya que la tatarabuela de Catalina, Concha nació a finales del XIX. Lucía en 1925, Rosario en 1952. Claudia en los ochenta y Catalina en 2007. Las cuatro primeras mujeres han aportado, además de su papel familiar el trabajo, los alimentos y/o el dinero para la vida. La

tatarabuela Concha tenía un corral con animales domésticos, cultivaba la huerta, hacía pan, vendía leche y también contaba historias y cuentos de miedo. Rosario y Claudia tienen carrera universitaria y probablemente también la tendrá Catalina. Lucía la protagonista de nuestra historia no pudo estudiar y es su mayor frustración en la vida, pero es una luchadora por el bien de la humanidad, trabaja con ONGs y su curiosidad para seguir aprendiendo es la de una jovencita.

Como las buenas historias, ésta tiene una segunda parte breve e intensa y que está directamente relacionada con Vía Láctea[8]. Catalina es una hermosa bebé criada con leche de madre la cual ha contado con el asesoramiento telefónico, amoroso y generoso de M.ª Jesús[9]. Para Claudia y Guillermo la asesoría de Vía Láctea les ha dado conocimiento, tranquilidad y tanta o más seguridad que los propios servicios sanitarios. En fin, cualquier cambio importante, si tienen dudas, lo consultan con su asesora. Así que Catalina, Guillermo y Claudia son parte de la gran y extensa red intangible, gratuita, amorosa, generosa y muy eficiente de Vía Láctea que ayuda a disfrutar de la crianza gozosa y saludable.

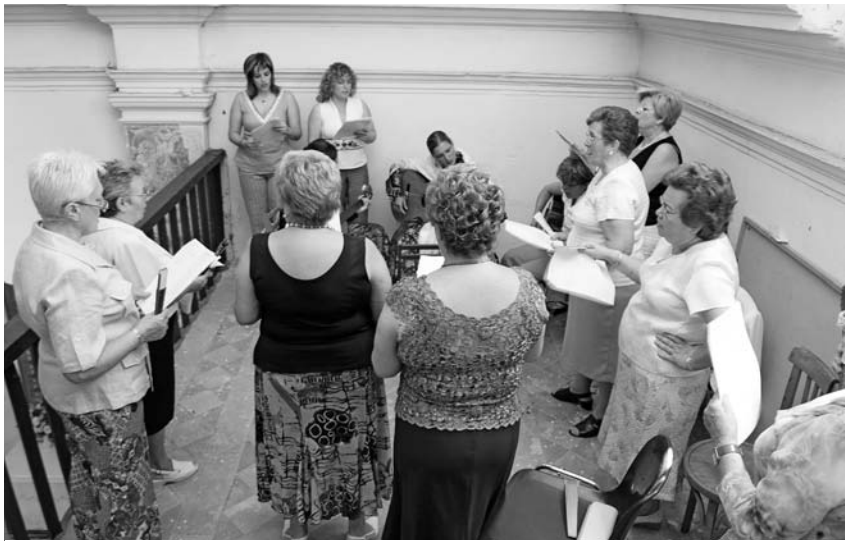
En esta historia hemos visto dos cambios estructurales que afectan a la sociedad actual: los cambios de parentesco y los cambios en la formación que afectan al papel económico de las mujeres en la sociedad. Unido al cambio económico está la transmisión de la autonomía de la mujer. Y un valor más intangible el linaje afectivo escenificado en la herencia material de un vestido de bebe. A ello debemos sumar el apoyo para la vida de las mujeres de Vía Láctea, para las que no existen barreras de espacio, ni de tiempo, ni de culturas.

Otra historia familiar breve

Pablo y su esposa Inés son informáticos de origen argentino que trabajan con una empre-

(8) Vía Láctea es el nombre de una asociación no gubernamental que durante 25 años lleva asesorando a las madres. www.vialactea.org.

(9) M.ª Jesús Blázquez es Catedrática de Instituto, presidenta de Vía Láctea y la directora del curso de verano.



Mujeres de diversas generaciones de la localidad de Alborge. (Luis Juan Velilla).

sa española. Su primera hija nació aquí, pero al estar embarazada de la segunda decidieron volverse a vivir a Argentina, manteniendo su teletrabajo con la empresa española. Trabajan desde casa, aunque de vez en cuando deben viajar por toda la Latinoamérica o Europa. Se turnan y solo ocasionalmente les coincide viajar a los dos. Volver a Argentina les permitía estar más cerca de la familia de ambos, cuyos padres y madres están en activo en sus respectivos puestos de trabajo. La realidad es que los abuelos no están tan disponibles y cuando se hacen cargo de las nietas deben planificarlo con tiempo, al igual que las visitas de fin de semana. Los padres de Pablo e Inés también viajan de vez en cuando por motivos de trabajo. Además es probable que necesiten descansar y no siempre estén disponibles para las nietas. Pablo resumía su experiencia comparándola con la suya diciendo: «las abuelas de ahora no son como las de antes; creo que esperaba que nuestros padres estuvieran más pendientes de nosotros».

Aquí vemos a unos jóvenes padres que pueden conciliar

bastante bien la vida laboral y familiar, que desean estar cerca de la familia. Abuelos y abuelas que no tienen la disponibilidad de las suyas porque son trabajadoras en activo y que sin embargo en su deseo predomina el simbólico tradicional de disponibilidad, sintiéndose, aun comprendiendo y aceptando la situación, algo frustrados. También influye el retorno al país de origen, pero es principalmente la familia la que impulsó al retorno a esta joven pareja.

Otras historias familiares. ¿Quién no tiene algún pariente o amigo que no haya adoptado un niño o niña china, rusa, o de cualquier otra latitud? María y Ana son pareja a punto de casarse y quieren tener un hijo o hija por inseminación artificial. La cosa se complica porque para lograrlo van a tener que usar los óvulos de una e insertarlo en el útero de la otra. ¿Quién es la madre de la criatura? ¿Quién no conoce o ha oído hablar de los hermanos de leche? La historia se repite con nuevas formas, la vida como las semillas, siempre tienden a germinar.

SERES HUMANOS: IGUALES, DIFERENTES Y ¿NECESARIOS O COMPLEMENTARIOS?

Creo que todos podemos estar de acuerdo en que las personas somos iguales y diferentes. Esta aparente contradicción no lo es, porque el contrario de igual es desigual aunque el opuesto es diferente de ahí que el lenguaje no siempre nos ayuda. El feminismo de primera generación ponía el énfasis en la igualdad y tomaba como modelo de referencia el hombre. Como no, si el simbólico universal de persona se expresaba siempre en masculino y aún hoy sigue siendo una inercia. En los días de la Expo, era frecuente escuchar: ¿Has visto el hombre de letras de la Expo? Nada indicaba que fuera hombre o mujer, era una figura asexuada; sin embargo la tendencia es referirnos en masculino. Quien es consciente de este fenómeno debe utilizar expre-

siones como «la persona del letras», «la figura humana», «el personaje» o «el ser humano».

Para Milagros Rivera la diferencia femenina está ausente de la realidad tal como ha nombrado y la nombra el conocimiento hegemónico. El sujeto del conocimiento y del deseo no sería universal sino sexuado y parcial. A lo largo de la Historia se ha producido el «matricidio», es decir, la cancelación de la genealogía materna, lo que es igual a la cancelación de la subjetividad femenina, ya que los roles son de esposas y madres. Todo ello en un contexto de religión monoteísta y un Dios salvador nombrado en masculino[10]. En las teorías positivas del feminismo de la diferencia, Irigaray, en su obra *Etica de la diferencia sexual*, plantea el valor de las genealogías maternas, la Madre simbólica como la figura de origen, las mujeres piensan, sienten hablan y actúan de otra manera que los varones en relación con el universo, ¿Son las hormonas? O, ¿Es la dominación patriarcal? La escuela del Affidamento, del grupo «Diotima», Verona 1983, propone desarrollar una nueva confianza y fortalecer la solidaridad entre las mujeres y reconocer su multiplicidad. Las alianzas entre mujer mayor y joven será la relación horizontal que deberá sustituir al vertical autoritario del patriarcado. Relación dialéctica y proyecto político. Hacer visible la simbología dominante y ayudar a participar activamente en la sociedad a las mujeres. Critican el victimismo ya que una mujer no puede reconocerse en la imagen de víctima impotente.

El pensamiento patriarcal establece un orden jerárquico en el que hay subordinación antes que relación. Esto se traslada al mundo simbólico descrito magistralmente por Pierre Bordieu[11] en el que los opuestos más que ser complementarios indican subordinación a lo masculino como: arriba masculino, abajo femenino; el mundo de la calle del hombre, la casa de la mujer; la socialización masculi-

(10) Especial relevancia da a la Escuela de Milán, de las que destacamos los siguientes títulos que han alcanzado amplia difusión: Luisa Muraro. *El orden simbólico de la Madre.* (1994. ital. 1991). Lia Cigarini. *La política del deseo*. *La diferencia femenina se hace historia.* (1996). Daniela Riboli. *Cuidar en relación: sobre el saber basado en la experiencia.* (2005).

(11) Pierre BORDIEU (2000). La dominación masculina. Madrid. Anagrama.

na fuera y la femenina dentro de la casa; fuerza-debilidad, dureza-ternura, dinero-cuidado... así se ha ido estableciendo el mundo simbólico y sus valores e invisibilidades.

Tener dinero es un instrumento para tener poder y comprar cosas, voluntades y personas. Afecto, amor, ternura son dones que tenemos todos los seres humanos, solo que no están en el mercado, se dan y se reciben, se intercambian, son necesarios para la vida. Ahora bien, tendemos a desarrollar determinados papeles socialmente establecidos[12]. Las mujeres deben dar cariño, ternura, afecto, mimo y cuidado de manera desinteresada y cuando el compañero, padre e hijos lo necesiten. ¿Se espera lo mismo del hombre, compañero y padre? Posiblemente nos acordemos de nuestra infancia y cada cual rememora sus deseos afectivos cubiertos y sus carencias parentales. Fueron las mujeres las que cumplían mayormente con el deber religioso de asistir a misa en nombre de la familia en tiempos del franquismo. Quien no recuerda los hombres en la puerta de las iglesias durante la misa mayor del domingo esperando a que salieran sus mujeres e hijos para ir a tomarse el vermut. Así que el mundo *de las relaciones afectivas* también era y es todavía más cosa de mujeres, mientras que los hombres parece que se dedican más a las relaciones productivas.

LUCÍA Y LA VIDA

Antes de hablar de otra faceta de Lucía, la protagonista de nuestra historia que mantiene el linaje femenino, distinto al que vemos en los palacios de las familias nobles y aristocráticas, propongo que los Linajes Femeninos se reconozcan y pasen a ser Patrimonio de la Historia Inmaterial

(12) Concepción GERMÁN BES y Consuelo MIQUEO. (2007). Los estereotipos de género en los manuales de enfermeras y Ayudantes Técnicos Sanitarios. En: Consuelo Miqueo, M.ª José Barral y Carmen Magallón. Estudios iberoamericanos de Género en Ciencia, Tecnología y Salud. Prensas Universitarias de Zaragoza. PUZ (413-420).

Vestidas para la ocasión. Alborge. (Luis Juan Velilla).

al igual que otras historias, hechas y escritas por las mujeres y hombres de este curso de Jaca.

Nuestra protagonista tiene otro don singular, disfruta generando vida y sembrando toda clase de plantas en su jardín e incluso, se le da de maravilla sembrar los huesos de las olivas que se come. Le salen olivos que regala a propios y extraños para repoblar jardines y eriales. Acaso la asocien con alguna de nuestras mujeres de referencia, nuestra querida y admirada Vandana Shiva. Lucía y Vandana tienen la sensibilidad de gozar con la vida, de preocuparse por la continuidad de la vida en sus muy diversas formas. Claro, Lucía se crió entre animales domésticos y de cría para comer y se socializó entre vacas, cabras, ovejas, conejos, gallinas, gallos, perros y gatos.

La sensibilidad por los cuidados de personas, plantas y animales no es condición exclusivamente femenina, pero al atribuirse fundamentalmente a las mujeres es una cuestión

menor en un mundo monetarizado y neocapitalista. Sin embargo, no siempre ha sido así, de manera que las diosas de la naturaleza, las protectoras de las aguas y de la fertilidad se atribuían a las mujeres, en un mundo en el que se repartían el trabajo y el valor entre diosas y dioses[13]. Hoy, a pesar que los roles están cambiando, se espera que el mantenimiento de las relaciones afectivas de parentesco lo sigan haciendo las mujeres.

Si en una tabla dos por dos combinamos lo inmaterial (afectividad y relaciones) y material (dinero y lo que permite comprar) como mantenimiento, ambos imprescindibles para la vida, podemos obtener diversas combinaciones

1. Buena posición material y desarrollo inmaterial (nota alta en mantenimiento vida, afectividad y relaciones).
2. Buena posición material y escaso desarrollo inmaterial (nota alta en mantenimiento vida y baja en afectividad y relaciones).
3. Mala posición material y buen desarrollo inmaterial (nota baja en mantenimiento vida, y alta en afectividad y relaciones).
4. Mala posición material y mal desarrollo inmaterial (nota baja en ambas —mantenimiento vida, afectividad y relaciones—).

Hoy tenemos jóvenes bien formadas para enfrentarse a un mundo laboral precario, con dificultades para tener una vivienda digna (compra o alquiler), desigualdades en el mundo laboral, emergencia en el político, pocas posibilidades todavía para conciliar vida laboral y familiar, lento crecimiento del interés de los hombres jóvenes en la crianza compartida.

Todo el patrimonio inmaterial que descansa en las mujeres está cambiando porque ya no tienen y quizás, no quieren estar tan disponibles para cuidar sin hora. En este cambio cultural mujeres y hombres debemos preguntarnos que patrimonio material e inmaterial queremos dejar a nuestros descendientes y ambos son responsabilidades compartidas.

Las primeras materialistas

(13) Enrique BERNÁRDEZ (2002). Los mitos germánicos. Madrid. Alianza.

feministas: Lilly Braun, Alejandra Kollontai, ya expresaron que la propiedad privada es una causa más de la opresión de las mujeres, pero no la causa de la opresión. En palabras de M.ª José Larumbe «Para la mujer, la solución del problema familiar no es menos importante que la conquista de la igualdad política y el establecimiento de su plena independencia económica»[14].

Desde cualquiera de las posiciones que ocupemos en la vida (políticas, ejecutivas, docentes, sanitarias, amas de casa, cocineras, secretarias, choferesas...) nuestra capacidad de influencia debería centrarse en crear condiciones para la reproducción y mantenimiento de la de vida en sus diversas formas y también, en asegurar la reciprocidad que no es otra cosa que dar y recibir, en definitiva el intercambio humano de bienes y besos.

✠ ✠ ✠

(14) M.ª Ángeles LARUMBE (2002). Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición. Zaragoza: PUZ. Prensa Universitaria.

Temas de Antropología Aragonesa
nº 15 - 2009
Pp. 31-69
ISSN: 0212-5552

EL DANCE ARAGONÉS Y SUS DEMONIOS. ASPECTOS REGIONALES Y SUPRARREGIONALES

M.ª Luisa Mateo Alcalá

RESUMEN: El análisis del demonio en el dance aragonés, género dramático sacro de ámbito regional, nos acerca a los intereses, inquietudes y temores de la sociedad que lo crea, al tiempo que nos ayuda a descubrir su triple finalidad: cohesionar, divertir y adoctrinar a la comunidad de espectadores. En primer lugar, describimos rasgos que hemos llamados «suprarregionales», esto es, compartidos con diablos del teatro religioso europeo, tanto en su faceta *festiva* como en la de *personaje creado por hombres de Iglesia* (Contrarreformista y postbarroca). En un segundo momento comentamos sus elementos «regionales», recurrentes, originales y que lo singularizan al marcar una clara diferencia con otras tradiciones dramáticas.

PALABRAS CLAVE: Dance, teatro religioso, demonio, didascalias.

TITLE: *Aragones' dances and its demons. Regionals and suprarregionals aspects.*

ABSTRACT: *The analysis of the devil in the traditional Aragonese dance, a sacred dramatic regional genre, brings us closer to the interests, worries and fears of the very same society that founds it, as well as it helps us to discover its triple aims: bring together, amuse and teach the audience. First, we describe the features that we have called «supraregional», that is, shared with devils of the European religious theatre, both in its festive view and in the one of the character created by the men of the Church (Counter-Reformation and Post-Baroque). Then we deal with «regional» elements, which are recurrent and stand it out by means of making a clear distinction from other dramatic traditions.*

KEY WORDS: *Dance, religious, theatre, devil, stage direction.*

Sin duda el dance de Aragón constituye una de las manifestaciones populares, folclóricas, de mayor antigüedad en nuestra comunidad. De algún modo, es uno más de nuestros elementos de cohesión, puesto que recorre la geografía aragonesa de Norte a Sur: desde el Pirineo oscense hasta Teruel.

El dance es un inestimable ejemplo de nuestra cultura popular, de nuestra literatura oral diremos siendo más precisos. Su carácter popular viene avalado por la incertidumbre en torno a su antigüedad y al origen de los textos, el anonimato de sus autores, la condición aficionada de sus intérpretes, un vestuario que adapta el traje regional, el lugar en que se lleva a cabo la representación (la plaza y calles donde transcurre la vida cotidiana), su sencillez dramática y su espontaneidad.

Como otras manifestaciones populares, ha llegado hasta hoy con periodos alternos de crisis y revalorización[1], pero incluso, en los primeros, su memoria ha permanecido viva y su recuperación, cuando ha sido posible, ha tratado de mantenerse fiel a unos moldes establecidos, a una ritualidad inmovilista que conmemora año tras año al Patrón de la localidad. Este carácter tradicional es el que ha permitido que, aunque texto y música hayan sufrido las modificaciones que imprime el inexorable paso del tiempo, las innovaciones sólo hayan logrado triunfar si han sido admitidas por la comunidad.

El dance no ha dejado indiferentes a los estudiosos de la cultura popular. Ricardo Del Arco (1943) y Arcadio De Larrea (1952) son una buena muestra de ello. Más tarde Mercedes Pueyo (1973), Antonio Beltrán (1982, 1992) o Jeannine Fribourg (2000) entre otros, han vuelto a interesarse por él. Se han ocupado de los pasos del baile y sus mudanzas, de sus instrumentos musicales, de las melodías, del vestuario de danzantes y resto de personajes, de sus posibles orígenes, de su estructura, de algún dance en concreto (como son los casos del estudio sobre *La Morisma* de

(1) El espíritu purista y crítico del siglo XVIII, que rechazaba la religiosidad popular y sus manifestaciones externas, llevó a Carlos III a suprimir los dances aragoneses.

Aínsa de Pilar Benítez —1988—, los estudios de Lucía Pérez, el reciente trabajo sobre el dance de Andorra coordinado por José Ángel Aznar —2008—, o el que debemos a Jesús Valentín Cáncer Campo sobre los dances de Sena —2003—). Y han visto todos ellos que el dance bebe en muchas fuentes: si el *baile* ha sido vinculado a las danzas precristianas de las comunidades agrarias y las *motadas y matracadas* a los antiguos escarnios de carnaval o a las saturnales romanas (Beltrán, 1982: 50), como *auto religioso* que también es, se ve influido por el teatro desde la Edad Media. De hecho es nuestra peculiar contribución al teatro religioso popular, una aportación autóctona que surge entre dos grandes focos de teatro religioso hispánico: Castilla-Andalucía y las tierras de habla catalana de la antigua Corona de Aragón (Cataluña, Valencia y Baleares). El dance, como aquel teatro, es fruto de una época en la que asumía una triple finalidad: divertir, cohesionar y sobre todo adoctrinar al pueblo, cuando todavía lo visual y espectacular eran un instrumento más eficaz para la catequesis que el mismo sermón; de hecho, sólo a partir del Renacimiento comenzó a privilegiarse lo literario (el texto) sobre lo espectacular[2].

La Exposición sobre el Auto religioso en España celebrada en 1991 en Madrid definió el dance como un género dramático sacro de ámbito regional[3]. Desde luego que las Pastoradas Ribagorzanas presentan conexiones con las *Pastorales* souletinas y bearnesas, con las *Pastoradas* leonesas, zamoranas y vallisoletanas, los *Pastorets* y los *Balls parlats* catalanes, así como con algunas farsas religiosas del primitivo teatro salman-

(2) Así expresaba ya esta situación el Canciller Pedro López de Ayala en unos versos de su *Rimado de Palacio* (XIV):

«Si fazían sermón, oír non lo quería,
diciendo: Non lo entiendo, que fabla theología» (estrofa, 184).

(3) Muchos estudiosos han destacado este carácter dramático del dance. A. Capmany los llamó «bailes semiteatrales» en «El baile y la danza» en Carreras Candi (1933: T. II, 377), cit. por De Larrea (1952: 11). «Dramas danzados» los llamó Masoliver Martínez (1931: 189). Del Arco y Pueyo dijeron respectivamente que eran «una derivación del teatro popular» (1943: 189) y «una pequeña pieza de teatro popular» (1973: 9). Como en el teatro griego y el medieval, el origen del dance también es religioso; su mensaje es de índole sacra y sus promotores (en ocasiones también sus creadores e incluso sus actores) pertenecen al estamento clerical o, al menos, se cuenta con su visto bueno.

tino[4] por ejemplo, puesto que en todos los casos son pastores quienes las protagonizan. Las Soldadescas de Dances como los de Sariñena[5], Robres[6], Fuentes de Ebro[7] o Escatrón[8] también se hallan relacionadas con el género *Moros y Cristianos*, tan extendido por toda España. Y lo más importante para el caso que nos ocupa, la convivencia de los dances a lo largo del tiempo con los pseudomisterios y pseudomoralidades (Wardropper, 1967-2.ª), así como con la comedia de santos barroca, muestran relaciones también indudables[9]. Pero el dance, tal y como nos ha llegado hasta hoy, (aunque emparentado con otras tradiciones teatrales y paratea-trales) constituye un género nuevo, original, con personalidad propia, formado, siguiendo a Pueyo (1973: 113), por la adición de cuatro elementos básicos: a) Baile de espadas y palos, b) Diálogos de pastores o pastorada, c) Lucha del Bien y el Mal (Ángel-Demonio) y d) Lucha de moros y cristianos[10].

Quisiera que, en las páginas siguientes, tratásemos de aproximarnos al texto dramático y espectacular del dance, interesante por sí mismo, pero también, como ya he dicho, por sus conexiones con otras manifestaciones dramáticas sacras, ya sean cultas o populares, que, al igual que el dance, se insertan en un amplio ámbito festivo y

(4) A pesar del carácter cortesano de las piezas religiosas de Juan del Encina y Lucas Fernández, creadas para los Duques de Alba y para la corte portuguesa, respectivamente.

(5) En honor a San Antolín.

(6) En honor a Nuestra Señora de Magallón.

(7) *Dance de San Antonio Abad* y *Soldadesca de Santa Bárbara*.

(8) *Dance de Santa Águeda*.

(9) Exaltación del Santo, relato de su biografía, explicación del dogma y de la Historia sagrada y dirigidos a un «público cautivo». Hay que señalar también que, salvo por su carácter religioso, nada tienen en común estas piezas con los autos sacramentales, como creyeron ver Capmany (1933: TII, 377), Del Arco (1943: 189) y De Larrea (1952: 12) puesto que los dances ni hacen exaltación del Sacramento eucarístico ni se representan con ocasión de la festividad del Corpus Christi; su objetivo, bien distinto, es el de festejar al Patrón local. Además algunos de los dances más antiguos parecen tener un origen muy anterior a la eclosión de las piezas sacramentales castellanas: es el caso, según Del Arco (1943: 110 y 180 y ss) y Pueyo (1973: 54) de *La Morisma* de Aínsa y los dances del grupo de Huesca (Sena, Sariñena).

(10) Aunque dicha estudiosa propone como fecha probable para estos dances más completos y elaborados el primer tercio del siglo XVIII, no deja por ello de defender su más que probable origen medieval al que siguió un periodo de desarrollo que debió de coincidir con el momento de creación de las grandes literaturas nacionales (siglo XVI). Véase Pueyo, 1973: 24-27.

Diablo, ángel y paloteadores del dance de Grisel. (Asociación Cultural La Diezma).

conmemorativo del que la pieza dramática es sólo un elemento más, y se dirigen a un «público cautivo», expresión acuñada por el profesor Alfredo Hermengildo (1994: 17), en tanto en cuanto es un público entregado a la representación y poco crítico con ella[11].

De entre los personajes del

(11) En los dances, además, es el pueblo quien trabaja y se implica concienzudamente, no sólo en la preparación de la puesta en escena (creación de vestuario, decorados, efectos espectaculares etc.), sino también en la representación misma, pues los actores son miembros de la comunidad que, seguramente, contarían con un reconocido prestigio para la actuación ya sea por su talento dramático, su gracia o su capacidad para la versificación y memorización, y que, desinteresadamente, ceden su tiempo para los ensayos. Todo esto favorecerá que el mensaje didáctico sea también asumido y aceptado sin discusión por el público. Estos actores, sobradamente conocidos por los espectadores, no desaparecerán nunca del todo bajo su personaje, si bien no por ello dejarán de estar subordinados a un vestuario que les convierte en portadores de una gestualidad y entonación altamente codificadas por una tradición de siglos. En ocasiones, incluso será el mismo sacerdote quien represente algunos de los papeles más importantes del dance; así, por ejemplo, en el *Dance de Almonacid de la Cuba* dice el Mayoral:

He convertido en zurrón
la sotana y el manteo
(vv. 217-218).

dance vamos a centrarnos en aquél cuyas intervenciones lo convertirían, sin duda, en uno de los más populares y esperados: me estoy refiriendo al demonio. Para ello hemos seleccionado quince textos de las tres provincias aragonesas[12].

¿Por qué el interés por este personaje y no otro u otros de mayor antigüedad o que incluso podían alcanzar mayor protagonismo como son los casos del Rabadán o Repatán y del Mayoral? Se trata de una opción personal, por supuesto, pero no de un capricho. El demonio, seguramente, mejor que ningún otro personaje, refleja los temores e inquietudes del pueblo que lo crea y a través de él, podremos, por consiguiente, entender mejor el contexto histórico y social en el que y para el que pudieron idearse estos versos. Flores Arroyuelo, autor del interesante estudio sobre *El diablo en España* lo expresó con las siguientes palabras (1985: 48):

> «al final, como ocurre casi siempre, —dice— en vez de su figura (la del diablo) arquetípica y mítica, lo que verdaderamente vemos es la historia del pensamiento, de sus temores, de la angustia, del buen humor, del desenfado, del sentido del gusto, del hombre».

En primer lugar vamos a comentar aquellos rasgos de las figuras infernales comunes a un ámbito que supera los límites de nuestras fronteras —«suprarregionales», los hemos llamado— y que suponen, como veremos, la confluencia de dos tradiciones: la del *personaje festivo* y la del *personaje creado por hombres de Iglesia*, sobre todo con posterioridad a la Contrarreforma. En un segundo momento comentaremos algunos rasgos recurrentes en los demonios del dance, originales, a los que llamaremos «regionales», por marcar una diferencia con otras tradiciones.

(12) Este estudio se basa en el análisis de la parte dramática de los siguientes dances aragoneses: *Morisma de Aínsa, Dance de Castejón*, *Dance de Pallaruelo de Monegros*, *Dance de Robres*, *Dance de Sariñena*, *Dance del Ángel Custodio de Sena*, *Dance de la Virgen del Rosario de Sena*, *Introducción al Dance de San Roque, patrón de Almonacid de la Cuba*, *Dance de Santa Águeda, patrona de la villa de Escatrón*, *Soldadesca de Santa Bárbara, patrona de Fuentes*, *Dance de San Antonio Abad de Fuentes, Introducción al Dance de Santa Ana, patrona de Quinto*, *Furias de Luzbel de Quinto*, *Las Astucias de Luzbel según se representan en Híjar* y el *Dance de Santa Bárbara de Andorra*. Véase la bibliografía para conocer los datos completos de sus ediciones.

En su *faceta festiva y popular*, encontramos un grotesco personaje; es el que participó en las procesiones del Corpus y hallamos todavía hoy en fiestas de solsticios —en honor a San Antón y a San Juan—[13], por ejemplo. Las intervenciones dialogadas de estos diablos pueden ser brevísimas (valga el caso del *Dance del Ángel Custodio de Sena*). Su gesto exagerado acentúa su bestialidad, en ocasiones, subrayada por la espectacularidad de petardos y cohetes.

En su *faceta religiosa (o contrarreformista)*, a partir de estos elementos populares, se construye un demonio caracterizado por inequívocos rasgos: soberbio, airado, envidioso, tentador y, lo más importante, incapaz para el arrepentimiento. El Renacimiento había enseñado que el Mal estaba también en el interior del hombre y la Contrarreforma que el demonio debía ser temido y respetado por sus nefastas consecuencias para el alma humana; el teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI construyó este

La derrota del diablo por el ángel. (Asociación Cultural La Diezma).

nuevo personaje[14], tan taimado que puede confundirse completamente con el hombre para que su poder destructor sea más eficaz. Los autores de muchos dances debieron de conocerlo a través de los tratados demonológicos y de la literatura previa. Por ello, creemos, acierta completamente Antonio Beltrán (1982: 44) cuando considera que «La lucha entre Ángel y Demonio», en la forma textual que nos ha llegado, es probable-

(13) Este personaje también dejó sus huellas en el primer teatro religioso del Renacimiento, en piezas de Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz, por ejemplo. Véase Ferrer (1989: 303-324).

(14) Son ejemplo de ello algunas de las piezas con figuras infernales del *Códice de Autos Viejos*. Véase Mateo: tesis inédita, 2008.

mente la parte más moderna del dance, la más influida por la literatura dramática religiosa, deberíamos matizar, o la que quizá haya estado más sometida a continuas y sucesivas reelaboraciones que adaptaban un episodio, quizá de mayor antigüedad, a las nuevas necesidades o modas[15].

Los parlamentos del demonio del dance nos muestran ejemplos de este personaje común al teatro cristiano europeo. El actor que encarna al demonio debe interpretar todas las pasiones comentadas y así impresionar al público. La soberbia demoníaca queda, por ejemplo, perfectamente expresada en monólogos estructurados por anáforas en las que se repiten una y otra vez pronombres de primera persona que se convierten, como en muchas otras piezas sacras del XVI, en la auténtica tarjeta de presentación del maligno (González: 2001, 105-114); veamos un par de ejemplos correspondientes al *Dance de Castejón* y al de *Santa Ana de Quinto*[16]:

(15) De Larrea (1952: 16-18) considera esta parte, en cambio, como el núcleo del dance. Pueyo (1973: 113-114) también parece ver en esta parte del dance un elemento anterior a la Soldadesca (episodio que concreta el conflicto abstracto entre Ángel y Demonio. Tal vez sea como ellos dicen; sin embargo, alusiones clásicas como, por ejemplo, la invocación a las furias del Averno, dan cuenta de la formación de los autores de los textos conservados:

¡Ah de mi guardia al momento!
¡espíritus infernales
furias que abortó el veneno
iracundia de mi saña,
a la venganza dad tiempo
de vengar vuestras injurias,
Dance de Santa Ana de Quinto (vv. 226-231)
(Véanse también del mismo Dance los versos 729-736).

Tampoco faltarán expresiones, también de raigambre clásica, que hagan referencia al abismo profundo en el que reina Lucifer: «Hijo del aciago Averno», «Negro monstruo del Léteo», «Príncipe de las tinieblas», «Rey del Tartárico imperio». En otros momentos será su condición de ángel caído la que se ponga en evidencia: «Ángel ingrato y perverso». Otras de las expresiones que designan al maligno hacen hincapié en su naturaleza bestial, ya como serpiente del Paraíso, ya como animal de rasgos caprinos, ya como monstruo alado que arroja fuego, ya como bestia indómita y cruel; su relativa frecuencia nos recuerda tanto a Berceo como al teatro religioso castellano del siglo XVI: «áspid vil», «serpiente infernal», «gran bruto», «bruto infernal», «dragón infernal», «terrible dragón», «infernal dragón», «león fiero», «león sangriento», «rabioso can», «perro vil», «animal feroz» o «monstruo pestilente». Todas estas denominaciones nos hablan también de la intervención en la redacción de esta parte del dance de un autor tan buen conocedor de la literatura clásica como de la sacra.

(16) Otros parlamentos del demonio en los que el uso de la primera persona se convierte en un elemento que identifica con claridad al personaje sobre la escena, independientemente de su aspecto, son los siguientes: *Dance de Castejón* (vv. 123-218), *Dance de Escatrón* (vv. 301-308*), Dan-*

¿Acaso lo que *yo* intento
dejar de conseguir puedo?
¿No soy *yo* el gran Lucifer
rey del tartárico imperio?»
(*Dance de Castejón*, vv. 123-126);
****
¿no soy *yo* el que en el desierto
tentó tres veces a Cristo
con *mi* astucia y argumento?
Pues siendo así, ¿quién podrá
retroceder *mis* intentos
aniquilar *mis* ideas
y burlar de *mis* proyectos?[17]
(*Dance de Santa Ana de Quinto,* vv. 188-194).

Al enumerar sus triunfos sobre la humanidad, el diablo se convierte, paradójicamente, en el portador de la historia sagrada y del dogma católico: algunos de sus monólogos, por ejemplo, relatan su caída del cielo y todas sus victorias sobre la Tierra, desde Adán y Eva hasta la Redención. Veamos el siguiente ejemplo del *Dance de Santa Ana de Quinto* que coincide con los versos 328-337 de las *Furias de Luzbel* de la misma localidad:

Yo a *Adán y Eva* hice caer
luego que fueron criados
y en huerto de delicias
felizmente colocados.
Hice caer igualmente
a los *Santos* y a los *sabios*.
A un *David*, a un *Salomón*,
a un *Pedro* y también a un *Pablo*;
y hasta el *Hijo de Dios*
fue tres veces por mi tentado
(*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 787-796).

El actor también tendrá que convencer al espectador tanto cuando el personaje sea incapaz de controlar su ira («De iras y furia rabio» dice, fuera de sí, en el *Dance de Santa Ana de Quinto,* v. 400) como en los momentos de confusión, temor y humillación por la derrota final.

Confuso estoy y turbado
de oír tal,

se lamenta en las *Furias de Luzbel de Quinto* (vv. 217-218), y en el *Dance de Robres* (vv. 1432-1435) dice:

Fuerza será ya el marcharse
porque resistir no puedo
las órdenes que recibo
de ese miserable siervo[18].

ce de San Antonio de Fuentes (vv. 720-736), *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 171-188) y *Dance de Pallaruelo* (vv. 388-400, estos versos son idénticos a los de los dances de Robres —vv. 496-508— y Sariñena —vv. 699-711—).

(17) Los subrayados en cursiva de los versos citados en este trabajo son nuestros.

(18) Véanse también los versos 179-189 del *Dance de Castejón*, coincidentes los primeros con los versos 742-746 del *Dance de San Antonio de Fuentes*.

Pero cuando pretenda engañar a sus víctimas, tendrá que servirse del tono adecuado a la adulación y la cortesía[19]. Veamos dos ejemplos: el primero, del *Dance de Santa Ana de Quinto*, el segundo del *Dance de Híjar*:

con deseo de serviros
si puedo servir para algo;
de mi ingenio y mi talento
quedaréis asegurados
(vv. 385-388)

*****

Bien hallados caballeros
(vv. 196)

……..
En gracia de cortesía
un favor he de rogaros.
(vv. 198-199).

De este modo, quedará patente el contraste entre sus fingidos y amables diálogos con los pastores y las «voces diabólicas y aterradoras» (según dice textualmente la acotación del cuaderno de 1929 de la *Morisma de Aínsa*) o la expresión, en los apartes (muy importantes en la construcción de este personaje)[20], de sus más profundos sentimientos: confusión, dudas, temores antes de acometer una empresa y, por supuesto, regocijo ante la inminente caía de sus víctimas: «Está la yesca encendida / y el incendio preparado» se felicitará el demonio del *Dance de Híjar*, (vv. 336-337).

Este abanico de expresivas modulaciones tonales coincide con las del demonio de otras piezas religiosas del siglo XVI[21]. Pero este personaje jactancioso, torturado y artero, en otros momentos evoluciona sobre la escena profiriendo gritos y aullidos que remiten a su presentación como animal infernal; aunque son escasas las didascalias de tipo enunciativo que nos hablan de ello de un modo explícito, sin duda, este rasgo de

(19) Un tono semejante encontramos en los versos de otros dances en los que trata de seducir a los pastores con una invitación a gozar de los placeres mundanos. Compárese con los fragmentos citados a continuación de los siguientes dances: *Dance de Pallaruelo* (vv. 398-403), *Dance de Robres* (vv. 506-511) y *Dance de Sariñena* (vv. 709-714). Véanse también en el *Dance de Híjar* los versos 298-309 y 316-335.

(20) Es muy frecuente el recurso dramático del aparte asociado al maligno. Véanse los siguientes fragmentos: *Dance de Castejón* (vv. 535-539), *Dance de San Antonio de Fuentes* (vv. 781-784), *Dance de Santa Ana de Quinto* (v. 548), *Dance de Híjar* (v. 359).

(21) Probablemente la intervención del actor profesional fuera decisiva a la hora de dar consistencia y «dignificar» al personaje infernal con el fin de construir un eficaz adversario de la divinidad. La mentalidad contrarreformista, que evitaba mezclar lo profano y lo sagrado, haría el resto.

la voz diabólica sería bastante habitual en determinados momentos de la representación[22]: «Se va el diablo rugiendo y despidiendo cohetes», «Se va el diablo rugiendo» (dicen dos acotaciones del *Dance de Robres*, p. 239 y 241), por ejemplo.

Petardos y cohetes acompañan sus apariciones en escena. Son símbolo tanto del fuego infernal como de la ira y la rabia que le provoca el culto ofrecido por los cristianos a su patrón («Enfurecido y rabioso salgo ahora del infierno» dice el diablo del *Dance de Almonacid de la Cuba*, vv. 121-122). El diablo, que es la ausencia de armonía, se envuelve en este desconcierto ruidoso que contribuye a la espectacularidad de la que es parte fundamental[23]: «Vase arrojando cohetes», explica la acotación del *Dance de Robres* (p. 262); «Sale el Diablo echando chispas (…)», la del *Dance de Almonacid de la Cuba* (p. 652); «(…) salen el Diablo y Lucifer, de diablos y con horcas y cohetes (…)», pide la del *Dance de Híjar* (p. 713); «se encienden los cohetes de la picota», comenta la del *Dance de Pallaruelo* (p. 190); «(…) en la cola lleva atados unos cohetes o petardos que se le encienden y se van disparando ante el leve temor y sobresalto de la concurrencia», explica la acotación del *Dance del Ángel Custodio de Sena* (p. 118).

En la gestualidad de los demonios de los dances reconocemos el gesto del demonio festivo que nos recuerda al de los personajes de los entremeses, a los títeres y a los demonios medievales y del primer Renacimiento, aunque ahora desprovistos de aquellos aspectos kinésicos más procaces y groseros[24]: así,

(22) Sin embargo, los diablos de los dances aragoneses ni tienen un lenguaje propio como algunos de los demonios medievales franceses (Dupras, 2006: 73-110) ni tampoco parecen servirse de tantas interjecciones como los demonios del primer renacimiento castellano (Ferrer, 1989: 310). En este aspecto, como en otros, los rasgos medievales del demonio han sido limitados por la mano de sus autores.

(23) Curiosamente, las marcas de representación que aluden al fuego apenas existen ni en el *Códice de Autos Viejos* ni en las consuetas y representaciones mallorquinas, en las que la espectacularidad medieval se ha reducido, reservándose de una forma mucho más decidida para las apariciones de los personajes del Bien. En el *Manuscrito Llabrés* mallorquín, tan sólo una rúbrica de la *Consueta de Sant Crespí y Sant Crespinià* (n.º 45) nos informa de la necesidad del fuego para la representación (véase Mateo, 2008: 65).

(24) Véase el trabajo de Dupras (2006: 65-67) para conocer la gestualidad de los demonios de

por ejemplo, en el *Dance de la Virgen del Rosario de Sena* dice una acotación (casi «esperpéntica» si se me permite la expresión) para indicar cómo debía gesticular el actor en el momento de su derrota: «dobla el cuello mientras garrea y estira la pata» (p. 136); otra acotación del *Dance de Híjar* pide un gesto humillado: «Vase el Diablo corriendo entre las filas de danzantes que van a pegarle» (p. 712). Su impaciencia, su diligencia y sus prisas para hacer el mal recuerdan el *servus currens* de la comedia latina. Y como no podía ser de otro modo, asistiremos a sus agresivas amenazas en ocasiones llevadas a cabo mediante golpes, estirones y empujones del diablo contra los pastores[25]. Veamos unos cuantos ejemplos:

> No te suelto, miserable,
> hasta que vea logrado
> verte tendido en el suelo
> después que hayas expirado.

amenaza el diablo del *Dance de Santa Bárbara de Andorra* (vv. 757-760),

> Ven conmigo a los infiernos
> porque ya estás condenado
> al ofrecer tus servicios
> como Capitán del diablo

grita el del *Dance de Santa Bárbara de Fuentes* al capitán turco (vv. 652-655),

> Vengo a llevaros a todos
> cristianos y renegados.
> A los unos por traidores
> y a los otros por villanos.
> ¡Ea, pronto a los infiernos!

exclama en el *Dance de Pallaruelo* (vv. 508-512)[26],

> Alto perro, ven conmigo,

dice en el de *Dance de Robres* (v. 1091), y como último ejemplo, ofrecemos los siguientes versos del *Dance de Santa Ana de Quinto*:

> Venid, furias infernales,
> coged a estos insensatos
> y llevadlos al lugar
> donde está determinado.
> Arrebatadlos, que yo,
> a este Rabadán malvado
> lo he de llevar el primero
> con mis uñas y mis garfios
> (vv. 729-736).

Tanta valentía se desvanece-

los misterios medievales franceses y, para la de aquellos que intervienen en piezas de la primera mitad del siglo XVI, el de Ferrer (1989: 310-311).

(25) Véanse también los versos 237-239 del *Dance de la Virgen del Rosario de Sena*.

(26) Estos versos coinciden con los vv. 612-617 del *Dance de Robres* y con los vv. 807-812 del *Dance de Sariñena*.

rá ante su adversario divino (el Ángel) y el público también será espectador de su cobardía y de sus despavoridas huidas[27]. En el *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 903-906) dice:

> Ya me voy, breviando enojos,
> ábrete tierra, al momento
> porque me causa tormento
> el resplandor de tus ojos.
> (vv. 903-906);
>
> *****
>
> No me aumentes más mis penas
> déjame morir rabiando

suplica en el *Dance de San Antonio de Fuentes* (vv. 813-814); y en *Dance de Castejón* (vv. 623-626) se lamenta en unos versos que producen un quiebro humorístico, diciendo:

> Frustrados ya mis designios
> con dolor amargo siento
> haber venido por lana
> y que trasquilado vuelvo

El tono es bien distinto en el *Dance de Híjar* cuando, apesadumbrado, el diablo reconoce su derrota e incluso pide clemencia a su vencedor:

Parlamento entre el ángel y el diablo. (Asociación Cultural La Diezma).

> No aumentes más mis penas
> déjame ir derrotado.
> Fueron en balde mis tretas
> de nada me aprovecharon.
> Ángel levanta ese pie,
> la espada no claves más
> que a los infiernos me iré
> y en esta villa jamás
> a poner pie volveré
> (vv. 543-551)[28].

Toda una variedad y pericia kinésica será necesaria para ex-

(27) Véanse también en el *Dance de Santa Ana de Quinto* los versos 648-652 así como los siguientes versos de los dances que a continuación se citan: *Dance de Almonacid* (vv. 257-258, 275-278), *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 952-956), *Dance de Robres* (vv. 1176-1179).

(28) Compárese con los siguientes fragmentos: *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 831-838, 903-910), *Dance de Híjar* (vv. 432-437, 556-563), *Dance de Escatrón* (vv. 316-317), *Dance de Santa Bárbara de Fuentes* (vv. 779-782), *Dance de Castejón* (vv. 607-608).

presar la furia, los deseos de venganza[29], la impaciencia nerviosa[30], la humillación y la tristeza demoníaca. La oratoria (forense y sagrada) censuró la desmesura gestual, la irracionalidad y falta de control de las pasiones, actitudes impensables en los estáticos y pausados seres celestiales; pero sólo cuando el diablo deba adoptar circunstancialmente la apariencia humana con el fin de engañar y seducir al hombre, por un momento, sus gestos se volverán educados y corteses, ahora bien, incluso entonces no tardará en descubrirse de nuevo la otra cara del demonio, la del demonio carnavalesco y desmesurado que se oculta bajo ropajes humanos y ademanes contenidos.

Para vestirse, el diablo de los dances adopta un aspecto semicaprino cuyo origen se remonta hasta los sátiros de la Antigüedad clásica. Las didascalias explícitas poco o nada añaden y cada localidad lo viste a su manera: la acotación del *Dance de Híjar*, (DE. p. 713), por ejemplo, dice simplemente «de diablos». Los demonios del teatro castellano eligieron el color negro como símbolo de la ausencia de luz y de la privación de la contemplación divina. Sin embargo, la mayor parte de los pueblos aragoneses parece haber optado por el rojo-fuego o su combinación con el negro, más llamativo y espectacular, aunque el negro seguirá siendo un rasgo fundamental para identificar al demonio sobre la escena, incluso cuando éste va disfrazado (lo veremos en el *Dance de Castejón*).

Otros rasgos imprescindi-

(29) «Pero yo me vengaré / jurándolo por Satán» (*Dance de Santa Bárbara de Fuentes*, vv. 660-661); «dentro de breve rato / lloverá sobre vosotros / el castigo amenazado» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 662-664). Encontramos nuevos ejemplos en los versos de los siguientes dances: *Dance de Pallaruelo* (vv. 508-513), *Dance de Robres* (vv. 612-617), *Dance de Sariñena* (vv. 807-812), *Dance de Almonacid* (vv. 289-290), *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 729-736), *Dance de Híjar* (vv. 483-488).

(30) Éstos son sólo algunos de los ejemplos en los que se pone de manifiesto la decisión, esfuerzo y diligencia del incansable Demonio: «Y pues que soy Lucifer / y lo he tomado a mi empeño / aunque al mismo Dios le pese / he de salir con mi intento» (*Dance de Castejón*, vv. 201-209); «Por un pecado tan sólo / soy capaz de hacer esfuerzos» (vv. 197-198, 121-124 y 247-248 del *Dance de Almonacid de la Cuba*); «Y ya me voy, mas volver pienso / dentro de muy poco rato» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 653-654 y *Dance de Híjar*, vv. 448-449).

bles de la caracterización del maligno serán la cola, cuernos, garras y el fuego:

RABADÁN: *Huele mal*… y lleva *cola*…
No es hombre,

dice el Rabadán del *Dance de Híjar* (vv. 262-263);

RABADÁN: Apenas vi que venía
aquel demonio de diablo
con los *ojos como trancas*
y las manos como *ganchos*
dan mis piernas a temblar

explica el del *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro* (vv. 931-935);

DIABLO: Eso te vale, villano,
y te libras de mis *cuernos*[31]

protesta el diablo del *Dance de San Antón de Fuentes de Ebro* (vv. 657-658);

DIABLO: Baja, baja si te atreves
si te cojo con mis *uñas*
de esta plaza no te mueves

amenaza el del *Dance del Ángel custodio de Sena*, (vv. 428-430);

MAYORAL: Jesús, y que *olor a azufre*
arroja ese caballero!
Al cometa se parece
de su *cola* en el humeo

murmura el Mayoral del *Dance de Castejón*, (vv. 549-552); y el Rabadán del *Dance de Escatrón* (vv. 274-275), comenta:

RABADÁN: Hacia aquí se acerca un hombre
y viene *todo espurnado*

Pero para una mayor eficacia en su acercamiento a los pastores, el diablo podrá ocultar sus rasgos demoníacos bajo un disfraz (así lo encontramos en el *Dance de Castejón*, los dances de la zona baja del Ebro —*Dance de Escatrón, Dance de Santa Ana de Quinto*— y en la provincia de Teruel —*Dance de Híjar*—)[32]. Este ser infernal se «disfraza de…» hombre de cierta categoría intelectual y social. Como matemático, inspirado seguramente en *El mágico prodigioso* de Calderón, lo encontramos en el *Dance de Castejón*[33]:

(31) Sólo en cuatro piezas del *Códice de Autos Viejos* podemos asegurar que el demonio lleva cuernos (XLV, LV, XCV, y XCVI). Parece que esta apariencia tradicional y zoomorfa comenzó su declive en el teatro de la segunda mitad del siglo XVI (Mateo, 2008: 63, nota 47), mientras que en los dances todavía se mantiene viva.

(32) Que lleva capa y sombrero lo indican de forma expresa las acotaciones de los dances de *Santa Ana de Quinto,* p. 169 y *de Híjar* p. 700).

(33) Véanse también los vv. 879-890 del *Dance de Santa Bárbara* de Andorra.

LUCIFER: Yo soy, señor, si me acuerdo
el más grande matemático
que han conocido los tiempos
porque figuras y cálculos
he levantado yo mismo
en esta misma región
donde se hallan los luceros,...
(vv. 404-410).

Pero las palabras del Mayoral nos descubren que el color negro de su traje, tal vez también de su piel, es suficiente como para despertar sospechas sobre su identidad:

pero sabio como éste
señor caballero negro,
no lo he visto yo en mi vida
(…)
mas, quiero yo una pregunta
hacerle a usted, señor negro.
(vv. 465-467, 509-510).

El Rabadán del *Dance de Santa Ana de Quinto* relaciona al forastero infernal con un hombre de leyes, siguiendo ahora una tradición secular que ha vinculado el demonio con pleitos, juicios y pactos estrictamente reglamentados. Veamos cuál es la imagen que de los letrados nos ofrece este fragmento:

será algún comisionado
que andará por esta tierra.
O notario o abogado
que querrá que se revuelvan
las bolsas por ver si acaso
haciendo llorar su pluma
puede coger algún cuarto.
(vv. 688-694).

Este ser infernal que oculta su bestialidad bajo ropajes de cierta categoría social (nunca confundido con el campesino o el pastor) ha refinado sus estrategias de tentador y ha aumentado así su peligrosidad: sólo podrá ser descubierto por quien no se deja seducir por la apariencia externa. Pero de poco va a servirle una formación intelectual muy superior a la de sus adversarios y una gran capacidad dialéctica: será derrotado por los sencillos aldeanos, pues ellos cuentan con la ayuda del Ángel y del Santo Patrón.

En los dances en los que hemos centrado este estudio está ausente la figura del diablo completamente identificado con los humanos, a pesar de que este modo de presentación escénica ya se había abierto camino tímidamente desde finales del XVI[34].

(34) En algunas de las piezas más modernas del *Manuscrito Llabrés* mallorquín o en piezas castellanas del *Códice de Autos Viejos*, por ejemplo, donde no será difícil verlo como rey, panadero, rufián, doncella, paje, caballero o cazador.

El peso del gusto popular por un demonio zoomorfo que responde a las expectativas del público local, aunque limitado en sus aspectos más groseros y bajos, es incuestionable.

Los objetos también contribuyen a redondear la imagen folclórica del personaje: los garfios, hierros, azotes y cadenas de su cárcel infernal o las piedras, horcas y tridentes. A su función caracterizadora se suma la de ser las armas con las que tratará de atacar e intimidar al hombre. Sin embargo, estos objetos suelen volverse en su contra hasta el punto de simbolizar su derrota. Las palabras del Ángel tanto en el *Dance de Pallaruelo* como en el de *Castejón* así lo indican:

> Vete, dragón infernal
> por esos aires rugiendo
> a pagar tu vil pecado
> (…)
> *entre hierros y cadenas*.
> (vv. 451-453, 455)
> ……
> Y tú, gran bruto,
> *vete con esta cadena*
> al abismo.
> (vv. 886-888).

Para su caracterización humana, en cambio, el Diablo, se servirá, por ejemplo en el *Dance de Santa Ana de Quinto*, de un pergamino, objeto apropiado para el hombre de letras que aparenta ser; pero con él golpeará a los pastores dejando aflorar nuevamente su verdadera naturaleza por encima de un aspecto meramente fingido: «Pónese a danzar y sale el Diablo con un pergamino dando golpes a todos», dice la acotación de la pág. 182.

El fuego asociado al maligno parece sugerir un espacio infernal inferior que, sin embargo, no creemos que se representase en la escena. El infierno subescénico con acceso desde el tablado a través de la trampilla o escotillón posibilitaba la irrupción por sorpresa de los demonios, la confusión y el sobresalto del público; así se usó en ocasiones desde los siglos XVI y XVII[35].

(35) El espacio inferior pudo ser utilizado para simbolizar el infierno en los autos y farsas castellanos del *Códice de Autos Viejos* en tres piezas (XXXVII, XXXIX, XLV); era más frecuente que el infierno fuese un espacio latente (más allá de la escena, al otro lado de una puerta) o un espacio narrado, esto es, pocas veces se representaba sobre la escena. En dos piezas del *Ms. Llabrés* podemos afirmar con seguridad que los diablos salen de abajo (n.º 11 y n.º 45), ahora bien, lo más ha-

En Aragón, donde se realizaron construcciones en madera para simular los castillos moro y cristiano, también pudieron levantarse tablados con acceso a un espacio inferior; sin embargo, ni una sola didascalia habla de ello. Aun sin descartar esta posible puesta en escena, lo cierto es que los textos, tal y como los conservamos, parecen sugerir ese mundo subterráneo de tinieblas y tormentos únicamente por medio de la palabra y de la espectacularidad del fuego que acompaña las apariciones y desapariciones de los infernales.

Hemos visto hasta aquí algunos aspectos suprarregionales (folclóricos y creados por hombres de Iglesia) que nuestro personaje infernal comparte con demonios de más allá de nuestras fronteras. Ahora vamos a centrarnos en aquellos rasgos que se destacan de un modo particular en los demonios aragoneses de los dances y que, en cierta medida, los singularizan.

1. Arcadio De Larrea Palacín (1952, 18) ya constató, en los dances aragoneses, originales y sorprendentes concesiones a creencias populares, aun siendo básicamente fieles a la ortodoxia, lo que le hace suponer pervivencias paganas. El demonio del *Dance de Santa Ana de Quinto*, por ejemplo, rompiendo con toda lógica, se lamenta amargamente por estar condenado a un suplicio eterno:

> Y siendo todo esto aliento
> vida, que morir no puedo
> (vv. 20-21);
> .....
> porque no puede la muerte
> prestar alivio a mis penas
> (vv. 917-918).

En el *Dance de Castejón*, todavía resulta más sorprendente ver cómo trata de justificar, por su antigua belleza angélica, su pecado de soberbia:

> ¿De cuándo acá los adornos
> de belleza y lucimiento
> no hacen en la fantasía
> esclavos a los soberbios?
> (vv. 113-116).

2. La lucha con el Bien es una constante en gran parte del teatro religioso, pero en el dance adquiere una forma original pues

bitual en estas consuetas era que el infierno ocupase una de las mansiones con decorados fijos que formaba parte de los variados tablados de la escena múltiple horizontal.

el adversario es el pequeño ángel —casi siempre encarnado por un niño de corta edad—, enviado divino que, a pesar de su tamaño, vencerá fácilmente al maligno[36]. Veamos los versos 1172-1175 del *Dance de Robres*:

> RABADÁN: (…) si él (el Ángel)
> es tan chiquito
> y el diablo tan feo y grande
> temblando estoy aún de miedo
> solamente al recordarle.

3. Si nos detenemos a observar cuáles son los nombres del antagonista o de sus secuaces infernales en nuestros dances, nos damos cuenta de la escasez de designaciones que contrasta con el amplio repertorio tomado del folclore, las Escrituras o la tradición clásica que encontramos en el teatro catalán[37] y europeo. Aragón, todavía de un modo más evidente que el centro y Sur peninsular[38], opta por la simplificación y utiliza, principalmente, los *nombres genéricos Diablo*[39] y *Demonio*[40] que, en

(36) Se construye así una imagen que nos recuerda la iconografía de San Miguel derrotando a Lucifer.

(37) En las piezas del *Manuscrito Llabrés* además de los genéricos *Diablo* y *Demonio* encontramos una variedad mucho mayor de nombres propios para designar al maligno: *Starot*, *Magoch* y *Lucifer* son los de la pieza n.º 37. *Almedeu*, *Alberich*, *Berzabuch*, *Belzabu*, *Matmona*, *Belfagot* y *Lucifer* forman el consejo diabólico de la n.º 10. *Lucifer*, *Berzabuch*, *Satanás* y *Almedeu* son las cuatro figuras infernales de la consueta n.º 9; *Belzabuch*, *Lucifer* y *Belfagor* actúan en la n.º 11. Probablemente la calidad y formación de los espectadores (en muchas ocasiones hombres de Iglesia) influyeron en este aspecto tanto como en la seriedad de las piezas.

(38) En el *Códice de Autos Viejos* junto a los nombres genéricos *Demonio* (XXVIII, LV, LXXIII) y *Diablo* (XXVII) y los nombres propios *Lucifer* (IX, XL, XLI, XLII, L, LVII, XC, XCIC, XCV) y *Satán* / *Satanás* (XXVII, LVII, XCIV, XCVI) encontramos también *Carón* (LVII), *Belcebú* (XCIV) y *Asmodeo* (XL).

(39) En la *Morisma de Aínsa*: aparece la designación genérica *Diablo* tanto las atribuciones de los parlamentos como las acotaciones («Sale el diablo que esta escondido y dice»; «Así concluye el Pecado y corre al Diablo hasta que desaparece» pp. 109 y 110). Lo mismo sucede en los dances de Pallaruelo de Monegros, Robres, Sena (*Dance del Ángel Custodio* y *Dance de la Virgen del Rosario*), Almonacid de la Cuba y el *Dance de Santa Ana de Quinto*. En el *Dance de Sariñena*, la *Soldadesca de Santa Bárbara de Fuentes de Ebro* y el *Dance de Santa Bárbara de Andorra* no existen acotaciones pero las atribuciones de parlamentos del maligno también utilizan la denominación *Diablo*. En las *Furias de Luzbel de Quinto de Ebro* se utiliza *Diablo* en las atribuciones de los parlamentos mientras que en la acotación que introduce el dance aparece *Lucifer*. Tanto el *Dance de Santa Águeda de Escatrón* como el *Dance de San Antonio Abad de fuentes de Ebro* usan *Diablo* en las acotaciones y *Lucifer* en las atribuciones de parlamentos.

(40) En los *Dances de San Antonio Abad* y en la *Soldadesca de Santa Bárbara*, ambos de Fuentes de Ebro encontramos la denominación genérica *Demonio* en el interior de algunos parlamentos para referirse al personaje llamado *Diablo* (*Soldadesca*) o al que indistintamente puede ser llamado *Diablo* o *Lucifer* (*San Antonio Abad*).

coincidencia, ahora, con otros territorios de la antigua corona de Aragón, prefiere el primero sobre el segundo (*Diablo* aparece en catorce de los dances por nosotros analizados y *Demonio* solamente en el interior de los parlamentos de dos de ellos). Ambos genéricos son intercambiables y se refieren al mismo personaje infernal.

Los *nombres propios* bíblicos *Lucifer*/*Luzbel* y *Satán*/*Satanás* son las otras denominaciones más utilizadas. *Lucifer*[41] aparece en nueve dances, *Luzbel*[42] en cuatro y *Satanás*[43] en tres.

En la mayor parte de los casos analizados, nombres genéricos y propios se alternan y son sólo un medio para dar variedad al texto. Únicamente dos dances asumen la tendencia de algunas piezas religiosas del XVI que consiste en llamar *Lucifer*/*Luzbel* al Ángel caído, al príncipe infernal que va en traje de diablo y usar el genérico para referirse a uno de los muchos demonios tentadores que pueblan el reino infernal, ya presente su imagen diabólica o la oculte bajo ropajes. Así, en el *Dance de Santa Ana de Quinto* se llama *Diablo* al personaje que se enfrenta a los aldeanos mientras que, en la primera escena, al mismo personaje, se le llama *Lucifer*, cuando aparece como airado rey infernal, muy probablemente yendo ataviado con el consabido «traje de diablo». De los dos demonios que intervienen en las *Astucias de Luzbel* de Híjar, *Lucifer* es el furioso príncipe infernal; sin embargo, el que va disfrazado es llamado *Diablo*. Esta diversi-

(41) Encontramos un claro ejemplo en el *Dance de Castejón de Monegros*. En los *Dances de Pallaruelo, Robres, Virgen del Rosario de Sena, Almonacid de la Cuba. Santa Águeda de Escatrón* y *San Antonio Abad de Fuentes de Ebro* se produce una identificación del personaje que responde al genérico *Diablo* con el que responde al nombre propio *Lucifer*. En el *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro* parece especializarse *Lucifer* para designar al demonio en su forma zoomorfa y *Diablo* para sus apariciones como diablo disfrazado. En *Las Astucias de Luzbel de Híjar*, Lucifer es el iracundo príncipe infernal y *Diablo* el subordinado que lleva a cabo la tentación del Hombre.

(42) En el *Dance de la Virgen del Rosario* y el *Dance de Robres* se refiere al personaje infernal llamado con el genérico *Diablo* en las acotaciones y atribuciones de parlamentos. *Luzbel* alterna con *Lucifer* en el *Dance de Híjar* y en el *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro.*

(43) *Satanás* aparece en un parlamento del *Dance de la Virgen del Rosario de Sena* para referirse al personaje infernal llamado *Lucifer* y *Diablo* indistintamente. Se identifica con *Diablo* en el *Dance de Robres* y en la *Soldadesca de Santa Bárbara de Fuentes de Ebro*, donde también es sinónimo de *Demonio*.

dad onomástica parece insistir en la diferente actitud del maligno cuando actúa como rey infernal y cuando es uno más de sus subordinados. Concluiremos este repaso de los *nombres propios*, señalando que *Belcebú*, nombre diabólico que encontramos en *La Morisma* de Aínsa, es utilizado para designar a uno de los soldados mahometanos identificándose, de este modo, ejército moro e infernales, hecho que lejos de confundir al público lo ayudaría a comprender la vinculación que se desea establecer entre ambos.

Cabe destacar también que sólo *Pecado* en la *Morisma de Aínsa* es un personaje infernal llamado con *nombre alegórico*. Tampoco fueron frecuentes estas denominaciones en el teatro religioso del XVI escrito en catalán, mientras que en el castellano, los nombres alegóricos iniciaron, con los autos viejos, un camino que triunfará decididamente en las piezas sacramentales: allí muchos seres infernales responden ya a nombres como *Mentira*, *Malicia*, *Soberbia*, *Envidia*, *Gula*, *Mundo*, *Carne*, *Culpa* etc. El teatro religioso popular aragonés parece que quiso evitar al público complicaciones que nada añadían a su mensaje catequístico.

4. La sencillez argumental de algunas de estas piezas puede ser la causa más importante de que el diablo de los dances suela aparecer solo, poniendo límites a la creación del complejo personaje que el teatro religioso castellano y catalán del siglo XVI e incluso anterior[44] había construido gracias a sus intercambios dialogales. *La Morisma* de Aínsa es una de las escasas excepciones: allí el diablo aparece acompañado por el alegórico *Pecado*[45]. Acabamos de ver que en el *Dance de Híjar* (vv. 487-494) salen también a

(44) En el misterio asuncionista de Tarragona (1388) representado en una plaza de la ciudad ya aparecía todo un cortejo infernal. En muchas piezas del *Ms. Llabrés* intervienen más de un demonio pero tan sólo en cuatro (n.º 1, n.º 9, n.º 10 y n.º 37) podemos decir que entre ellos se establezcan interesantes intercambios dialogales.

(45) El diálogo que entre ellos se establece es enigmático:

Desde aquí te mando al punto
que a los infiernos desciendas
y pues dejarás en paz
a todas las almas buenas (vv. 128-133).

escena dos demonios de distinto rango jerárquico: el de mayor categoría, *Lucifer*, se enfrenta dialécticamente con el Ángel; el diablo genérico, su subordinado, será el encargado de tentar y engañar al hombre. En el *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro*, el diablo parece no tener acompañantes visibles, sin embargo, en algunas de sus intervenciones o en las de otros personajes, se alude a un infierno poblado por multitud de seres demoníacos: *Lucifer*, por ejemplo, alude a los dos monstruos que lleva a su lado (*Mundo* y *Lascivia*) y que quizá pudiesen incluso aparecer encarnados por algún actor, puesto que los versos ofrecen datos sobre su posible presentación escénica[46]:

> Trayendo a mi lado aquel
> monstruo *de cabezas lleno*:
> *el mundo* que siempre fue
> fiel amigo y compañero (vv. 37-40)
> ……..
> Traigo a mi lado también
> otro monstruo (…):
> tiene por nombre *Lascivia*,
> enemigo el más horrendo
> que tiene el género humano (vv. 49-50; 55-57).

En otros dos momentos del mismo dance, el Diablo invoca a todos sus secuaces infernales:

> ¡Ah de mi guardia al momento!
> ¡Espíritus infernales!
> ……..
> Venid, furias infernales
> coged a estos insensatos
> (vv. 226-227; 729-728)

Y el Rabadán, cuando huye del Diablo, implora a Santa Ana diciendo:

> Socorredme, Santa Ana
> que se me llevan *los diablos* (vv. 773-774)

Es decir, fuese o no fuese encarnado por actores el séquito diabólico del *Dance de Santa Ana*, queda patente la aceptación popular de la idea de un infierno jerarquizado y profusamente poblado[47]. Podemos citar

(46) Si estas dos figuras (Mundo y Lascivia) aparecieran encarnadas por algún actor, estaríamos ante otros dos demonios de nombre alegórico, denominaciones que, como vimos, son escasísimas en los dances (la excepción es Pecado, que interviene en la *Morisma de Aínsa*).

(47) En el *Dance de Santa Bárbara de Andorra* el Diablo dice: «Dichoso el día aquel / que al mando de dos mil diablos / vuelva con nubes de fuego / vuestras carnes abrasando» (vv. 647-650). En el *Dance de Almonacid de la Cuba,* por ejemplo, se explica la tarea del maligno con los moribundos como si fuese realizada por multitud de demonios:

> Y así lo que *hacemos*
> en los últimos alientos
> traerles todos los pecados

más ejemplos: el Rabadán de la *Soldadesca de Santa Bárbara de Fuentes de Ebro* advierte a los soldados turcos diciéndoles: «Ni un centenar de diablos / os sacarán del aprieto». También corresponde al Rabadán reconocer la existencia de una jerarquía diabólica: «Ese diablo al parecer / debe ser de los más malos» (vv. 205-206) comenta en el *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro*; «Mayores diablos que tú / urdieron grandes enredos» dice al Diablo del *Dance de Almonacid de la Cuba* tratando de humillarlo. Sin embargo, lo hemos visto, lo propio de nuestros demonios es su soledad escénica (salvo en un par de casos: Aínsa e Híjar) y las referencias a una multiplicidad de diablos menores no creemos que haya sido aprovechada en la representación.

El demonio fiero dirigiéndose a las gentes de Grisel. (Asociación Cultural La Diezma).

5. Pero en la Tierra, nuestro Demonio solitario (como en *Pastorales* souletinas y *Balls parlats* catalanes) se ve apoyado por los soldados del ejército turco[48]: un colectivo que debió de

de los tiempos pretéritos
para que así desesperen
de la clemencia del cielo
y *salgamos* victoriosos
llevándolos al infierno
(vv. 151-158).

(48) En el teatro sacro de otros territorios hispánicos los aliados del demonio serán los paganos (Herodes, el Emperador romano), los infieles (Solimán, los judíos, Herejía) o las mujeres (Eva, Arabisa). Beltrán (1982: 38) explica que los hechos históricos a los que con más frecuencia se alude en los dances son, precisamente, los ocurridos desde la Batalla de Lepanto (1571) hasta la expulsión de los moriscos de Aragón (1610) y el consiguiente clima de radicalización de los sentimientos contra los mahometanos.

hostigar, sobre todo a través de sus aliados moriscos, a la población cristiana de nuestras tierras desde finales del siglo XVI; así, por ejemplo, en el *Dance de Santa Águeda de Escatrón,* el Mayoral identifica a los infieles con los colaboradores del maligno a los que llama «ministros de Lucifer»:

> Que han agarrado a un pastor
> *ministros* de Lucifer (vv. 95-96)[49]

En el *Dance de San Antonio Abad de Fuentes de Ebro,* será el General Turco quien, al invocar a las fuerzas infernales pidiendo refuerzos, la relacione con sus soldados:

> Venid furias del abismo
> y traedme a *mis soldados* (vv. 397-398).

El General Cristiano insiste en la alianza entre turcos y demonios en unos versos de la *Soldadesca de Santa Bárbara de Fuentes de Ebro*:

> La media luna ha de ser
> arrastrada por el suelo
> *aunque pese a Lucifer*
> .....
> Callad todos ignorantes,
> no sigáis argumentando
> a favor del gran Sultán
> *que es del demonio su aliado*
> (vv. 129-131 y 253-256).

Y en el *Dance de Robres* es el mismo Diablo quien resume su colaboración con el ejército turco:

> Le di al moro la esperanza
> de ganar esta pelea
> .....
> y que gloria alcanzaría
> esa gente del turbante
> .....
> ya que a mí, poder y saña
> y medios, no han de faltar
> para extender el Corán
> por esta tierra cristiana
> (vv. 1138-1139, 1143-1144, 1151-1154).

6. Del traje «de demonio» tal vez lo más original (sobre todo en los diablos que protagonizan

(49) Más adelante, el mismo Diablo decide ir a buscar esos ministros y después intenta amedrentar al pueblo advirtiéndoles de que ya los ha encontrado:

> Que yo buscaré *ministros*
> que tengo bajo mi mando (vv. 367-368)
> .....
> ¿No sabéis que ya he encontrado
> los *ministros* que busqué
> y que se van acercando
> según una contraseña
> como señal de mi bando? (vv. 431-435).

dances de la provincia de Huesca y de las localidades ribereñas del Ebro) sea que frecuentemente se alude a sus alas, signo tanto de su antiguo pasado angélico como de su relación con el dragón-tarasca que arroja fuego en los desfiles del Corpus, animal fabuloso que, sin duda, por su similitud física proporciona una de las imágenes más adecuadas para el demonio[50]. A pesar de las alusiones presentes en los versos, no suelen lleva alas los trajes que hoy se utilizan para la puesta en escena del personaje infernal:

> ÁNGEL: Vete traidor / *dragón infernal*
> *por esos aires* rugiendo
> a pagar tu vil pecado
> ……..
> DIABLO: Ya estoy otra vez aquí
> y *por los aires volando*
> vengo a llevaros a todos
> cristianos y renegados

dicen Ángel y Diablo respectivamente en los dances de Pallaruelo (vv. 506-509), Robres (576-577, 610-613) y Sariñena (vv. 762-763, 805-808). Y en los dances de Quinto:

> ÁNGEL: Detén *tu vuelo*
> ……..
> DIABLO: *Tan ángel soy* como tú
> ……..
> ÁNGEL: Yo sí, ángel soy como tú
> pero más afortunado.
> (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 775, 835, 839-840
> *Furias de Luzbel de Quinto*, vv. 315, 379, 383-384)
> ……
> Levanta, maldita bestia
> y vete de aquí volando
> en alas de la soberbia
> (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 895-897)

Quizá la horca que completa la presentación escénica del demonio, suponga un nuevo signo de localismo pues, aunque era un objeto de uso frecuente para su caracterización en los desfiles callejeros, lo cierto es que los demonios del teatro religioso urbano solían preferir instrumentos de hierro como cadenas, flechas, garfios o arpones[51]. Son ejemplos las siguientes acota-

(50) La imagen del Mal como dragón o como tarasca, tan difundida y presente para la población por los desfiles procesionales del Corpus es utilizada en una ocasión por Lope de Vega en *La madre de la mejor* (1610-1612). Véase González (1999: 116).

(51) Véase Mateo (2008: 491-493, 497-501, 507-510).

ciones: «Hace ademán de querérselos llevar a todos, empujándoles con el tridente» (*Dance de Robres*, p. 15), «Comiénzase a danzar y salen Lucifer y el diablo, de diablos y con horcas y cohetes, dando golpes; todos huyen y quedan solos los rabadanes» (*Dance de Híjar*, p. 713).

Si el diablo se disfraza para tratar de confundirse entre los humanos, el localismo puede aflorar nuevamente: en el *Dance de Escatrón* el Rabadán, oriundo de un pueblo del Somontano, cree reconocer en el diabólico forastero a algún alcalde de su comarca:

> RABADÁN: Señor, si yo no me engaño
> es alcalde en mi lugar
> (vv. 277-278),

aunque una mirada más atenta y la perspicacia del Mayoral lo desengañan:

> MAYORAL: Alcalde y va fuego echando
> creo que no es cosa buena
> ……..
> RABADÁN: Yo pensaba que era alcalde
> de un pueblo del Somontano
> y según su palinodia
> más tiene traza de diablo
> (vv. 279-280; 371-374).

7. Otro rasgo característico de nuestros demonios aragoneses es el objeto de su envidia. La envidia, uno de sus rasgos más importantes junto con la soberbia y la ira, en los dances, curiosamente, a diferencia de todo el teatro religioso hispánico desde el siglo XVI, no se dirige ni contra Dios Padre ni contra su Hijo Jesucristo ni contra el hombre (privilegiada criatura, elegida por Dios a pesar de su vil y pecadora naturaleza), sino contra el Patrón/a de la localidad (un Santo/a o la Virgen). En el *Dance de Santa Bárbara de Fuentes* lo expresa así:

> Enemigo soy de Santos
> ……..
> Odio profeso *a los cielos*;
> *a los santos*, rabia eterna,
> y un *cristiano*, para mí
> es la cosa más horrenda.
> (vv. 741, 753-756).

En el *Dance de Escatrón* es la virtud de la Santa, una simple doncella, lo que le turba:

> una doncella que a todas sobresalta
> y para que asombre
> Águeda dicen que es; temo su nombre
> (vv. 337-339).

Los festejos organizados por los aldeanos para honrar a sus

patrones y protectores, signo de su devoción, desatan su envidia, su ira y su soberbia a un tiempo. No puede entender cómo se está preparando esa fiesta sin haberle pedido permiso a él primero, el gran Lucifer. Veamos cómo lo expresa en los dances de San Antonio de Fuentes, de Santa Ana de Quinto, de Pallaruelo, Robres y Sariñena:

(¿Quién sin mi licencia hace
estas fiestas de cortejos?)[52]
Siendo yo / y soy el gran Lucifer[53]
rey del tartárico / Tártaro imperio?
Sólo con un grito asombro/ que sólo de un grito asombro
horrorizo y estremezco.
(*Dance de San Antonio de Fuentes*, vv. 714-719
Dance de Santa Ana de Quinto, vv. 23-26)

*****

¿Quién la licencia os ha dado
para hacer esos festejos
a vuestro santo Antolín / Patrón / a esa que llamáis María?[54]
……
Conque así desvaneced
esos vanos pensamientos
y adoradme a mí mejor
(*Dance de Pallaruelo*, vv. 382.384, 398-400.
Dance de Robres, vv. 488- 490, 497-499, 506-508
Dance de Sariñena, vv. 686-688, 700-702, 709-711)

Su principal objetivo será tratar de «estorbar» la fiesta. Él mismo lo explica en el *Dance de Santa Ana de Quinto*:

Si la vista no me engaña
allá dos pastores veo
que con su poco de aseo
vienen desde la montaña
…….
Aquí me quiero asentar
para ver si mis rodeos
consiguen a mis trofeos
en este día estorbar
(vv. 271-274, 279-282),

y en otros muchos textos como por ejemplo en el del *Dance de Almonacid de la Cuba*:

Enfurecido y rabioso
salgo aprisa del infierno
para impedir las funciones
dispuestas en este pueblo (vv. 121-124),

en el de *Santa Ana de Quinto*:

Aunque le pese a Santa Ana
yo la fiesta he de estorbar
(vv. 671-672)

o en el de las *Furias de Luzbel,* también de Quinto:

(52) Los versos entre paréntesis no aparecen en el *Dance de Santa Ana de Quinto*.
(53) Escribimos las dos versiones correspondientes a los dances abajo citados.
(54) Escribimos las tres variantes que se corresponden con los dances abajo citados.

(…) mas mi astucia
en trance tan apurado
ha de lograr *que la fiesta*
se termine a farolazos
aunque le pese a la Virgen.
(vv. 218-222)

Para llevar a cabo su propósito se servirá de diferentes estrategias. En unos textos intentará persuadir a pastores y danzantes con argumentos engañosos para que desistan de una celebración que califica tanto de aburrida como de ridícula. La invitación al *carpe diem* que aparece en el *Dance de Híjar* va precedida de unos versos en los que, además de establecer una clara distinción entre «dance» y «baile» (religioso y ritual el primero, festivo y laico el segundo) inserta el dance dentro del contexto festivo-religioso al que pertenece:

¿En eso se cifran las fiestas
y en eso los agasajos:
muchas *misas*, *procesiones*,
y *larguísimos rosarios*
y luego, para remate,
un dance honesto y cristiano?
¿Y eso os divierte a vosotros?
¡Veinte jóvenes gallardos
con las venas hechas fuego
danzando como espantajos!
¿Para qué queréis las mozas?
¿No miráis sus ojos claros?
¿No sentís como saetas
sus miradas abrasaros?
Dejad de una vez el *dance*
que el *baile* os está esperando,
no le deis tregua al deseo,
no perdonéis al recato
que la juventud es vuestra
y no se repite el pasado.
(vv. 316-335)

Con un tono intencionadamente didáctico, en el *Dance de Castejón*, el Diablo intentará también convencer al pueblo de la inutilidad de este tipo de celebraciones:

¿*será más Santa Ana*
por festejarla, cuerdos?
Al contrario: si el Demonio
que ya está en los infiernos
pasa de siete mil años
y por todo aqueste tiempo
siempre hubiera festejado
con solemnes pasatiempos
¿no sería un desdichado
y un infeliz sin remedio?
No hay duda, se sigue claro
(vv. 525-535).

Y del alto coste económico que supone la preparación de esta fiesta religiosa, también los advierte: mejor sería emplear ese dinero en practicar la caridad:

¿Para qué queréis la fiesta
si *sólo sirven de gastos*?
Mejor fuera que el caudal
que empleáis en ese fasto
lo emplearais en *limosnas*

a pobres necesitados
(*Dance de Santa Ana de Quinto*,
vv. 517-522
Dance de Híjar, vv. 417-422),

o en solucionar problemas más próximos («o que tuvierais cuidado / de *alimentar vuestros hijos*», dice en el *Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 524-525); además la fiesta se convierte en una buena ocasión para el pecado y, aunque esto debiera ser bien aprovechado por el Diablo, lo más importante para él no es el trofeo de unas cuantas almas pecadoras sino su deseo de que no se festeje al Patrón:

además que en estas fiestas
se hacen muchos desacatos
cometiendo enormes culpas
y gravísimos pecados
de que seréis responsables
(*Dance de Santa Ana de Quinto*,
vv. 527-531).

Seguramente estos argumentos, propios de algunos de los vecinos (quizá de los mejor preparados pues se alude a la ignorancia de los pastores) y más críticos ya con el dance, serían los que en más ocasiones escucharía el párroco de la localidad:

Callad, *hombres ignorantes*
entre los bosques criados
gentes sin ninguna ciencia,
hijos del desacato.
Echad a un lado las fiestas
y *evitaréis esos gastos*
(*Dance de Santa Ana de Quinto*,
vv. 613-618)

Parecen estos versos evidenciar la crisis que el dance sufría. Ya no todos los miembros de la comunidad estaban de acuerdo con estas representaciones. El Diablo, convertido en portavoz del intelectualismo ateo y descreído, aprovecha, de paso, para ofrecer una peculiar visión en contra de la Santa Misa y el Rosario, actos religiosos que completan la fiesta en honor del Patrón:

Sabed que *la Misa es*
según expresión de sabios
un sacrificio sangriento
……
a Cristo se le ha agraviado
por traerle a la memoria
sus dolores tan amargos.
Esto os digo de la Misa
y lo mismo del *Rosario*
¿Qué gozo pudo tener
la Madre de Cristo cuando
en sus misterios se ven
sus dolores renovados?[55]
(*Dance de Santa Ana de Quinto*,
vv. 549-551, 556-564)

(55) Nótese la intención y el tono escandalizadores que subyacen en estos versos.

De «sofísticos enredos» (v. 588) y «falaces argumentos» (v. 592) se califica en el *Dance de Castejón* a las palabras del Diablo, cuyas «malvadas intenciones» (v. 589) han sido descubiertas por los pastores. También en el *Dance de San Antonio de Fuentes* se le acusará de servirse de «fingidas palabras» (v. 791) y «argumentos temerarios» (v. 792) después de que el Diablo haya tratado de convencerlos para que finjan un dolor de cabeza y así se libren del esfuerzo que supone la representación del dance (vv. 770-775)[56]. Al ser descubierto en sus intenciones sin haber podido obtener los resultados deseados, cambia el tono de su discurso y decide actuar por la fuerza:

> voy a tomar venganza
> y a herir y a despedazar
> a cuantos *cómplices fueran*
> *de aquesta festividad*
> (*Dances de Robres*, vv. 1073-1076)
>
> *****
>
> Pero yo me vengaré
> jurándolo por Satán
> que *la fiesta a Santa Bárbara*
> *no la habéis de terminar*
> (*Dance de Santa Bárbara de Fuentes*, vv. 660-663)
>
> *****
>
> El dance no se ha de hacer
> que lo estorbaré yo mesmo
> aunque no quiera tu Dios
> y tú te pongas de recio
> (*Dance de Pallaruelo*, vv. 422-424;
> *Dance de Robres*, vv. 530-533;
> *Dance de Sariñena*, vv. 733-736)

Su ira furibunda se dirigirá contra lo más sagrado para los pastores: sus casas, su iglesia, sus viñedos, sus sembrados, su ganado. Para ello contará con su dominio sobre los meteoros: el fuego y la tormenta de granizo, las catástrofes naturales más frecuentes y temidas en el campo aragonés:

> Este *templo* asolaré
> y en ruinas quedará envuelto
> (*Dance de Pallaruelo*, vv. 467-468;
> *Dance de Robres*, vv. 570-571;
> *Dance de Sariñena*, vv. 778-779)
>
> *****
>
> Desistid de esos propósitos
> no me vayáis a obligar
> *a destruir con mis rayos*
> *a toda la vecindad*
> (*Dance de Santa Bárbara de Fuentes*, vv. 765-768)

Los airados parlamentos de los demonios del *Dance de Al-*

(56) Compárese con los versos 477-482 del *Dance de Castejón*.

monacid de la Cuba y de *Las Furias de Luzbel de Quinto* son ejemplos de algunos de los textos que mejor sintetizan todas las amenazas diabólicas:

Si no cerráis esa iglesia
y dejáis esos cortejos
habéis de ver de mi mano
el más terrible escarmiento.
Les he de pegar por tierra
y *haré que se asuele la Parroquia*
desde la cumbre al cimiento
……
soy capaz de hacer esfuerzos
de arruinar este lugar,
de derribar este templo,
de estorbar toda buena obra
abrasar esos barbechos,
de agostaros esas viñas
y estorbar vuestro concierto
(*Dance de Almonacid de la Cuba*, vv. 191-198, 248-254)

*****

Ese magnífico *templo*
que aquí veis edificado
arrancaré sus cimientos
y levantándolo en alto
le haré caer sobre vosotros.
Y moriréis aplastados:
el que no muera del golpe
ha de morir del espanto.
…….
Haré una gran tempestad
un huracán, un nublado,
que envuelva en sus nubes densas
y suspenda al sol sus rayos,
trocando este día en noche
de lobreguez y de espanto
…….
Formaré *una gran tronada*
que entre *centellas y rayos*
desarrollará un turbión
de *agua y granizo* tanto
que *talará vuestras viñas*
y arruinará vuestros campos.
……..
Desbordaré el río Ebro
de su sitio acostumbrado
y *envolverá en sus corrientes*
vuestros sotos y ganados.
Y en fuerza de tanta lluvia
todos moriréis ahogados
de suerte que ni uno pueda
a su casa volver salvo
(*Furias de Luzbel*, vv. 189-196, 199-204, 207-212, 215-222).

La plaza no sólo es símbolo del mundo terreno, en el sentido que lo era el camino o el mercado de muchas piezas renacentistas. En los dances, la plaza nunca pierde su realidad: el demonio ha llegado hasta el centro de la vida local para tratar de poner fin a sus fiestas y, si fuera preciso, destrozar sus viviendas, sembrados y ganados. Incluso cuando la representación cuenta con un espacio múltiple horizontal (castillo cristiano-plaza-castillo moro), a veces itinerante, será allí, en la plaza, donde se lleven a cabo las escenas más importantes. Porque lo fundamental es simbolizar la

invasión del espacio cotidiano por la incansable y omnipresente encarnación del Mal («Yo puedo estar donde quiera» dirá el Diablo en los *Dances de Pallaruelo, Robres y Sariñena* (v. 418, 526 y 729).

8. Para terminar sólo queremos destacar un hecho curioso que convierte al diablo en un elemento de «denegación teatral» (Ubersfeeld: 1989). En el *Dance de Santa Ana de Quinto*, por ejemplo, es él quien expone ante el público el reto que el dance supone para sus aficionados ejecutantes, hecho que le sirvió en otros dances (*Dance de Castejón* y *Dance de San Antonio de Fuentes*) para tratar de disuadir a los pastores de participar en la representación:

> Sabed que esto del dance
> es punto muy delicado
> pues siempre se debe ir
> con el compás en la mano,
> sin añadir ni quitar,
> y más cuando estás mirando
> que a vuestra vista tenéis
> tanto caballero hidalgo,
> venerables sacerdotes
> y respetables ancianos,
> que si no traéis los versos
> bien medidos y pensados,
> seréis el hazmerreír
> de los prudentes y sabios
> (vv. 429-442)

Tanto estas alusiones a los distintos estamentos y grupos sociales que conforman la multitud de espectadores (autoridades civiles, eclesiásticas y otras personas respetables de la localidad) como el señalamiento del diablo destructor (por medio de deícticos) del templo, las casas y las gentes que rodean el espacio escénico son elementos de *denegación teatral*, esto es, la ilusión de la ficción no deja nunca totalmente de lado a la realidad. El diablo, con sus palabras evidencia que los límites entre la escena y el lugar ocupado por los espectadores son absolutamente permeables y contribuye así a crear la confusión e imprecisión que en la Edad Media había entre los límites del espacio del público y los de la representación, (recuperada en el teatro contemporáneo desde el siglo XX). Esta tarea, en más de una ocasión, se encomienda a las correrías, gritos y empujones con que el diablo asusta a los más desprevenidos e inocentes. Así, en el *Dance de Castejón*, Lucifer, según explica la acotación, tras el primer monólogo «Ocúltase entre la gente, a la vista de Rabadán y Mayoral», (p. 317). De Larrea (1952: 684) comenta-

ba la función lúdica que los diablos desempeñan en el *Dance de Híjar* con las siguientes palabras, que pueden servirnos también para ejemplificar la función denegadora a la que hacíamos referencia:

> Cuidan los diablos del huelgo necesario para las danzas y representación y tiznan con sus manos de hollín las caras de los críos entrometidos y de las mujeres demasiado curiosas.

Son estos medios de hacer partícipe a toda la comunidad en la representación y en la fiesta. En el *Dance de Híjar*, por ejemplo, el Rabadán para escabullirse de la ira de los Diablos les sugiere que, antes que a él, se lleven a la corporación municipal, verdaderos promotores de la fiesta, seguramente situada en algún lugar privilegiado para poder ver y oír la representación. Esta broma que supone una subversión jerárquica provocaría la risa entre los asistentes:

> Llévense al Ayuntamiento
> que la fiesta ha preparado
> (*Furias de Luzbel* de Híjar, vv. 499-500)

Así el diablo colabora en la función de director escénico con el Mayoral, función habitual en las representaciones religiosas medievales y que la conocida miniatura de Jean Fouquet tan bien ilustra. En ella vemos al director en una escena de la representación de escenarios múltiples horizontales y verticales del *Martirio de Santa Apolonia* (en la que también participan los demonios).

Demonios acechantes ante jueces.

Concluiremos recordando que la presencia del Diablo en el dance simboliza el eterno y universal enfrentamiento entre el Bien y el Mal, batalla cotidiana que constituye el tema fundamental en el dance pues se repite de forma redundante tanto en las luchas de palos, es-

padas y broqueles como en el enfrentamiento entre turcos o moros y cristianos. Las figuras infernales son un elemento clave para la propaganda del mensaje religioso, hacen viva la doctrina cristiana al mostrar al público la capacidad que todo ser humano posee para salir victorioso de un ataque por sorpresa del maligno (contando siempre con ayuda de Dios a través de la intercesión de los Santos) y enseñan a reconocer las estrategias de engaño del personaje demoníaco. Todo esto vincula nuestros demonios con el teatro religioso oficial posterior a la Contrarreforma, seguramente bien conocido por parte de algunos de los autores de los Dances, sin que por ello se renuncie a los rasgos populares del demonio difundidos desde la Edad Media (eso sí, privándolo de sus aspectos más bajos y groseros), y mucho menos a las aportaciones locales propias o a la posibilidad de convertir al personaje en portavoz de aquellas ideologías que, desde el siglo XVIII, tanto la Iglesia como el grupo económicamente dominante consideraban un peligro para sus intereses. La imagen más conocida del demonio (culta y folclórica), lo hemos visto, se adapta en nuestra comunidad adquiriendo rasgos propios que lo hacen inconfundiblemente original.

No quisiera concluir sin una breve reflexión sobre el futuro del dance. Sus versos fueron escritos para ser representados ante una comunidad que recordaba anualmente su identidad, basada en la pertenencia a un mismo territorio, a una misma forma de vida y, sobre todo, a una misma fe. El dance es producto de un momento histórico concreto en el que sus autores pudieron imponer un punto de vista, el de la moral católica y estamentos dominantes, que era asumido por toda la comunidad. La crítica de ciertas corrientes de pensamiento como el racionalismo anticlerical o el socialismo, si aparece, no deja lugar a equívocos y los textos muestran claramente cuál es la opción que se desea trasmitir desde el poder.

Es evidente que mucho hemos cambiado desde entonces. Algunas fisuras en aquel mundo monolítico parecen advertirse ya en los parlamentos de algunos dances. En un mundo plural como el nuestro, ¿deben

continuar representándose los dances siguiendo al pie de la letra los textos conservados, cuando algunos de ellos hieren nuestra sensibilidad actual? ¿Deberían adecuarse a las nuevas circunstancias históricas? Quizá su futuro pase por liberarlo de su función como portavoz de ideologías que, desde el siglo XVIII, el poder establecido trata de combatir mediante su ridiculización, reservando así nuevamente su figura para censurar aquellos vicios humanos sobre los que la sociedad moderna presenta consenso.

Por otra parte, el ritmo de vida moderno no siempre valora lo suficiente las tradiciones antiguas, menos aún si éstas son religiosas. Otras veces, es una precipitada recuperación del dance con fines exclusivamente turísticos, muy legítimos por otro lado, la que hace que se corra el riesgo de olvidar, desconocer o incluso despreciar las raíces y vínculos de estas piezas con una tradición religiosa secular y con una historia, la nuestra, que son las que, en mi modesta opinión, realmente justifican su interés. Por eso se debe impulsar el conocimiento de esta rica tradición y trabajar para mantener tanto su representación como su memoria; dándose a conocer sin prejuicios a las nuevas generaciones de aragoneses (el currículo aragonés no debe olvidarse de reservarle un espacio) y también, cómo no, fuera de nuestras fronteras.

Los autos, farsas, representaciones y consuetas religiosas de otros territorios hispánicos ya no se representan más que en determinadas jornadas destinadas al estudio del teatro antiguo. ¿Ocurrirá lo mismo con los dances? ¿Es deseable que esto suceda? Es difícil contestar a todas estas preguntas pero sin duda deberían crearse los foros necesarios para el debate, de modo que se adopten decisiones comunes que aseguren tanto la conservación de los textos más antiguos en su formato original, sin mutilaciones, como la posibilidad de crear/recrear otros nuevos que, sin alterar sustancialmente la estructura antigua, mantengan el carácter popular, colectivo, cohesionador de esta literatura que vive y sobrevive en variantes. Difícil tarea para los tiempos actuales.❧

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS GENERALES

DUPRAS, Élyse (2006), *Diables et Saints: rôles des diables dans les mystères hagiographiques français*, Ginebra, Droz.

EGIDO, Aurora, (1987) Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hata finales del siglo XVIII, Zaragoza, Diputación Provincial-Institución Fernando el Católico.

HERMENEGILDO, Alfredo (1994), *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar.

MAS I USÓ, Pasqual (1987), *La práctica escénica en el Barroco tardío: Alejandro Arboleda*, Valencia, Ed. Alfons el Magnànim.

UBERSFEELD, Anne, (1989), *Semiótica teatral*, (título original: *Lire le théâtre*, 1978), Secretariado de publicaciones e intercambio de la Universidad de Murcia, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

VV.AA (1991), *El Auto religioso en España* (Teatro Albéniz, febrero-marzo, 1991), Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Centro de estudios y actividades culturales.

WARDROPPER, Bruce, W. (1953), *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Revista de Occidente, Salamanca, Anaya, (1967, 2.ª ed.).

II. EL DANCE Y OTRAS MANIFESTACIONES DRAMÁTICAS DEL FOLCLORE POPULAR

ARAMBURU URTASUN, Mikel (1992), «La Pastoral: paradigma del teatro popular vasco», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova, Tarragona*, El Mèdol, pp. 193-194.

ARAMBURU URTASUN, Mikel (1992), «El Paloteao en Navarra: una tradición recuperada», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 195-196.

AZNAR GALVE, José Ángel (coord.) (2008), *El Dance de Santa Bárbara de Andorra (Teruel)*, Zaragoza, Patronato de Cultura y Turismo de Andorra.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, (1982), *El dance aragonés*, Barcelona, CAI.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, (1992), «El dance aragonés: un ejemplo de teatro popular», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 77-89.

BENÍTEZ MARCO, M.ª Pilar (1988*), Contribución al estudio de «La Morisma» de Aínsa,* Excma. Diputación Provincial de Huesca, Col. «Cosas Nuevas», n.º 5. Edita *La Morisma de Aínsa*.

CÁNCER CAMPO, Jesús Valentín, (2003), *El dance de Aragón. Su estado actual a la entrada del siglo XXI*, Gobierno de Aragón. Edita los *Dances del Ángel Custodio* y *de la Virgen de la Virgen del Rosario de Sena.*

CARRERAS CANDI, (1931), *Folklore y costumbres de España*, Barcelona.

CEBAMANOS CONDE, J. y TERRAZ GARCÍA, S., (2000), «El dance de Tauste», *Actas de las II Jornadas sobre la Historia de Tauste*, Tauste, Patronato Casa de Cultura-Ayuntamiento de Tauste.

CINCA YAGO, J., (2001), *El dance de Lécera*, Zaragoza, Autor-Diputación General de Aragón.

DE LARREA PALACÍN, Arcadio, (1952),

El dance en Aragón y las representaciones de moros y cristianos, Tetuán. Edita *Introducción al Dance de Santa Ana, patrona de Quinto* (pp. 153-192), *Furias de Luzbel, Original del Coloquio y Dichos dedicados a Santa Ana, patrona de Quinto* (pp. 255-287), *Dance de San Antonio Abad que se representa en la Villa de Fuentes de Ebro* (pp. 298-345), *Soldadesca de Santa Bárbara, patrona de Fuentes de Ebro* (pp. 347-393), *Introducción al Dance de San Roque, patrón de Almonacid de la Cuba* (pp. 645-672), *Las astucias de Luzbel; según se representan en Híjar* (pp. 689-718) y el *Dance de Santa Ágeda, patrona de la villa de Escatrón* (pp. 727-794).

DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, (1943), *Notas del folklore altoaragonés*, Madrid. Edita el *Dance de Pallaruelo* (pp. 177-198), *Dance de Sariñena* (pp. 198-223), *Dance de Robres* (pp. 233-262) y *Dance de Castejón* (pp. 312-345).

FRIBOURG, Jeanine (2000), *Fiestas y literatura oral en Aragón (El dance de Sariñena; sus relaciones con el de Sena, Lanaja y Leciñena),* Instituto de Estudios Altoaragoneses, Dip. Huesca.

MASOLIVIER MARTÍNEZ, (1931), *El Dance de Híjar (Teruel)*, Art. Populaire II.

MATEO ALCALÁ, M.ª Luisa (2006), «La construcción escénica del demonio de los dances aragoneses. Estudio comparativo del personaje con otros diablos de piezas del teatro religioso anónimo del XVI en castellano (*Códice de Autos Viejos*) y en catalán (*Manuscrito Llabrés*)», *Alazet*, Huesca, IEA, pp. 53-71.

PUEYO ROY, Mercedes, (1973), *El dance en Aragón. Orígenes y problemas estructurales de una composición poética,* Universidad de Zaragoza,

PALOMAR, Salvador (1992), «El diable: l'espai sagrat i la sàtira festiva», *Congrès de balls parlats a la Catalunya* Nova, Tarragona, El Mèdol, pp. 101-112.

PALOMAR, Salvador (2000), «Foc, festes i diables», VVAA, *Les mil cares del foc*, València, Generalitat de Catalunya.

PÉREZ GARCÍA-OLIVER, Lucía, (1983), *El dance de Jorcas*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.

PÉREZ GARCÍA-OLIVER, Lucía, (1988), *El dance de Alcalá de la Selva (Teruel)*, D.G.A., Zaragoza.

PÉREZ GARCÍA-OLIVER, L., GONZALVO, J. et al. (1990), *Los dances de La puebla de Alfindén* (Zaragoza), Ayuntamiento.

PÉREZ GARCÍA-OLIVER, Lucía, (1999), «El dance de Codos», *Cuadernos de Aragón*, 25, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

URQUIZU, Patricio, (1992), «Teatro popular suletino: Las pastorales», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 169-177.

URQUIZU, Patricio (2001), «Pervivencia y evolución de las farsas y misterios vascos», *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del seminario celebrado del 28 al 31 de octubre de 1998, con motivo del V Festival de Teatre y Música Medieval d'Elx,* Institut Municipal de Cultura, Ajuntament d'Elx, pp. 219- 240.

III. EL DIABLO EN EL TEATRO CASTELLANO Y CATALÁN DEL SIGLO XVI

CENOZ DEL ÁGUILA, Guillermina (1977), *Teatro navideño catalán de técnica medieval*. Tesis doctoral, 2

vols. Barcelona, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras (contiene las piezas n.º 1, y n.º 37 de nuestro repertorio).

CENOZ DEL ÁGUILA, Guillermina y Fernando HUERTA VIÑAS (1986), «La *Consueta del fill pròdich*, peça núm. 13 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya», en Lola BADÍA y Josep MASSOT y MUNTANER (ed.), *Estudis de Literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras,* I, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Motserrat, pp. 259-288.

FERRER VALLS, Teresa (1989), «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», *Convegno di studi Diavoli e Monstri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma, 30 giugno / 3 lugio 1988),* Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 303-324.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (1999), «Como le pintan». La figura del demonio en *Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega, 1998-1999*, Lleida, Milenio, pp. 115-126.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (2001), «»Yo soy, pues saberlo quieres». La tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de Autos Viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, n.º 83, pp. 105-114.

HUERTA VIÑAS, Ferran, (1976), *Teatre bíblic. Antic Testament, Barcelona*, Barcino. Edita la consueta n.º 34 de nuestro repertorio.

HUERTA VIÑAS, Ferran, (1991), «Un ejemplo de representación del mal en el teatro religioso del XVI: Los dramas catalanes de los ciclos navideño y neotestamentario», *Comedias y comediantes, Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, (9, 10 y 11 de mayo de 1989),* eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola- Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana- Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 37-45

MATEO ALCALÁ, M.ª Luisa (2006), «Espacio y figuras infernales en el *Códice de Autos Viejos*», *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Cambridge, 18-22 de julio de 2005, Iberoamericana Verveuert pp. 449-454.

MATEO ALCALÁ, M.ª Luisa (2008), *La construcción escénica de las figuras infernales en el teatro religioso del siglo XVI. Dos ejemplos para el análisis: el «Códice de Autos Viejos» y el «Manuscrito Llabrés»*, Universitat de Lleida, tesis doctoral inédita.

MAS I VIVES, Joan (1993), «El *Misteri dels Set Sagraments*, una fantasia teatral de la primera meitat del segle XVI (n.º 40 del Ms. 1139)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XLIX, pp. 273-306.

MASSOT I MUNTANER, Josep (1985), *Teatre i poesia del segle XVI, Antologia,* Barcelona, Edicions 62 (de nuestro repertorio, edita la *Representación de la Mort*, n.º 36, pp. 27-41).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, (ed.) (1988), *Códice de Autos Viejos*. Selección, Madrid, Castalia.

REYES PEÑA, Mercedes de los (1988), *El «Códice de Autos Viejos». Un es-*

tudio de historia literaria, Sevilla, Alfar, 3 vols.

ROMEU I FIGUERES, Josep (1957), *Teatre hagiogràfic,* Barcelona, Editorial Barcino, 3 vols. Edita las consuetas n.º 31, n.º 32 y n.º 45 de nuestro repertorio.

ROUANET, Léo, (ed.) (1901), *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Madrid-Barcelona, Mâcon, Protat Hermanos, Impresores, Biblioteca Hispánica, 1901, 4 vols. reimpresa facsimilarmente: Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1979.

ROVIRA, Silvia y Pep VILA (1993), «*Consueta del juý* (ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya), transcripció, notes i estudi», *Llengua i Literatura*, 5, (1992-1993), pp. 103-146.

SANTANDREU BRUNET, Pere J., (2003), *Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI),* Universitat de les Illes Balears, Publicacións de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Marian Aguiló, n.º 35, edita las consuetas n.º 9 y n.º 10 de nuestro repertorio.

✠ ✠ ✠

TEMAS DE ANTROPOLOGÍA ARAGONESA
nº 15 - 2009
Pp. 71-144
ISSN: 0212-5552

LA EXPANSIÓN DE LOS MOLINOS OLEARIOS BAJOARAGONESES DURANTE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

ALBERTO BAYOD CAMARERO
Historiador

Un senador griego de Asia Menor, nombrado gobernador en tierras del Danubio, sentía lástima de sí mismo: «Los habitantes de esta región ... viven la existencia más miserable del género humano», escribía, «puesto que no cultivan olivos y no beben vino».

(Hacia el año 200 d. C.)

PETER BROWN
«El Mundo en la Antigüedad Tardía» [1].

RESUMEN: El objetivo de este trabajo ha sido realizar un primer acercamiento a los motivos y consecuencias del notable desarrollo experimentado por el olivar bajoaragonés durante la Edad Moderna. La evolución de esta progresiva especialización productiva aparece reflejada en la significativa expansión e importancia local que adquirieron los molinos olearios de varias poblaciones turolenses del Bajo Aragón, situadas en torno a las cuencas de los ríos Guadalope y Mezquín, durante los siglos XVI al XVIII, una vez que las distintas organizaciones comunales de la zona se hicieron con el control de la propiedad útil de los mismos. Dicho crecimiento quedaba de manifiesto mediante la progresiva ampliación de las instalaciones y el incremento del número de prensas disponible. Asimismo, pretende explicar también sus principales características de funcionamiento, el proceso de producción del aceite y los habituales sistemas de explotación empleados por los diversos concejos y cofradías para su gestión y

(1) Este estudio es el resumen de una ampliación corregida y actualizada, todavía inédita, de un trabajo publicado en una historia local de la población turolense de La Codoñera durante el siglo XVI, realizado y editado por José Ramón Molins Margelí y Miquel Sanz Parera, a los cuales me gustaría agradecer desde aquí su apoyo y colaboración. También desearía agradecer a Manuel Mestre Catalán (†) su ayuda en la localización de datos sobre el molino oleario de Castelserás y a Teresa Thomson Llisterri, Tomás Hernández Bronchal y el resto del personal del Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz, por su habitual interés y las facilidades prestadas. Igualmente a Ángel González, gerente de Nuova Pieralisi S.L., José Guarc y Carlos Estevan por su atención y deferencia.

administración económica, cuyos ingresos se convirtieron en una partida fundamental para el difícil sostenimiento de cada hacienda local. Ofrece, por último, algunas noticias concretas que apuntan, ya desde un principio, hacia la especialización, como la existencia de normativas favorables a la producción de aceite, una tendencia alcista de los precios a fines del siglo XVI, y el notable incremento de la actividad comercial durante dicho período.

PALABRAS CLAVE: Molinos, Aceite, Olivar, Bajo Aragón, siglos XVI, XVII, XVIII, Edad Moderna, Prensas, Especialización Productiva, Comercio, Guadalope, Mezquín, Señorío, Orden Calatrava, Alcañiz, Belmonte, Calanda, Calaceite, Cañada, Castelserás, Codoñera, Fórnoles, Torrecilla y Valdealgorfa.

TITLE: *The development of oil mills in the Bajo Aragón from the sixteenth to the eighteenth century.*

ABSTRACT: *The aim of this work has been to develop an approach to the reasons and consequences of the expansion of olive plantations in the Bajo Aragón during the Modern Age.*

The evolution of this progressive productive specialization can be appreciated through the development and local importance acquired by the olive mills of several Bajo Aragón villages in Teruel situated by the rivers Guadalope and Mezquín from the sixteenth to the eighteenth century after the different community organizations got control of the «useful property» of these mills. Such development was noticeable owing to the enlargement of facilities and the increasing number of presses available.

Besides, this essay aims to explain how these mills and presses worked, the process of oil production and the usual systems of explotation employed by the councils and brotherhoods for their management and economic organization the incomes coming from olive oil becare fundamental for the hard sustainment of each property.

Lastly, this work provides us with some definite details which, from the very beginning, speak about specialization. Among these we find the existence of rules which support oil production; secundly, a rise in prices by the end of the sixteenth century, and thirdly, a great increase in commercial activity during this period.

KEY WORDS: *Mills, Oil, Olive Plantation, Bajo Aragón, sixteenth, seventeenth, eighteenth centuries, Modern Age, Presses, Productive Specialization, Commerce, Guadalope, Mezquín, Manor, Calatrava Brotherhood, Alcañiz, Belmonte, Calanda, Calaceite, Cañada, Castelserás, Codoñera, Fórnoles, Torrecilla y Valdealgorfa.*

1. EL FUNCIONAMIENTO DE LOS ANTIGUOS MOLINOS OLEARIOS DOTADOS DE PRENSAS DE LIBRA[2] Y SU PROCESO DE PRODUCCIÓN PARA LA ELABORACIÓN DEL ACEITE

En los antiguos molinos bajoaragoneses dotados de prensas de viga o libra («*lliura*»), cuyo funcionamiento a lo largo de los siglos XVI al XVIII, durante toda la Edad Moderna, estaba destinado a la elaboración del aceite de oliva («*molins d'oli*»), se distinguían dos zonas principales de actividad, las cuales se correspondían con las fases mecánicas sucesivas a realizar: la moltura de la oliva y el prensado de la pasta obtenida. Posteriormente el proceso se repetía con el orujo o «*sansa*», constituyendo la fase de repaso, que consistía en remolturar y volver a prensar el residuo de la pasta que había sido sometida a un primer prensado y extracción del aceite («*oli*»). El residuo sólido definitivo que quedaba tras el mismo o *cospillo*, formado por los restos del hueso y la piel de la oliva, se aprovechaba, fundamentalmente, como combustible para el fuego. Finalmente, a través de un proceso progresivo de decantación, se realizaba la separación entre el aceite y la «*oliassa*» (alpechín) o agua residual restante, mediante el procedimiento de dejar reposar el mosto en una serie de «*pilas*» o balsas de decantación. Por último, y en un nuevo ejemplo de aprovechamiento de los residuos producidos durante el funcionamiento del molino, los alpechines eran utilizados para la fabricación de jabón, aunque ese aspecto productivo quedaba al margen de la actividad que se desarrollaba en el interior de la almazara.

Los operarios encargados del funcionamiento del molino eran el maestro de dicha activi-

(2) Atendiendo a las singulares características lingüísticas de numerosas poblaciones de la comarca, de habla catalana, entre las cuales se encuentran La Codoñera, Belmonte, etc. y todas las poblaciones de la cuenca del río Matarraña, se redactan en cursiva los vocablos habitualmente utilizados en diversas localidades bajoaragonesas para definir los componentes y piezas de los molinos olearios y demás términos empleados en la descripción del proceso de elaboración del aceite de oliva, que en la mayoría de los casos se corresponden con palabras en lengua catalana.

Fig. 1. *Grabado que refleja las actividades realizadas en los antiguos molinos de aceite bajoaragoneses (moltura y prensado de la oliva, escaldado de la pasta, depuración y envasado del aceite, etc.) y el tórrido ambiente creado en su interior (Nuova Pieralisi).*

dad y el molinero o «*parador*», que a veces, en los molinos pequeños, se confundían en la misma persona. Su labor estaba destinada a dirigir los trabajos y preparar, controlar y contabilizar los procesos de moltura, formación del *pie* o cargo y prensado, siendo auxiliados por los *mozos* o peones, que se encargaban de las distintas funciones a realizar, y las necesarias caballerías que hacían girar los rollos del molino. La jornada de trabajo era continua, día y noche, mientras durase la molienda y prensado de toda la cosecha[3], alargándose en numerosas ocasiones hasta ocho, nueve o más meses al año[4], pro-

(3) Algunos contratos de arrendamiento hacían referencia a que cuando parase el molino la víspera de los días de fiesta, al volver a ponerlo en funcionamiento al día siguiente, el arrendatario tendría que «untar» el molino haciendo funcionar un número determinado de veces las prensas con moladas de su propiedad, antes de moler la oliva de ningún cosechero. También debía hacerlo cuando el molino dejase de funcionar durante más días, cuando comenzase la campaña o cuando se hiciese repaso de sansa en una prensa destinada al prensado de la oliva.

(4) Tal como afirma, para las poblaciones bajoaragonesas, Ignacio de Asso en su «*Historia de*

duciéndose una continua sensación de hacinamiento en el interior del molino. El ambiente era oscuro, denso y tórrido a causa del intenso calor y el olor a aceite, aumentado por la continua cremación de sansa o cospillo en el horno o *fornal*, que era necesaria para mantener la temperatura adecuada en el interior del edificio y calentar el agua para escaldar la pasta o la sansa, así como por el aceite quemado por los candiles o «*cresols*» que iluminaban el local. La acumulación excesiva de las olivas, apiladas durante largo tiempo en los algorines[5] por la falta de capacidad de las prensas para una rápida transformación, producía el recalentamiento y fermentación de las mismas, favoreciendo la formación de un liquido viscoso, negro y de fuerte olor: la *oliassa* o alpechín, resultando un aceite de escasa calidad[6].

1.a) La moltura de la oliva

Previamente a su transporte a la almazara, cada cosechero procedía a la limpieza de las olivas, que consistía, básicamente, en separar, mediante un ventador[7], las hojas e impurezas mezcladas durante la recolección. Una vez en el molino, las olivas eran depositadas en los algorines, quedando a la espera del riguroso turno[8] correspondiente, previamente determinado

la Economía Política de Aragón», pág. 103. Andrés Arambarri, citando un texto de 1879 de Diego Pequeño también denota que la molienda de las grandes cosechas de Andalucía se prolongaba con frecuencia hasta los meses de junio y julio y en ocasiones se juntaba con la campaña inmediata posterior. En la localidad de Calaceite (Teruel), que durante el siglo XVIII disponía de un molino dotado de un importante número de prensas (entre siete y quince), se hace referencia a largas campañas de funcionamiento del mismo, de una duración entre 14 y 19 meses. El comienzo de la campaña acostumbraba a ser a principios de diciembre, aunque en algunas ocasiones se llegó a poner en funcionamiento la almazara en el mes de septiembre, aquellos años en que los olivares dejaban caer mucha oliva anticipadamente durante dicho mes, y así se hacía constar en la normativa de los contratos.

(5) Depósitos adosados a los muros del molino donde se almacenaban las olivas hasta que les llegaba el turno para molerlas.

(6) Para obtener una mayor información sobre el proceso de elaboración del aceite de oliva, es interesante la lectura del texto de Andrés Arambarri: «*La oleicultura antigua*», que ofrece una visión amplia y minuciosa sobre el tema, así como detallados textos bibliográficos coetáneos a la época de funcionamiento de los antiguos molinos de prensas de viga o libra.

(7) Los ventadores eran una especie de toboganes con la carcasa de madera y el piso realizado con varillas de hierro por entre las que se colaban las hojas pero no las olivas.

(8) Así se especificaba en dos arrendamientos de las almazaras de las poblaciones de Bel-

para cada productor, que marcaba el inicio del proceso mecánico de su transformación en aceite.

El primer procedimiento se desarrollaba en el área de moltura y consistía en moler una cantidad determinada de oliva para la obtención de la *pasta* que debía formar parte del pie o cargo («*peu*» o «*piau*»), que se correspondía con la cantidad de pasta que se prensaba cada vez que se accionaba el mecanismo de la prensa. Para ello, se empleaba una *muela* («*mola*») o molino rompedor de una sola piedra («*rollo*», «*ruello*», «*roll*», «*rodet*»), de forma cilíndrica y caracterizada por unas medidas muy diversas según época y lugar (a título meramente orientativo un *rollo* podía tener un diámetro de 1,2-1,8 m y una altura o grosor de 35-50 cm), la cual se desplazaba colocada en posición vertical y girando sobre si misma en torno a un eje o árbol central, sobre una solera o plataforma empedrada, de forma circular y elevada unos 40 cm sobre el suelo, con un diámetro aproximado de entre dos y tres metros. Esta plataforma o solera era denominada en las localidades bajoaragonesas de habla catalana como la «*çaffa*» y constituía la muela yacente. Su parte exterior, hecha con dovelas de piedra, contenía un depósito para almacenar la pasta que se iba acumulando por el proceso de moltura y se denominaba como «*escudilla*». Avanzada la Edad Moderna, la piedra maciza central de la muela yacente o *çaffa*, hecha de una sola pieza, también recibió el nombre de *sotana*, pasando a ser entonces la *çaffa* un sinónimo del conjunto de piezas que formaban la solera yacente del

monte y La Codoñera, concertados, respectivamente, en los años 1551 y 1588, en los que el concejo o la cofradía se reservaban el derecho a establecer «la vez» o turno para entrar a moler. En unas ordenaciones de población de Alcañiz aprobadas en 1595, se hacía constar la forma establecida para moler las olivas, especificando que el turno se estructuraría por parroquias, invirtiendo el orden inicial anualmente entre la zona alta y baja de las mismas. En la primera ronda tan solo se podrían moler 8 moladas por turno (12 los que tuviesen más de 30 pendientes) y en la segunda hasta 16 (24 moladas los de 12). Por último, en la tercera ronda, si esta fuese necesaria, se entrarían a moler las olivas restantes. El estatuto especificaba que si alguien cometía fraude en el turno perdería las olivas molturadas que serían incautadas en beneficio del común de la villa. La utilización del sistema de turnos en los molinos de aceite bajoaragoneses tendría gran importancia durante los siglos XVIII y XIX, tal y como ya se ha demostrado para las poblaciones de Calanda o Caspe.

molino[9]. En el centro de la solera o *çaffa* y engarzado a ésta se elevaba un eje o árbol vertical de madera, de carácter giratorio, que se encajaba en una gruesa viga fijada a los muros o techo del edificio. El rollo estaba adosado al citado eje y era arrastrado por una caballería, con los ojos tapados para evitar mareos (tracción «de sangre»[10]), que lo hacía rotar en torno a él en un movimiento circular sobre la solera o «*çaffa*». Esta última, podía disponer de diversos complementos como un reborde externo o, en su caso, un canal perimetral exterior, que en ambas situaciones servía para evitar la decantación de la pasta producida por la moltura de la oliva y un depósito o cavidad interna para el almacenaje de la misma («*escudilla*»). Adosada al eje vertical, en una posición inversa a la situación del rollo, podía emplazarse una tolva o «*tremuja*», que era un cajón de madera con forma asemejada a una pirámide invertida donde se depositaban las olivas, las cuales se iban dejando caer, en función del estado de la molienda, mediante un mecanismo que graduaba el paso de las mismas. También podía colocarse adosada al eje una raedera, que arrasaba, removía y centraba la pasta depositada en la solera y la colocaba nuevamente en la trayectoria del rollo, evi-

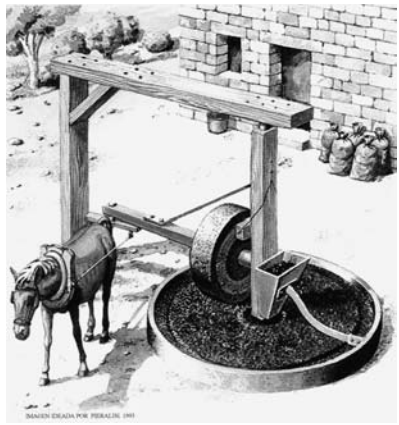


Fig. 2. *Rollo de moltura girando sobre la muela yaciente y deshaciendo la oliva. La fuerza motriz habitual, llamada "tracción de sangre", eran las caballerías (Nuova Pieralisi, 1993).*

(9) Hay una cierta confusión en la utilización de los tres términos (*çaffa*, escudilla y sotana) por la variación del concepto asignado a cada uno a lo largo del período Moderno y según cada lugar, pero no hay duda de que definían piezas que formaban parte de la solera yaciente del molino que trituraba las olivas o repasaba la sansa.

(10) En algunos lugares con abundancia de agua, como la población de Caspe, situada junto al río Ebro, las caballerías, fuerza motriz habitual utilizada para mover los rollos en los molinos olearios, eran sustituidas por la acción del agua.

tando así una tarea necesaria para la adecuada finura y homogeneidad de la pasta o favoreciendo la función de uno de los mozos del molino, el cual debía realizarla con suma habilidad mediante una pala preparada para tal fin.

El proceso de molturación se repetía, aunque de forma más simplificada, previamente al prensado de la *sansa* (orujo), mediante una *çaffa* y un rollo que se utilizaban habitualmente para dicha función.

1.b) El prensado de la pasta

Tras la fase de molturación y una vez obtenida la pasta procedente de la oliva, comenzaba el segundo proceso a realizar en el molino, que consistía en exprimir la pasta mediante el prensado para la obtención del aceite existente en la misma. Esta actividad se realizaba a través de un artificio mecánico: la prensa de *viga* o *libra*, llamada también en las zonas de lengua castellana como prensa de viga y quintal. Consistía en un sistema de palanca de segundo género, donde la resistencia a vencer (el pie o cargo a prensar) se encontraba entre la potencia o presión ejercida por el extremo de la viga, al que se añadía el peso de la libra, y el punto de apoyo, que suponía el contrapeso o torre situado sobre la *capilla* donde quedaba encajada la viga. La citada prensa tenía como elemento fundamental una viga de madera de sección rectangular formada por varios maderos (habitualmente cuatro) ensamblados mediante abrazaderas de hierro y cuerdas, de una longitud variable que oscilaba entre los doce y los quince metros aproximadamente. La viga, que también se denominaba en las zonas de habla catalana como «*giny*», «*ginyo*» o «*seixantè*», iba encajada en una *torre* o capilla formada por dos gruesas columnas de piedra (que en otras zonas eran pilares de madera), de sección rectangular, denominadas como *piernas*, *contrapiernas* o *vírgenes*, las cuales podían tener alrededor de 4 metros de altura y estaban provistas de una abertura lateral en la que se colocaban los trabones o *espadillas* que servían para calzar la viga en la fase de prensado. Sobre las *piernas* o *contrapiernas* se construía una pesada *torre* maciza formada por sillares de piedra de-

nominada como *torrejón* que cuando la prensa estaba en funcionamiento actuaba como punto de apoyo o contrapeso de la viga al ejercer la presión. En el extremo contrario de la viga, se encontraba el husillo o *caracola* («*cargol*»), que consistía en un tornillo de madera de carrasca dispuesto de forma vertical y de unos 5,5-7 metros de altura, que encajaba a rosca en una tuerca o *trucha* («*truja*» o «*femella*»), también de madera, situada sobre la viga y sujeta a ésta. En la parte inferior de la *caracola* se situaba la *libra* («*lliura*»), también llamada quintal, que consistía en un enorme bloque de piedra, de forma habitualmente cilíndrica y de 2.000 a 3.500 Kg de peso, que quedaba suspendido en el aire en el momento de efectuar la presión y apoyado en el suelo al finalizar la misma. El husillo o *cargol* era el elemento más importante de este tipo de prensas, ya que mediante él se hacía funcionar el mecanismo para hacer subir o bajar la viga, empleando un sistema de torno en el que los cuatro husilleros o mozos del molino que eran necesarios, hacían girar el tornillo levantando o haciendo descender la libra mediante dos *barras* («*barres*») o bigarras que lo atravesaban y estaban colocadas en el extremo más cercano a la misma, activando o desactivando así el funcionamiento de

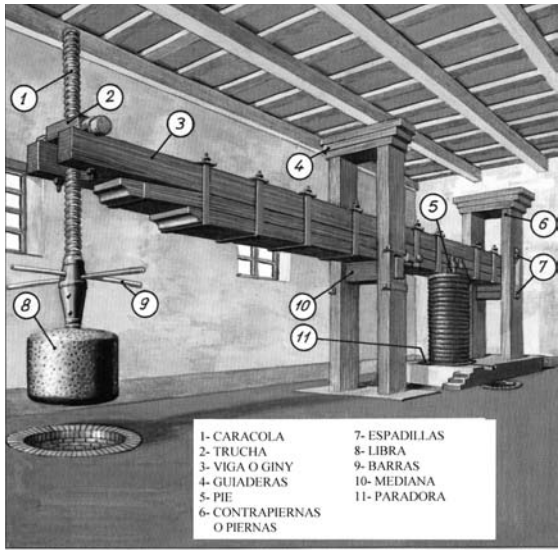


Fig. 3. *Prensa de viga o libra y sus principales piezas, con la denominación habitual que recibían en el Bajo Aragón, donde las contrapiernas estaban formadas por enormes bloques de piedra, formando una especie de capillas o torres (Nuova Pieralisi, 1993, con modificaciones del autor).*

la prensa. Las guiaderas o «*balanceres*» consistían en dos pilares de madera que estaban situados a una distancia aproximadamente equidistante a los dos extremos de la viga, uno a cada lado de la misma, y su función era la de evitar que la viga perdiese la verticalidad al moverse y se desplazase lateralmente. También se utilizaban de soporte para encajar una cuña, lavija o *mediana* («*mitjana*») que servía para sostener la viga cuando estaba en reposo, evitando que el peso de ésta sobrecargase el husillo o *caracola* y lo pudiese romper.

Una vez finalizada la molturación, la pasta era colocada en finas capas sobre los capachos, esteras, *capaças* o «*cofins*», repartida y bien distribuida en el interior de los mismos, los cuales estaban hechos de esparto y tenían forma circular, disponiendo, en ocasiones, de un orificio central que favorecía su apilado y un reborde exterior para contener la pasta de forma que ésta no se dispersase por efecto de la presión. El *parador*, con habilidad y experiencia, iba colocando los *cofins*, situándolos uno encima del otro hasta formar o *parar el pie* o cargo que sería objeto de la presión. Durante el siglo XVI, el número de *cofins* que se utilizaban para formar el *pie* en algunos molinos bajoaragoneses oscilaba, aproximadamente, entre 16 y 22, que contenían un máximo de 2 cahíces de olivas y un mínimo de tres «*portadoras*»[11]. El emplazamiento del pie estaba situado bajo la viga, a la altura de una plataforma de madera que sobresalía de la misma denominada como marrano o «*barret*», entre las *guiaderas* y las *piernas* de la torre o *capilla*, aunque mucho más cerca de éstas últimas. El *pie* se colocaba sobre una pieza o solera circular de piedra denominada como «*paradora*», «*cassola*», «*setial*» o regaifa, de diámetro ligeramente superior al de los *cofins* y dotada de un canal perimetral que desembocaba en una gran *pila* de piedra situada junto a la

(11) El cahíz era una medida de capacidad para áridos cuya equivalencia se cifraba en 179,36 litros. El dato citado sobre cantidad máxima de olivas por molada se refiere únicamente a los numerosos arrendamientos del molino de Belmonte, mientras que el mínimo de «*tres portadoras*» está especificado en un arriendo del molino de La Codoñera del año 1582.

zona de presión del *pie* o cargo, la cual servía para ir almacenando el aceite obtenido mediante el prensado, que todavía estaba mezclado con agua y afloraba a la superficie por su densidad inferior, siendo recogido mediante grandes cazos y depositado en las pilas de decantación para su reposo y purificación definitiva.

Cerca del lugar donde se colocaba el pie, se situaba un hogar o «*fornal*» de obra con carga de leña frontal y abierto en su parte superior, que permitía el calentamiento de grandes calderos de agua hasta llegar al estado de ebullición, cuya función era la de escaldar los *cofins* que contenían la pasta y formaban parte del pie que estaba siendo sometido al prensado, facilitando así la extracción del aceite. Este proceso se realizaba siempre y, en mayor medida, cuando se realizaba la fase de repaso con el segundo prensado de la *sansa* (orujo), la cual era necesario escaldar con agua hirviendo para permitir la dilatación de las celdillas y la salida del aceite restante en las mismas. Para la realización de esta actividad era primordial disponer siempre de agua abundante en el molino, que era recogida y distribuida mediante canalizaciones y depositada en balsas o aljibes. Otra de las funciones del *fornal* era la de mantener una temperatura adecuada en el interior del molino que permitiese una mejor realización de la actividad, facilitando la preparación de la pasta y la extracción del aceite, así como su proceso de separación de la «*oliassa*» o alpechín (agua de vegetación propia de la pasta o añadida en el escaldado), mediante la decantación y el reposado del mosto.

1.c) Las fases de funcionamiento de la prensa de viga o libra

El funcionamiento de la prensa de viga o libra y las diferentes maniobras que debían ejecutarse para conseguir que ésta realizase su cometido eran las siguientes:

Inicialmente, la viga estaba en la posición de reposo (Fig. 4), colocada horizontalmente y apoyada y calzada a la vez en las *espadillas* o trabones, la *mediana* o lavija y la *libra* o quintal. Haciendo girar la *caracola* o husillo por parte de los opera-

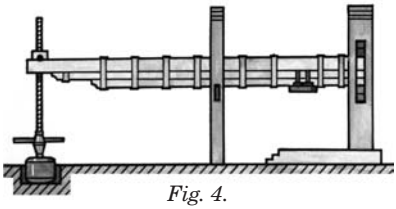


Fig. 4.

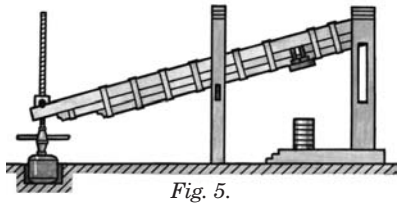


Fig. 5.

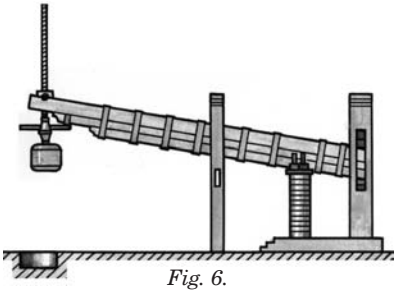


Fig. 6.

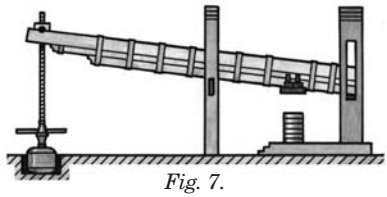


Fig. 7.

Figs. 4-7. *Posiciones de funcionamiento de una prensa de viga o libra y diversas maniobras a realizar (Nuova Pieralisi, 1993, con modificaciones del autor).*

rios del molino mediante las *barras* o bigarras se bajaba la cola y se subía la cabeza de la viga, que previamente había sido liberada de las *espadillas* o trabones, hasta tocar el techo de la *torre* o capilla, permaneciendo apoyada todavía en la *mediana* o lavija, sobre la que basculaba, y en la *libra* o quintal. De esta forma, se colocaba la viga en la posición adecuada para el proceso de formación del *pie* o cargo (Fig. 5). Una vez *parado el pie*, se giraba la *caracola* o husillo en sentido contrario al anterior, haciendo que bajase la cabeza y subiendo la cola de la viga, introduciendo las *espadillas* o trabones en las ranuras talladas al efecto en las *piernas* o *contrapiernas* de piedra de la *torre* o capilla para calzar la viga. Mientras se realizaba esta operación, la *libra* seguía en contacto con el suelo y la viga se apoyaba todavía en la *mediana* o lavija. Una vez colocadas las *espadillas* o cuñas se quitaba la *mediana* o lavija y se bajaba ligeramente la cola de la viga izando la *libra* o quintal, que quedaba suspendida en el aire, colgada de la *caracola* o husillo.

Era el momento de inicio del proceso de prensado (Fig. 6) mediante la palanca, donde la potencia de la presión sumaba el peso de la viga y el de la *libra* sobre la resistencia que suponía el *pie* o cargo, el cual estaba apoyado sobre la *paradora*, *setial*, *cassola* o regaifa, comenzando la extracción del aceite. La cabeza de la viga quedaba calzada y ejercía presión sobre el contrapeso o punto de apoyo que estaba constituido por la *torre* maciza de sillares situada sobre la capilla que formaban las *piernas* o *contrapiernas* o vírgenes de piedra (o madera). Una vez que la *libra* llegaba al suelo, el aprieto o prensado había finalizado. La cola de la viga se levantaba con la *caracola* o husillo, se colocaba la *mediana* o lavija y se mantenían las *espadillas* o trabones sobre los que se apoyaba la cabeza de la viga, quitando las que actuaban como cuñas. Era el momento de proceder a desmontar el *pie* o cargo (Fig. 7), que había sido sometido a una importante reducción de su volumen y del cual ya no fluía aceite. La duración de cada prensado era de unas cuatro horas.

1.d) La fase de repaso o segunda presión

Una vez realizado el primer prensado de la pasta, se iniciaba la fase de repaso o segundo prensado de la *sansa* o pasta residual que permanecía en los *cofins* tras el primer prensado. Para ello se procedía a desmontar el pie y obtener de los mismos la *sansa* u orujo que, posteriormente, tras ser desmenuzado y molturado nuevamente, se depositaba por segunda vez en los *cofins*, convenientemente escaldada, y volvía a formar parte de un nuevo *pie* o cargo, el cual se exprimía en las prensas de repaso o de la *sansa* por el mismo procedimiento antes referido, obteniéndose una cantidad menor de aceite y de peor calidad. Asso estimaba que un pie de repaso de sansa daba una tercera parte de aceite que un pie de pasta de oliva en primera presión[12].

(12) Ignacio de Asso, 1798, pág. 96. Del primer prensado se obtenían tres arrobas de aceite por cada pie o molada y del segundo tan solo una.

1.e) La obtención del producto final del proceso: el aceite

El aceite obtenido durante el proceso de prensado solía diferenciarse, por tanto, entre el que procedía del primer prensado de la pasta de la oliva, de una mayor calidad, y aquel otro que había sido elaborado en la fase de repaso o segundo prensado de la *sansa* u orujo. Tanto uno como otro, eran sometidos a un último proceso que consistía en la separación de la «*oliassa*» o agua de vegetación o escalde que todavía aparecía mezclada con el aceite procedente de la fase de prensado, existiendo en mayor proporción en el aceite obtenido tras el prensado de la sansa. Para ello, se realizaba una primera separación simple de la mayor cantidad posible de aceite, mediante el mantenimiento en reposo del mosto oleario que contenía los dos líquidos en las *pilas* o picas de decantación, esperando a que se clarificase y recogiendo y almacenando en depósitos adecuados el aceite resultante, que por su menor densidad subía a la superficie. Para ello, los molinos solían disponer de amplios trujales de almacenaje y tinajas, cántaros, cueros o pellejos, etc. mediante los cuales los propietarios lo podían transportar, ya limpio y reposado, hasta sus casas. Posteriormente se disponía de otra serie de *pilas* o picas y balsas denominadas como «*basses dels fulls*» o «*inferns*» (balsas o infiernos), en las que se realizaba la decantación progresiva de la *oliassa*, recogiendo el aceite que iba emergiendo a la superficie de las sucesivas balsas, cada vez de peor calidad y que recibía el nombre de «*oli dels fulls*». La *oliassa* o alpechín, formado por las aguas residuales e impurezas acumuladas durante todo el proceso una vez finalizado el mismo, se utilizaba posteriormente para la fabricación de jabón.

2. LA PROGRESIVA IMPORTANCIA LOCAL DE LOS MOLINOS OLEARIOS COMO REFLEJO DEL DESARROLLO DEL OLIVAR. SU PROCESO DE ADQUISICIÓN, CONSTRUCCIÓN Y AMPLIACIÓN

Para acercarnos a la realidad de un molino oleario bajoaragonés durante el período Moderno, se hace necesario indagar, entre otros elementos distintivos, en aquellos rasgos de identidad que le fueron propios, como su situación y titularidad, el régimen de propiedad, la evolución constructiva, sus características técnicas e infraestructuras disponibles (número de prensas, rollos, etc.) así como sus ampliaciones o modificaciones posteriores y, por último, algunos aspectos y condiciones de su sistema de explotación.

El ámbito espacial y cronológico de este análisis se ha centrado en conocer e interpretar la evolución histórica de diversos molinos de aceite pertenecientes a varias localidades del Bajo Aragón turolense, situadas casi todas ellas en torno a la cuenca del río Guadalope y sus afluentes (Bergantes, Guadalopillo, y especialmente el Mezquín) durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Como características comunes, cabe destacar que la mayor parte de dichas poblaciones: Alcañiz, Alcorisa, Alloza, Belmonte, Calanda, Cañada de Verich, Castelserás, La Codoñera, Fórnoles, Torrecilla y Valdealgorfa, pertenecían a las diversas encomiendas del señorío de la Orden Militar de Calatrava[13]. Tan solo Calaceite, que tras formar parte del señorío calatravo pasó a pertenecer a la Diócesis de Tortosa, y Aguaviva, La Ginebrosa y Mas de las Matas que formaban parte de una bailía del señorío de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén, no cumplían dicha condición. Asimismo, en gran parte de ellas, el olivo se desarrolló con fuerza, entre los siglos XVI

(13) Entre ellas se podía distinguir entre diversas categorías poblacionales, dependiendo de si éstas estaban consideradas como villas, aldeas o barrios.

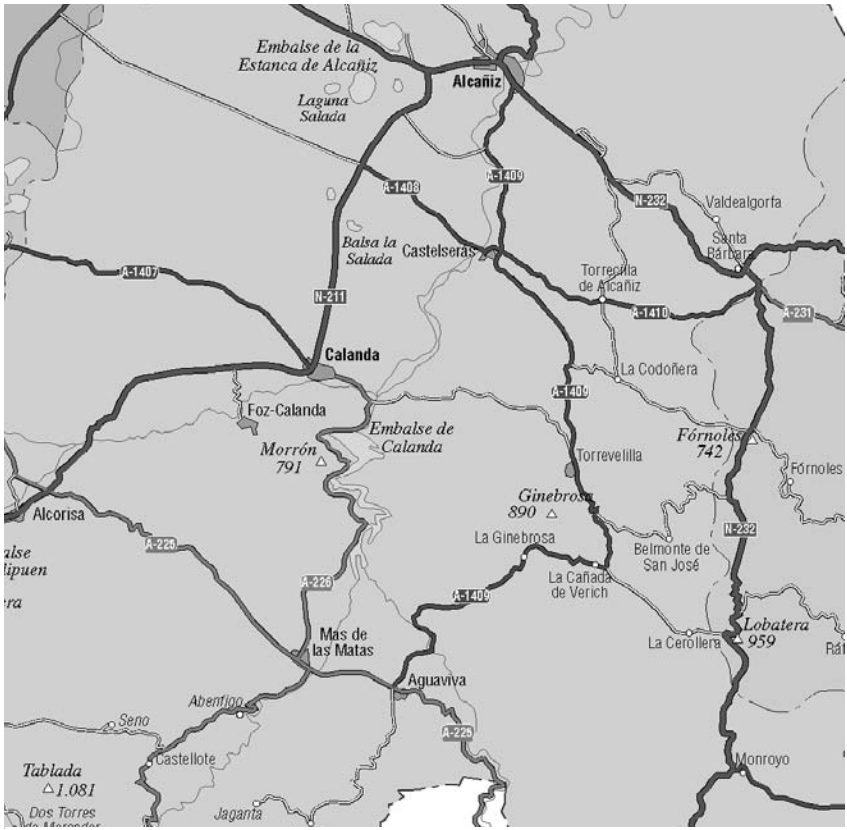


Fig. 8. *Mapa de una parte del territorio del Bajo Aragón histórico que delimita la zona geográfica estudiada.*

y XIX, permitiendo que la producción de aceite se convirtiese en la mayor riqueza agrícola de la Tierra Baja y completando un proceso de especialización productiva basado en el cultivo del olivar. No en vano la producción de estas localidades[14]

(14) Teniendo en cuenta que se incluyen también las producciones de aceite de Alloza (700 arrobas) y La Ginebrosa (552 arrobas) y que no aparecen citados en la fuente los datos de Alcorisa, por omisión, ni los de Aguaviva, Cañada de Verich, Fórnoles y Mas de las Matas por las escasez de sus cosechas de aceite durante dicho año.

PRODUCCIÓN DE ACEITE EN EL BAJO ARAGÓN EN 1769 (EN ARROBAS)			
Alcañiz	56.700	La Ginebrosa	552
Valdealgorfa	26.000	Aguaviva	¿?
Calaceite	20.000	Alcorisa	¿?
Calanda	7.000	Cañada de Verich	¿?
Castelserás	6.000	Fórnoles	¿?
Torrecilla	6.000	Mas de las Matas	¿?
La Codoñera	5.000	Total	132.252
Belmonte	4.300		
Alloza	700	Total Bajo Aragón	301.316

en 1769[15] suponía un total de 132.252 arrobas que se correspondían con el 43,89% del total de la producción del Bajo Aragón (301.316 arrobas) durante ese año.

Es significativa la diferencia notable que existía entre la mayor parte de las poblaciones citadas y algunas otras localidades de la zona como La Ginebrosa, Aguaviva y Mas de las Matas, las cuales pertenecían a la Orden de San Juan.

Frente a una especialización productiva mayoritaria de las localidades del señorío calatravo, destinada al cultivo del olivar y la producción de aceite, las poblaciones bajo dominio hospitalario de la depresión del río Bergantes se especializaron en el cultivo de la morera y la vid y la producción de seda y vino.

También dos poblaciones del señorío calatravo: Alcorisa y Alloza, van a romper con la tendencia general de dichas localidades hacia el monocultivo oli-

(15) Todos los datos de dicha fecha que aparecen reseñados en el presente artículo han sido obtenidos del *Correo General de España*, publicado periódicamente por Nipho entre 1770 y 1771.

varero[16]. El estancamiento de las infraestructuras productivas de los molinos de aceite comunales de ambas poblaciones y la producción vitícola del lugar de Alloza, son demostrativos de una toma de rumbo parcialmente diferente al resto de poblaciones que formaron parte de las encomiendas de la Orden de Calatrava durante la Edad Moderna.

Veamos ahora cuales son los resultados de la evolución del proceso de adquisición, construcción y remodelación de cada uno de los molinos de aceite pertenecientes a las poblaciones reseñadas entre los siglos XVI y XVIII.

2.a) Molinos olearios de poblaciones pertenecientes al señorío de la Orden de Calatrava situadas en torno a las cuencas de los ríos Guadalope y Mezquín

2.a.1) La significativa evolución del molino oleario de La Codoñera

Durante el siglo XVI, el lugar de La Codoñera, en su condición jurídica de barrio de la villa de Alcañiz, estaba encuadrado dentro de su Encomienda Mayor, que pertenecía al señorío de la Orden Militar de Calatrava, careciendo de distrito jurisdiccional y órganos comunales de gobierno local. La institución que realmente aglutinaba los intereses de la población era la Cofradía de Sta. M.ª y S. Valero, actuando veladamente, a falta de concejo propio, como órgano de gobierno de la localidad y llevando el control

(16) No obstante, hay que tener en cuenta que también existía una importante producción de seda en la comarca del Bajo Martín y en ciudades importantes como Caspe o Alcañiz y, en menor medida, en localidades como Castelserás o Foz-Calanda. Respecto al vino existe una producción complementaria importante en casi toda la cuenca del río Mezquín y sus alrededores y en algunas localidades del Matarraña, aunque lo más reseñable son las producciones de La Cerollera, La Ginebrosa, Alloza y, en menor medida, Albalate del Arzobispo por su marcada tendencia hacia la especialización productiva.

de los bienes comunales de la población.

No obstante, el origen del molino aceitero de La Codoñera hay que buscarlo en los años finales del siglo XV, generado por la iniciativa de un escudero y gentil hombre de Alcañiz, Guillem Claver. En 1487[17], se documenta una reclamación a dicho escudero por parte del comendador de la Orden, enterado de la intención de aquél de construir un molino oleario en el término decimal del lugar de La Codoñera, cuya licencia para su construcción estaba reservada a dicha Orden, como propietaria del dominio directo sobre cualquier molino que existiese en dicha Encomienda[18].

Pese a la controversia inicial, en febrero de 1488[19], tras llegar a un acuerdo con dicha Orden, el comendador alcañizano, cedía a censo perpetuo, al propio Guillem Claver, el molino de aceite emplazado en el citado barrio, debiendo pagar un treudo anual de un cántaro de aceite por la venta del dominio útil del mismo. Por tanto, el impulsor de la construcción de la almazara conseguía su objetivo y la Orden preservaba su derecho, percibiendo la renta correspondiente. Así, el futuro molino comunal de aceite de La Codoñera, que iba a pertenecer posteriormente a la cofradía de Sta. María y San Valero de dicha localidad, ya debía estar construido y, muy posiblemente, en funcionamiento en el año 1488.

El dominio útil del molino perteneció a la familia del citado escudero alcañizano durante todo el primer tercio del siglo XVI. En 1536, Luis Claver arrendaba por un precio de 800 sueldos el *«molino de olio»* de La Codoñera a un labrador de dicho lugar, por el tiempo de un año, que incluía el período de recogida de una cosecha de olivas[20]. El contrato especificaba

(17) A.H.P.A., reg. 2.256, fol. 10r-13v, not. Juan Ferrando.

(18) Esta condición jurídica tenía un origen medieval y estaba basada en el derecho de reserva de la propiedad que ejercían los diferentes estamentos señoriales, en las cartas de población otorgadas a las comunidades rurales que se fueron estableciendo en el territorio bajoaragonés tras la reconquista. Su aplicación recaía sobre diversos edificios o artefactos mecánicos destinados a la transformación de materias primas, entre los que estaban incluidos los hornos o los molinos de cualquier tipo, que constituían los llamados monopolios señoriales.

(19) A.H.P.A., reg. 2.252, fol. 4v, not. Juan Ferrando.

(20) A.H.P.A., reg. 1.864, fol. 51v-52r, not. Anthon Alcober.

que el precio del arrendamiento se debía pagar *«siempre que el dicho molino acabare en el dicho año de moler»*, lo que ya permite vislumbrar la lentitud y poca capacidad de prensado que los antiguos molinos olearios dotados de prensas de viga o libra podían ejercer respecto a un volumen creciente de la producción.

Cuatro años más tarde, en septiembre de 1540, ya fallecido Luis Claver, era su viuda y propietaria, Joanna del Vespín, la que arrendaba el molino por un tiempo de tres años y un precio global de 2.000 sueldos y 14 cántaros de aceite[21]. En el transcurso de dicho arrendamiento, la fecha de 1541 supone un hito crucial en la evolución histórica de dicho molino, ya que en marzo de dicho año, se concertaba por parte de su propietaria la compraventa del mismo, adquiriendo su dominio útil la cofradía de Santa María y San Valero del citado lugar. El precio de venta se establecía en 14.500 sueldos. La Orden seguía ostentando el dominio directo sobre el referido monopolio señorial y su posición se mantenía visible a través de un censo anual de un cántaro de aceite a la luminaria de la iglesia de Santa María Magdalena, del castillo de la villa de Alcañiz.

En el año 1541, el molino disponía de todas las piezas necesarias e indispensables para el funcionamiento del mecanismo de moltura y prensado de los antiguos molinos olearios: *«ruello, ginyo, çaffa, pila, libra, scudilla»*. No obstante, no parece que existiese en ese momento más de una prensa para la obtención del aceite.

En cambio, a principios del siglo XVII, en una visita realizada a La Codoñera en 1618[22] por un representante de la Orden, los regidores de la cofradía reconocieron que eran señores útiles del molino de aceite, por el cual pagaban un treudo anual. El gobernador fue personalmente a visitar el citado molino y observó que disponía de seis «*ruejos*», cuatro para moler la oliva y dos para moler el orujo o *co(s)pillo*

(21) A.H.P.A., reg. 1.866, fol. 52v-53v, not. Anthón Alcober.

(22) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Libros Manuscritos de la Orden Militar de Calatrava n.º 447-C, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1618, fol. 110r-113r.

(la «*sansa*»), con seis prensas «*y se hallo el edificio muy grande caxa y bien adornado y con todos los manefficios necesarios para la administración de aquello*». Los representantes de la cofradía le presentaron un privilegio del año 1552, por el cual, Carlos I, como administrador perpetuo de la Orden, les concedía licencia para ampliar dicho molino de aceite, pero aumentando el censo anual a un cántaro y una arroba de aceite en reconocimiento del dominio directo de la Orden sobre el mismo[23].

Por tanto, durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII se había pasado de un molino oleario simple, con un rollo o muela y una prensa de viga o libra a un gran edificio dotado de seis rollos con sus correspondientes prensas para la moltura y prensado de la oliva y la «*sansa*».

En 1557, carencias de trigo

Fig. 9. *Restos de tres de las seis capillas del antiguo molino de aceite de La Codoñera, con sus piernas o contrapiernas de piedra y los torreones que servían de contrapeso a la fuerza que ejercían las vigas, realizados mediante sillares (Alberto Bayod, 2006).*

derivadas de la esterilidad de las cosechas, obligaban al capítulo de la cofradía a emitir un censal de 300 sueldos anuales de pensión y 6.000 de propiedad para la compra de trigo. Entre los bienes que garantizaban su venta se encontraba el molino de aceite, que entonces ya constaba de «*tres molares y prensas*»[24].

En febrero de 1609[25], fecha en la que el molino disponía ya

(23) En cuanto al censo anual, se mantuvo inalterado entre 1554 y 1618. Una renta fija exigua y obsoleta que tan solo podía aspirar a mantener la vigencia del derecho secular de la Orden, pero que en ningún modo reflejaba la importancia que había empezado a adquirir la producción de aceite para la economía local de muchas poblaciones de la comarca de la Tierra Baja, que presentan una evolución muy semejante a la descrita.

(24) A.H.P.A., reg. 1.867, fol. 13r-14v, not. Anthón Alcober.

(25) A.H.P.A., reg. 1.661, fol. 26v-29r y capitulación inserta sin foliación, not. Gerónimo Velilla.

de seis prensas, se concertaba la remodelación completa de todo el edificio, que debía estar en funcionamiento en noviembre, para la moltura de la siguiente cosecha. Se construían seis nuevos «*torrigiones*» de piedra[26], distribuyendo tres prensas a cada lado del edificio y colocando seis nuevos pares de «*piernas*» (*vírgenes*) de piedra para cada una, de 20 palmos de alto[27] (4 m.), formando así las seis nuevas capillas del molino, una para cada *torre* construida. El precio de la obra se estipulaba en 6.000 sueldos y la cofradía se comprometía a facilitar a los canteros el personal necesario para la realización de una obra de tal condición, sobre todo para el traslado de piezas grandes.

2.a.2) La almazara de la población de Castelserás

El molino de aceite de Castelserás también está documentado a principios del siglo XVI, junto a los de La Codoñera, Ráfales y Valjunquera. En 1501, entre las rentas del Priorato del Castillo de Alcañiz, ya se pagaba a la iglesia de Sta. M.ª Magdalena un censo de un cántaro de aceite por el molino oleario existente en dicha población, que por esas fechas era también barrio de la villa de Alcañiz y carecía de concejo[28].

En 1559, el citado molino ya pertenecía con seguridad a la Cofradía de N. Sra., S. Pedro, S. Pablo y San Juan Bautista de dicho lugar, apareciendo hipotecado junto a otros bienes en la venta de un censal emitido por la citada cofradía durante ese año[29].

(26) *Torres* que incluían las capillas de piedra donde se encajaban las vigas y el bloque o torreón macizo superior, compuesto de sillares, que actuaba como contrapeso.

(27) Un palmo equivalía a 19,2 cm.

(28) En 1704 se seguían pagando dos treudos anuales de tres arrobas de aceite a la Encomienda de Molinos y un cántaro de una arroba y 6 libras de aceite al prior del castillo de Alcañiz.

(29) El documento no consta en ningún archivo. Se trata de una escritura testificada por el notario de Ráfales Joan Lombart, que se conservaba en las antiguas casas de la cofradía de Castelserás, y consistía en un censal de 3.000 sueldos jaqueses de propiedad y 150 sueldos de pensión perpetua anual emitido en 1559 por dicha cofradía a favor de mosen Bartolomé Vallés de Cubells, señor de Herbés. El citado documento, actualmente no localizado, fue transcrito íntegramente por Manuel Mestre (†), al cual agradezco su colaboración, habitual y siempre desinteresada, por cederme dicha información.

Las primeras noticias sobre la actividad del molino, datan de noviembre de 1564[30] y reflejan dos obligaciones para moler la oliva, haciendo funcionar cada uno de los dos rollos del molino del aceite destinados a dicho fin, mientras durase la cosecha («*oliada*») de dicho año. Ese mismo mes, otros dos habitantes de Castelserás se obligaban a realizar el repaso de la sansa de la molienda de ese año[31]. Parece, por tanto, que en esa fecha, el molino ya contaría con tres muelas y tres prensas, de las que dos parejas se emplearían en la moltura y prensado de la oliva y la otra en la sansa.

Dicha cifra, concuerda con la citada en abril del año 1585, fecha en que el capítulo de la cofradía se endeudaba emitiendo un censal de 60 sueldos de pensión anual y 1.200 sueldos jaqueses de precio de compra, ofreciendo como garantía «*un molino de azeyte con tres molares que dicha confraria tiene sitio al cabo de la puente*»[32].

Ya entrado el siglo XVII, el funcionamiento del molino oleario se consideraba insuficiente, por lo que la Cofradía concertó en 1623[33] con el picapedrero Domingo Bosque, vecino del lugar, la construcción de un nuevo molino destinado al repaso de la sansa, que dispondría de dos prensas de viga o libra y dos rollos, por un precio de 4.740 sueldos, debiendo tener finalizada la obra por completo en septiembre de 1624. En las condiciones del contrato de fábrica se especificaban las características de la nueva casa del molino y su caballeriza, detallando los elementos funcionales que lo componían, sobre todo los realizados en piedra (*torrojones*, *escudillas*, *çaffas*, *pilas* con sus cantimploras, *libras* con sus agujeros y colas de milano, rollos de nueve palmos de diámetro (1,73 m.), *fornales*, etc.). También se demuestra que el molino utilizado hasta entonces disponía de tres prensas y que una de ellas era para el prensado de la sansa: «*Item mas se han de acer dos contrapiernas*

(30) A.H.P.A., reg. 2.188, fol. 51v y 53r, not. Juan Montañés.
(31) A.H.P.A., reg. 2.188, fol. 51v, not. Juan Montañés.
(32) A.H.P.A., reg. 2.194, fol. 20r-21r, not. Juan Montañés.
(33) A.H.P.A., reg. 1.032, fol. 196r-201v, not. Bartolomé Sancho.

de piedra, de una pieza cada una, para la prensa (del medio)[34] *del molino viejo...*» o «*Item que aya de mudar la libra de la prensa de la sansa que esta dentro el molino de la oliva al molino nuevo, que essa la da la confraria y an de asentar otra en el mismo puesto que la sobredicha...*». El molino oleario de tres prensas existente hasta entonces, destinó las mismas, a partir de ese momento, a la moltura y prensado de la oliva.

En las capitulaciones de 1629[35], con el molino de la sansa ya construido, la cofradía ofrecía el molino aparejado, para comenzar a funcionar, con sus rollos y prensas y un juego de espadillas en cada una. Hasta finales del siglo XVIII no se produjeron más modificaciones respecto al número de prensas existentes en el molino de la oliva. El 20 de abril de 1777[36] se formalizaba el arriendo del molino de aceite por parte del ayuntamiento de Castelserás, incluyendo una cláusula que permitía al citado consistorio «*colocar dos prensas más en el molino, como también el renovar alguna de las tres que se hallan existentes*». Unos meses más tarde, en noviembre de ese año[37], el ayuntamiento de la localidad ya había concertado la construcción de una nueva prensa para el molino oleario por 704 libras, completando así las seis prensas (cuatro de primera y dos de repaso), que según Ignacio de Asso, existían en la localidad en 1796[38].

2.a.3) El molino de aceite comunal de Valdealgorfa

La evolución del número de prensas que formaban parte del molino oleario de Valdealgorfa fue relatada sumariamente por Salvador Pardo Sastrón en 1883, pudiéndose apreciar perfectamente la importancia local que adquirió el desarrollo del olivar durante el siglo XVI a través de la ampliación de la almazara de dicha localidad[39]. Su

(34) Interlineado.
(35) A.H.P.A., reg. 1055, fol. 124r-129v, not. Bartolomé Sancho.
(36) A.H.P.A., reg. 402, fol. 29r-32v, not. Juan Bautista Anglés.
(37) A.H.P.A., reg. 402, fol. 86r-v, not. Juan Bautista Anglés.
(38) Ignacio de Asso, 1798, pág. 99.
(39) Algo que también apunta acertadamente José Guarc.

dominio útil o derecho de explotación pertenecía a la Cofradía de S. Martín y Sta. M.ª Magdalena, que actuaba como institución comunal que defendía los intereses locales, ya que la población carecía de concejo, al ser barrio de Alcañiz[40]. En 1552, se cita[41] dicho molino entre los treuderos del Priorato de la Orden de Calatrava, que pagaban cántaros o arrobas de aceite a la lumbraria de la iglesia de Santa María Magdalena del castillo de Alcañiz[42], manteniendo, por tanto, dicha Orden el dominio directo sobre el mismo.

Hasta 1535, la almazara dispuso de una única prensa, pero durante ese año, la cofradía realizó la primera ampliación de la misma con una nueva prensa y un cuarto de siglo más tarde, en el año 1560, se incrementó a tres el número de elementos mecánicos existentes. Dos décadas después, en el año 1580, se construyeron dos nuevas prensas de libra o viga destinadas al repaso de la sansa. Por último, en 1601, se ampliaba nuevamente con otra prensa más, situada hacia el mediodía, lo que aumentaba a seis, incluyendo dos de repaso, el número total de prensas disponibles, a comienzos del siglo XVII, para el buen funcionamiento del molino oleario de la localidad. Durante el citado siglo, no hubo ninguna modificación más en el número de artefactos del molino.

Tras la concordia de 1624 entre Alcañiz y sus barrios, el recién creado concejo pasó a hacerse cargo del molino oleario, gestionando la administración de la almazara, concertando los arrendamientos y estableciendo los turnos de moltura.

A lo largo del primer cuarto del siglo XVIII, el molino no sufre remodelaciones de importancia. En un inventario realizado en 1727[43], se relacionan

(40) Esta situación cambió durante el primer tercio del siglo XVII, al celebrarse varias concordias y modificaciones de las mismas (1613-14 1624 y 1629-1630) entre la villa de Alcañiz y sus barrios de Codoñera, Valdealgorfa y Valjunquera (Torrecilla quedaba al margen), las cuales dotaron de estatutos propios y una mayor autonomía a los mismos, permitiendo la creación en cada uno de ellos de un concejo individualizado y otros privilegios.

(41) A.H.P.A., reg. 1.818, fol. 223v-224r, not. Thomás Rubert.

(42) El censo en 1704 era de una arroba de aceite de 25 libras.

(43) Conservado en el Archivo Municipal de Valdealgorfa y publicado por José Guarc, que ratifica que ese año todavía existían tan solo seis prensas en el molino de aceite de la localidad.

Fig. 10. *Rollo de moltura, tolva de madera para depositar las olivas y muela o solera yaciente (*çaffa*, con su sotana y escudilla dotada de depósito) del antiguo molino oleario de la pedanía de Jaganta, en Las Parras de Castellote (Teruel) (Alberto Bayod, 1994).*

con detalle todos los elementos asociados a cada prensa y su distribución espacial en el interior del molino. El molino de la oliva tenía cuatro prensas en funcionamiento, dotadas, cada una de ellas, de su correspondiente viga, caracola, trucha y libra, con sus cuatro rollos, pilas, calderas y cazas, citando, además, dos triaderas y dos envasadores. Para el repaso de la sansa se disponía de dos prensas con los mismos componentes citados para cada una de ellas y dos carretones para pasar la sansa de la oliva. En la caseta de cobranzas se almacenaban otros utensilios auxiliares: siete tinajas, doce candiles, un mazo, dos palas de hierro, etc.

Posteriormente, el ayuntamiento, entre 1728 y 1791[44], construiría la séptima prensa, también destinada a la moltura de la oliva, que junto con la existente desde 1773 en la almazara particular del convento de religiosas clarisas de Valdealgorfa[45], sumaban las ocho prensas contabilizadas en dicha población por Asso en 1796.

Pese a que la ampliación del molino durante el siglo XVIII no fue demasiado importante, en la segunda mitad de dicha centuria se realizaron numerosas reparaciones y reformas que, normalmente, consistían en la sustitución de piezas deterioradas por el continuo y excesivo uso al que estaban sometidas[46]. Así, en

(44) En las capitulaciones de un arrendamiento del molino de aceite realizado en octubre de ese año para su aplicación en los tres años siguientes (1792-95) ya se hace constar que el molino disponía de cinco prensas para la moltura de la oliva y dos para el repaso de la sansa. Archivo privado de Casa Ejerique (Valdealgorfa), sin clasificar, consultado gracias a la amabilidad de Carlos Estevan.

(45) José Guarc, 2005, vol. II, págs. 182-188.

(46) Teresa Thomson, 2002, págs. 42, 44, 88-90, 329-331, 345-349, 418-421.

1775, se arrendaba la fábrica de tres libras para tres de las prensas de la almazara, las cuales se debían cortar en la cantera existente en el Calvario Alto de dicho lugar. Tres años más tarde, en septiembre de 1778, se concertaba el traslado de la madera necesaria para construir una prensa nueva y reparar otra. Para ello, se acordó la compra y conducción de cuatro maderos[47] desde el término de la villa de Monroyo. Posteriormente, en el año 1789, el ayuntamiento concertó la adquisición y traslado, a través de Caspe, desde la cantera de Montjuïc, en Barcelona, de un rollo para la prensa más alta del molino.

Dichas modificaciones demuestran claramente la permanente necesidad de que cada una de las piezas fundamentales del molino (prensas, rollos, etc.) estuviesen en un buen estado de funcionamiento y la no correspondencia entre el importante aumento de la producción de oliva durante la segunda mitad del siglo XVIII y un incremento adecuado y proporcional del número de prensas, que se traducía en una perjudicial prolongación temporal de cada campaña de moltura[48] y un mayor número de reparaciones periódicas de los diferentes artefactos del molino.

A principios del siglo XIX, la distribución de los turnos de moltura, de la que tanto se quejaban los grandes cosecheros por los perjuicios que les acarreaba, se realizaba por calles, mediante sorteo. Es el momento de la proliferación de los molinos particulares en la población. La necesidad de un mayor número de prensas, para conseguir molturar en un tiempo razonable la cosecha, y la fuerte presión de los grandes cosecheros de oliva, interesados en asegurar los rendimientos de su producción, fueron las principales causas de la pérdida de la

(47) Cada madero debía tener 60 palmos de largo, dos palmos de grosor, después de escuadrarlos, y dos palmos y medio de ancho, de forma que ocupasen el espacio justo entre las contrapiernas de piedra para tener el juego preciso para poder subir y bajar la prensa.

(48) En relación con la larga duración de las tareas de moltura en la almazara, Evaristo Cólera, a fines del siglo XVIII, afirmaba que la fuente que surtía de agua al molino comunal de la población nunca se había secado y tan solo en aquellos años muy secos, en los que todavía funcionaban en verano todas las prensas, se notaba alguna disminución.

exclusividad de los molinos de propios.

La cronología de las concesiones de licencias o permisos de construcción de molinos particulares[49] para molturar, exclusivamente, las olivas propias comenzaba en 1773 con la citada concesión hecha a las monjas clarisas de Valdealgorfa. En 1797 se otorgaba la oportuna licencia a Antonio Ardid, que fue confirmada en el año 1800. Ya a principios del siglo XIX, se concedía a Ildefonso Pardo, en 1806, el permiso para construir un molino en el que moler sus olivas y las de sus parientes. Por último, en 1811, José Ejerique y su hijo, Antonio, grandes cosecheros de la localidad, solicitaban y recibían el permiso para construir un molino de aceite y moler sus olivas, alegando que una almazara más sería beneficiosa para toda la población.

2.a.4) El molino oleario de la localidad de Torrecilla

Dicha población era, igualmente, barrio de la villa de Alcañiz. Su almazara también pertenecía a la cofradía local de Sta. M.ª y S. Miguel a mediados del siglo XVI[50]. Siguiendo las capitulaciones de los arrendamientos realizados en dicho lugar durante la segunda mitad del siglo podemos observar que en 1554 se arrendaba de forma independiente el rollo de moler la oliva y el repaso de la sansa, por lo que se puede interpretar que en los años centrales de la centuria el citado molino de aceite ya disponía de dos prensas, una para cada función. En 1580 se efectuaban tres arrendamientos u obligaciones separadas. Uno de ellos especificaba la obligación de moler las olivas en un rollo del molino, por lo que los otros dos se corresponderían con el arriendo del otro rollo para moler la oliva y la prensa de la sansa. Este dato

(49) Todos los datos que se citan a continuación se han obtenido en el Archivo Casa Ejerique, propiedad de Carlos Estevan.

(50) Debiendo pagar el correspondiente treudo anual a la Orden de Calatrava. Entre 1650 y 1704 suponía la cantidad de tres arrobas y doce libras de aceite, aunque entonces, era la cofradía de la Virgen del Rosario la que pagaba dicho censo y, por tanto, la que disponía del dominio útil sobre el citado molino oleario.

supondría la existencia en esa fecha de tres rollos y tres prensas en el molino, que coincidiría con las referencias existentes 18 años después, donde se ratifica documentalmente este aspecto. En 1598[51], el arrendamiento realizado por la cofradía local especificaba que se arrendaba la sansa y la moltura de dicho molino, citando el número de prensas existente: «*que son tres prensas, una de sansa y dos de oliva, molientes y andantes*». Un nuevo arrendamiento de principios del siglo XVII, realizado el año 1609[52], confirmaba el número de prensas existente, cuya cifra no había variado, y su función, que era similar a la citada en 1598.

Fig. 11. *Restos de una capilla para encajar la prensa de uno de los molinos de aceite que funcionaron en Torrecilla, con sus piernas de piedra hechas a base de sillares y el torrejón que servía de contrapeso a la fuerza que ejercía la viga (Alberto Bayod, 2006).*

2.a.5) El molino de aceite del concejo de la villa de Belmonte

En la población de Belmonte, dotada de órganos comunales de gobierno propios desde 1284 y habiendo obtenido la condición de villa en 1338, el concejo había adquirido el dominio útil del molino de aceite[53] el 30 de septiembre de 1446, por

(51) A.H.P.A., reg. 1.950, fol. 74r-v, not. Gerónimo Velilla.

(52) A.H.P.A., reg. 1.661, fol. 193v-195r, not. Gerónimo Velilla.

(53) Entre los privilegios presentados por la villa ante el visitador de la Orden en 1617, estaba el que hacía referencia a la adquisición del dominio útil del molino de aceite en 1446, haciendo constar en su reseña textual que lo que se concedía era la licencia para edificar un molino oleario en la parte de la villa que el concejo quisiese, por lo que es posible que el molino no estuviese todavía construido y se edificase a partir de dicha concesión.

concesión del maestre de la Orden de Calatrava, Alonso de Aragón, debiendo pagar un censo o treudo perpetuo anual de 20 sueldos el día y fiesta de *Carnestolendas* (Carnaval)[54]. En las visitas realizadas por la Orden a la Encomienda Mayor de Alcañiz, durante el siglo XVI, se constataba el mantenimiento del citado treudo anual sobre dicho molino[55]. Asimismo, en 1602, el concejo de la villa recibía la ratificación del documento de concesión[56] del dominio útil sobre el citado molino de aceite.

Pese a que el sistema de explotación del molino oleario de Belmonte durante la segunda mitad del siglo XVI es uno de los mejor conocidos, no sucede lo mismo con las características y número de prensas del molino. Analizando las capitulaciones se observa alguna variación entre las anteriores y posteriores al año 1566[57]. Ese año se denota la existencia de más de una prensa funcionando en el molino, compartiéndose en una de ellas la moltura de la oliva y la sansa, a causa de la necesidad de tener que volver a «*huntar el molino*» de nuevo con una molada de olivas, tras haber realizado un prensado de sansa. La confirmación documental de un mínimo de dos prensas no nos ha llegado hasta un rearriendo de la moltura de la oliva del año 1594[58], en el cual se citan los dos *ginyos* o prensas existentes en el molino de aceite de la villa, desconociendo si debía estar incluida entre ellas la destinada al prensado de la sansa. En los años 1600[59] y 1602[60] se habla del rearrendamiento del «*molino del hazeyte y prensa de sansa*» por lo que sí parece tratarse de una prensa independiente de las dos que se utilizaban para la moltura de la oliva. De esta forma, parece deducirse que a fines del siglo

(54) B.R.A.H., Col. Salazar-Castro, I-24, fol. 32r-55r, Visita de la Orden de Calatrava al reino de Aragón del año 1704. Para Belmonte, fol. 54r-v.

(55) Aunque en 1590 había ascendido a 25 sueldos.

(56) B.R.A.H., Col. Salazar-Castro, I-24, fol. 32r-55r, Visita de la Orden de Calatrava al reino de Aragón del año 1704. Para Belmonte, fol. 54r-v.

(57) A.H.P.A., reg. 2.080, fol. 321r-326v, not. Joan Omedes.

(58) A.H.P.A., reg. 1.798, fol. 25v-26r, not. José Tello.

(59) A.H.P.A., reg. 1.667, fol. 14v-16v, not. Joan Omedes.

(60) A.H.P.A., reg. 1.667, fol. 97v-99v, not. Joan Omedes.

XVI, el molino de aceite de la población de Belmonte contaría con tres prensas, dos para el prensado de la oliva y una para el repaso de la sansa.

Esta situación se ratificaba en la visita[61] que el gobernador de la Orden realizaba a la villa en 1617. Durante la misma, el visitador calatravo inspeccionó el molino de aceite, encontrando que tenía «*dos ruejos de oliva y otro de orujo con sus prensas*» y decidió que «*los dos ruejos de oliva eran muy pequeños y mandó que se reparasen, haciendo otros de nuevo mayores*» cuya fábrica se debía realizar en el plazo de un año.

Hasta el último cuarto del siglo XVIII no hubo variaciones significativas en las infraestructuras de dicha almazara a excepción de los dos rollos nuevos que se cortaron en 1699, en una cantera cercana de La Ginebrosa[62]. En 1777[63] se realizaba la sustitución de una de las prensas del molino, obligándose el arrendatario de la obra a trasladar los cuatro maderos que formaban parte de la nueva viga desde el término de Monroyo. Dos años después, en 1779[64], el ayuntamiento concertaba una amplia remodelación del edificio y de diversas piezas del molino de aceite, aunque sin variar el número de prensas y su función. Se arrendaba la fábrica de dos rollos nuevos procedentes de la cantera del «*Infierno*» de Montjuïc, en Barcelona, dos *çaffas* nuevas y remodelar la de la prensa de la sansa. Por último, se debía reformar todo el tejado del edificio.

La citada remodelación pronto quedaría modificada por nuevas reformas, ya que poco tiempo después, en el año 1795[65], se arrendaba la fábrica de la reedificación del molino de aceite, que incluía, entre otras diversas reformas, la construcción de varios graneros y pajeras, la caballeriza y los conductos que

(61) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Libros Manuscritos de la Orden Militar de Calatrava n.º 447-C, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1616-18, fol. 49v-84r.

(62) A.H.P.A., reg. 1.100, fol. 25r-30r, not. Miguel Juan Vallés.

(63) A.H.P.A., reg. 97, fol. 167r-172r, not. Joseph Rebullida.

(64) A.H.P.A., reg. 97, fol. 300v-304v, not. Joseph Rebullida.

(65) A.H.P.A., reg. 116, fol. 313r-321r, not. Grabiel Navarro.

llevaban las *oliassas*. También concertaba la reposición de un buen número de piezas del mismo, entre las que se encontraban el traslado de la prensa de la sansa, la construcción de tres *çaffas* nuevas y, la conducción e instalación de un rollo y dos sotanas nuevas procedentes de Montjuïc. Por último, se encargaba la construcción de una nueva prensa grande, que debía estar compuesta por cinco maderos, con todas las piezas de piedra necesarias.

De esta forma, el molino llegaba a fines del siglo XVIII dotado de cuatro prensas de libra, tres para la oliva y una para repasar la sansa, con sus rollos correspondientes.

2.a.6) El molino de la población más pequeña de la zona: Cañada de Verich

En la localidad de Cañada, villa desde 1547[66], de población más reducida que el resto de lugares pero con órganos de gobierno local propios, con seguridad desde 1491, también se observa la necesidad de disponer de un molino de aceite comunal, aunque la documentación relega su construcción inicial, que se realizaba ya entrado el siglo XVII.

Pese a que en la carta de repoblación concedida por los Reyes Católicos, como administradores perpetuos de la Orden de Calatrava, en 1491[67], se otorgaba el derecho de poder construir molinos de aceite en dicho término, durante el siglo XVI no se llegó a edificar ningún molino oleario en la población. Esta situación quedaba confirmada el 26 de junio de 1620[68], fecha en la que el concejo general de la villa de Cañada concertaba un préstamo con Grabiel Serrano, vecino de la localidad, para «*algunas neçesidades y hazernos grande falta y evidente preiuiz(i)o el no tener molino de azeite en esta villa y no tener dinero ni possibilidad para hazerlo y ha-*

(66) B.R.A.H., Col. Salazar-Castro, I-24, fol. 32r-55r, Visita de la Orden de Calatrava al reino de Aragón del año 1704. Para Cañada, fol. 37r-v.

(67) Copia testificada en 1715 por el notario Bartolomé Pérez, cuya custodia está en poder del alcalde vigente del ayuntamiento del municipio de La Cañada de Verich (Teruel), traspasándose cada vez que se produce un cambio de mandato.

(68) A.H.P.A., reg. 1.414, fol. 45v-48v, not. José Tello.

vemos hallado quien nos da la suma y cantidad de quatro mil sueldos para hazer dicho molino». El citado importe se debía pagar en especie, acumulando anualmente el excedente de aceite obtenido mediante la explotación del molino, cuando ya estuviese en funcionamiento, hasta llegar a la cantidad estipulada de 250 arrobas de aceite, prioritariamente de oliva.

No obstante, en el momento de formalizar el citado acuerdo, el molino ya debía estar en construcción, puesto que, en abril de 1620[69], los jurados de dicha villa ya habían concertado con tres picapedreros de La Codoñera la realización de cinco piezas de piedra nuevas «*para el molino de azeyte que azen, que son un rollo, una libra, una pila, una paradora y una escudilla*», por un precio de 1.200 sueldos jaqueses. Entre las condiciones pactadas para la realización de dicha obra, la villa estaba obligada a darles la *sotana* para la escudilla y ayuda para colocar las piezas. De los datos citados, se desprende que el molino de aceite que estaban construyendo en las cercanías de dicha villa, iba a disponer de un rollo para la moltura y repaso y una única prensa de libra.

En un arriendo del funcionamiento de la almazara realizado en 1692, se especificaba, entre otras condiciones[70], que los vecinos de la población estaban obligados a llevar a moler todas las olivas a dicho molino.

Hay constancia de que hacia finales del siglo XVIII se realizaban nuevas modificaciones en el molino, ya que el ayuntamiento concertaba en el año 1777[71] la fábrica y colocación de diversas piezas nuevas (una pila de cabida de dos calderadas y media de agua, libra, çaffa, rebalsa y un caldero)[72], pero no parece que se tratase de una ampliación sino, simplemente, de la renovación o reparación de las existentes, ya que tres años después, en 1780, se especificaba claramente en

(69) A.H.P.A., reg. 1.414, fol. 23v - 25r, not. José Tello.

(70) Cuyas cláusulas describe ampliamente Javier Bel en un extenso trabajo sobre el molino de aceite de dicha población. Javier Bel, 2003, pág. 249-271.

(71) A.H.P.A., reg. 97, fol. 172v-177r, not. Joseph Rebullida.

(72) El adjudicatario del trabajo debía abonar todos los daños y desperfectos producidos en los campos por el traslado de la libra y la pila y su conducción al molino.

un memorial que el molino contaba entonces con una sola prensa[73].

2.a.7) El molino de aceite de la población de Fórnoles

La localidad de Fórnoles también era una villa perteneciente al señorío de la Orden de Calatrava, aunque situada en la cuenca del río Matarraña, formando parte de la encomienda de Monroyo. La primera referencia documentada sobre el molino oleario de la población se remonta al siglo XVI y constituye un momento crucial en el devenir histórico de dicha almazara. El emperador Carlos V, como administrador de la Orden y mediante privilegio otorgado el año 1539, concedía un permiso a favor del concejo de la villa de Fórnoles, para hacer un molino de aceite, por un treudo anual de una arroba de aceite a la encomienda de Monroyo y moler sin cargo la oliva que ésta recogiese[74].

En 1591, el molino ya estaba en pleno funcionamiento, según acreditaba un acuerdo comercial para la venta del aceite de la sansa producido ese año. No obstante, no se especificaba el número de prensas existente en esa fecha en el molino[75].

El 29 de julio de 1679, el procurador de Francisco Burgés, que estaba preso en las cárceles comunes de dicha villa, realizaba un acto de probanza de testigos, ante notario[76], afirmando que Juan Dosau, francés, que había sido parador de una de las prensas de oliva del molino de aceite de dicha villa durante ese año, era una persona «*que se embriaga del vino, quedando falto de juicio, privado de sentido*». La noche del 12 de julio de ese año, en la que le dieron una paliza en el camino que iba desde dicha villa al molino, también estaba borracho, de tal forma que ya antes de salir del molino se burlaban de él gritándole: «*al lobo, al lobo*». Durante muchos días y noches estuvo en la misma situación y al no poder parar los pies de la oliva los paraban otros por él,

(73) Javier Bel, 2003, pág. 259.

(74) B.R.A.H., Col. Salazar-Castro, I-24, fol. 54v-55r, Visita de la Orden de Calatrava al reino de Aragón del año 1704.

(75) A.H.P.A., reg. 2.163, fol. 18r, not. José Tello.

lo cual era conocido en la villa y entre los franceses que servían en el molino. Como algunos de ellos, al haber finalizado la moltura de la cosecha, tenían la intención de volver a su país, para evitar que se pudiese perder su testimonio, presentaba por testigos a dos franceses, que tras escuchar la citada declaración respondieron en el mismo sentido.

Esta singular información demostraba que el molino en 1679 disponía, como mínimo, de dos prensas para el prensado de la oliva. También confirmaba que la moltura de la cosecha de ese año fue larga, llegando la actividad de la almazara hasta el mes de julio. Por último, da a conocer la presencia en el Bajo Aragón, durante la campaña de recolección de la oliva, de paradores o molineros franceses, siguiendo una corriente migratoria que fue habitual durante la Edad Moderna.

En 1754, los conservadores de la concordia de la villa con sus censalistas arrendaban por tres años el molino de aceite, incluyendo la moltura de la oliva,

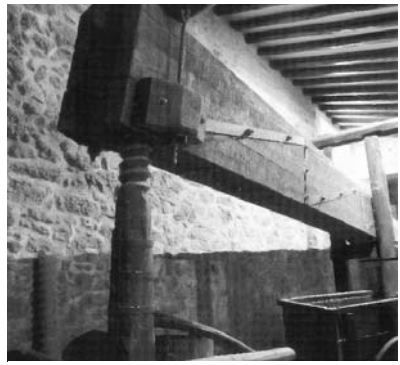


Fig. 12. *Reproducción de la prensa de viga o libra que existía en el* "Molí del Hereu", *antigua almazara ubicada en la población de Ráfales (Omezyma, 2005).*

el repaso de sansa y las balsas de los fulls, por un precio de 376 libras anuales[77]. El arrendatario debía encargarse de contratar a tres paradores, dos para el molino de la oliva, que también disponía de dos rollos de moltura, y el otro para el molino de sansa. Por ello, aunque no se cita el número de prensas existente, parece lógico pensar que en esa fecha serían tres las prensas del molino, dos para la oliva y una para el repaso de la sansa.

La penuria que muestran las cifras de la cosecha de 1769, tendría un carácter coyuntural,

(76) A.H.P.A., reg. 568, fol. 140v-142v, not. Jaime Joseph Blasco.
(77) A.H.P.A., reg. 99, fol. 83v-94v, not. Joseph Rebullida.

ya que la producción de aceite tuvo una importancia considerable, siendo también Fórnoles una de las poblaciones donde se habría extendido la especialización.

2.a.8) Los dos molinos olearios de la población más importante: Alcañiz

La Orden de Calatrava también poseía un molino de aceite en la propia villa de Alcañiz, situado en el *Raval de Pasanant,* que ya aparece citado en una relación de bienes de la Encomienda Mayor realizada en 1483[78]. En la visita realizada en 1501[79], su renta proporcionaba alrededor de 100 sueldos anuales y la edificación disponía de unas buenas puertas con cerradura, una cubierta recién reformada con tres arcos de piedra labrada en el centro, establo y pajar. En su interior había dos calderas grandes fijas, una a la derecha y otra a la izquierda, y una pequeña, dos «*balsadas*» cercadas con tapia y piedra y «*dos yngenyos para fazer olio, el uno esta adobado y bueno, el otro fallamos que se adereçava quel dicho comendador le fazia adereçar*». Un cuarto de siglo más tarde, en 1526[80], el visitador de la Orden reflejaba ya los primeros problemas de capacidad productiva del molino, al relatar su estancia en el mismo: «*Y asi mismo visitamos (el) molino de azeite y fallamos que esta bueno y bien reparado e aderesçado, salvo que la villa se quexa que para tan grande pueblo y donde ay tantas eredades no basta el dicho molino, porque se pierde mucha parte de la oliva que no se puede moler, ni se puede dar recebido a todos y esto es en dano de los pobres que no pueden moler quando quieren*». El molino disponía todavía de tan solo «*dos ingenios*» y la renta obtenida, deducidos los gastos, oscilaba anualmente en torno a los 600 sueldos.

El 10 de agosto de 1552[81], los

(78) A.H.P.A., reg. 2.256, fol. 10r-13v, not. Juan Ferrando.

(79) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Libros Manuscritos de la Orden Militar de Calatrava n.º 1413-C, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1501-1514, fol. 106r.

(80) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Legajo n.º 6114, n.º 9-11, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1526, fol. 3v y 9v.

(81) A.H.P.A., reg. 1.818, fol. 215r-249v, not. Thomás Rubert, que incluye varios documentos (5) sobre el mismo tema (fol. 215r-231r, 231v-234r, 234r-236r, 239r-240r, 247r-249v).

jurados, concejo y universidad de la villa de Alcañiz, se reunían para tratar de la adquisición de dicho molino. Previamente, el comendador de la Orden, que era conocedor del interés del concejo había realizado, junto a los jurados, una petición conjunta al rey, Carlos I, como administrador de la Orden, alegando que «*dicha encomienda mayor de Alcanyiz tiene un molino de azeyte en la dicha villa, en el qual todos los vezinos y moradores della molen su azeytuna y que por no haver en la dicha villa mas de aquel molino y no estar bien aparejado los vezinos y habitadores en ella han recebido y reciben mucho danyo y perjuicio en moler, parejar y hazer sus olibas e azeyte e que de aquí adelante lo recibirian mucho mayor si no se remediasse haziendo mas molinos de azeyte*», concluyendo que era realmente necesaria su venta para solucionarlo y mantener la renta que la Orden venía obteniendo. Una vez estudiada dicha solicitud, el rey emitió una provisión, fechada el 3 de junio, en la cual se acordaba entregar a treudo el molino de aceite junto a otros bienes y derechos que pertenecían a dicha Encomienda Mayor, por un censo anual de 7.000 sueldos. El concejo recibía la seguridad de que la Orden no podría edificar ningún molino de aceite en dicha villa o su término ni dar ningún tipo de licencias de edificación.

Tras la oportuna deliberación, el concejo de Alcañiz decidía la adquisición a censo de «*dicho molino de azeyte con los aparejos del y el huerto que esta junto al dicho molino, para poder edificar mas molinos del azeyte*», obligando para ello los bienes del Común. Ese mismo día, los jurados convocaban nuevamente al concejo y expresaban las condiciones, causas y finalidad de la compra especificando que: «*considerando los dannos que los vezinos ... recibían en sus olibas por el mal aparejo que dicha Orden o los ministros della, si quiere sus arrendadores, tenían en dicho molino, assi por no poder bastar los pocos rollos que havia a moler toda la oliba y a los pobres perdérseles cada un anno, como, aunque, porque la que se hazia no respondía sino mucho menos que en otros molinos*». Los jurados exponían que la villa se había endeudado con la obligación del pago anual del citado censo

actuando en interés de sus vecinos, para evitarles los diversos daños y perjuicios que la anterior situación les ocasionaba, mientras que, por el contrario, no obtendría de los ingresos del molino y demás derechos ni la mitad del coste de dicho censo. Por ello se pretendía que «*porque el orujo que de dichas olibas sale, los duenos ningún provecho del tienen, mas de para el fuego y gallinas, que por tanto, en satisfacción de las buenas obras que de dicho concejo y universidat, los particulares vezinos y moradores de dicha villa speran y por razón del dicho cargamiento de dicho censo, ... daban y prometían dar a dicho concejo y universidat y para utilidat de aquel y del bien común de dicha villa, todo el orujo de las olibas que en los molinos de dicha villa…, para la sansa que dicha villa hará, con tal que dicho concejo…, después de hecha la sansa, restituya al que lo abra dado, si lo pidiere, otro tanto orujo*».

El 12 de agosto, Juan Hernández de Heredia, comendador mayor de Alcañiz, aprobaba la venta a censo del dominio útil del citado molino de aceite. La entrega se realizó el día 26[82], ordenando los jurados que se realizase un inventario de los bienes del molino y el estado de los mismos. La detallada descripción que se hace es un apreciable ejemplo de cómo era un molino oleario a mediados del siglo XVI:

«*fueron al dicho molino de azeyte que es en el Rabal de dicha villa y libró la possession a dichos sennores jurados y les libró las (l)laves de aquel … y requirieron a mi dicho notario, que reconociessemos dicho molino y lo pusiessemos por inventario,... reconocimos / dicho molino, en el qual hallamos lo siguiente: /*

E primo se hallaron quatro rollos andantes / con sus çafas y aparejo, (aunque viejas)[83]*, quatro prensas cor- / tas y de roin medida, quatro scudillas, qua- / tro pilas, quatro libras pequennas para aquellas / prensas, quatro tajadores, quatro caxas, / seis candiles, siete jarras, dos calderas ya / viejas y roines y todo harto viejo y la / casa de solo un cubierto de bigas y tedi-*

(82) A.H.P.A., reg. 1.818, fol. 247r-249v, not. Thomás Rubert.
(83 Interlineado.

llo / y vieja, con seis arcos de piedra, los tres / abaxo hazia el huerto, los otros tres / arriba, hazia la cequia y su puerta y / cerraja con su borrojo y el patio delante el / huerto y puerta del dicho molino y sus basas / y dos mesuras dentro serradas».

Por tanto, en el año 1552 existía un solo molino oleario comunal en la villa de Alcañiz, con cuatro rollos y cuatro prensas de libra, el doble de las que disponía en 1501. Sin embargo, las causas de la adquisición del dominio útil por parte del concejo, reflejaban la falta de capacidad y el mal estado de las instalaciones, haciendo suponer una inminente mejora y ampliación de las mismas. Ésta no tardó en llegar, ya que en unas ordenaciones aprobadas en la villa en 1595[84], que especificaban como se distribuiría el turno para moler las olivas, puede apreciarse ya la existencia de dos molinos de aceite en la población, el ya conocido del Arrabal, donde irían a moler los vecinos de las parroquias de San Pedro y San Juan, y otro construido posteriormente en la zona del Puente que recibiría las olivas de los vecinos de las parroquias de Santa María y San Jaime. No obstante, no se hacía referencia al número de prensas que formaban parte de este último en el momento de la aprobación del citado estatuto. Ambos molinos aparecen citados en una relación de derechos y rentas de la Encomienda Mayor, redactada en 1650[85], siendo llamativa la escasa consideración existente sobre los mismos por parte del señorío: «*También*

Fig. 13. *Zona de moltura y prensado del antiguo molino oleario de Jaganta, una de las almazaras dotadas de prensa de viga o libra mejor conservadas de Aragón, que aun mantiene intacta su estructura constructiva y elementos originarios y ha sido recuperada recientemente (Comarca Bajo Aragón, 2005).*

(84) San Vicente Pino, Ángel, «Colección de fuentes de derecho municipal aragonés del bajo Renacimiento», pág. 549.

(85) A.H.P.A., reg. 628, fol. 191v-211v, not. Joseph Peralta.

hay en Alcañiz dos molinos de aceite, que no dan ningún provecho, y se ponen por declaración de pertenecer al derecho de la Encomienda». Casi medio siglo después, el 11 de diciembre de 1695, los conservadores de la concordia de la ciudad de Alcañiz con sus censalistas arrendaban a favor de un infanzón de la población, por un precio de 853 arrobas, todo el aceite de la sansa que se obtuviese de la cosecha de oliva que se debía molturar en los dos molinos de aceite del Puente y del Arrabal a partir del invierno de 1696, mientras estuviesen abiertas dichas almazaras[86]. El arriendo se realizaba siguiendo la amplia normativa de una capitulación elaborada en el año 1680 y algunos artículos del texto hacían referencia todavía a dicha fecha originaria.

Entre otras condiciones, se especificaba que los jurados estaban obligados a entregar al arrendatario el orujo o cospillo de la oliva que se molería en dichos molinos para efectuar el repaso de la sansa, según costumbre. También le facilitarían, durante el tiempo del arriendo, las prensas y rollos de la sansa de dichos molinos en perfecto estado de funcionamiento, no permitiendo que añadiese piedras o sobrepesos a las prensas y libras por el perjuicio grande que la sobrecarga suponía para las caracolas[87].

No obstante, los dos artículos más importantes, para conocer el número de prensas disponible en cada molino, hacían referencia a la obligación del arrendatario de la sansa de recibir todo el producto que se obtuviese «*de las prensas que los señores jurados acordarán anden, de las que la ciudad tiene en cada uno de dichos molinos para moler la oliva, …, moliendo aquella en las dos prensas que dicha ciudad tiene en cada uno de dichos dos molinos para moler dicha sansa, sin que la ciudad tenga obligación de darle más prensas de las dos dichas en cada molino para moler lo que procederá de dicha sansa y*

(86) A.H.P.A., reg. 1.188, fol. 289r-299v, not. José Ignacio Suñer.

(87) El aceite de la sansa serviría para el pago del arriendo, aunque debería estar limpio y reposado durante un mínimo de ocho días y medido con la mesura arroba del almutazaf de la ciudad. El citado producto debería almacenarse en las tinajas de la bodega del aceite existente en dichos molinos.

saliere de las prensas que los jurados acordaren anden de cada uno de dichos molinos». El arrendatario no podría resarcirse en caso de que se le perdiere algo de sansa de la que procediere de dichas cuatro prensas de dichos dos molinos, reservándose los jurados la facultad de mandar que funcionasen dichas prensas o más en dichos dos molinos. El siguiente artículo especificaba que ambas partes acordaban que durante el año en curso de 1680 (anualidad en la que se realizó la capitulación), mientras durase la moltura de la cosecha, «*hayan de andar y moler, si pareciere a los jurados, las cinco prensas de la oliva en cada uno de dichos dos molinos y dos de sansa*», quedando la decisión a voluntad de dichos jurados. El análisis del texto permite afirmar que en 1680, cada uno de los dos molinos olearios existentes en la ciudad de Alcañiz ya estaba dotado de siete prensas, cinco para deshacer la oliva y dos prensas destinadas al repaso de la sansa, lo cual significaba que, en esa fecha, había en la población un total de catorce prensas, diez de primera y cuatro de repaso.

A fines del siglo XVIII, en 1796, la población de Alcañiz contaba, según I. Asso, con dos molinos de aceite comunales, los cuales sumaban, en su conjunto, un total de doce prensas principales y cuatro de repaso, aunque dos de ellas eran de fábrica reciente, ya que un memorial de 1784[88] especificaba que dos de las doce prensas de oliva de los molinos públicos de la ciudad estaban entonces en fase de construcción. Además, Asso señalaba la existencia de otros dos molinos de particulares, con cuatro prensas más que no existían en 1784, sumando, según dicha fuente, un total de veinte.

En relación a la presencia de molinos particulares en la ciudad, un memorial de 1797[89], ci-

(88) Daniel Gracia, 1999, págs. 86 y 88. Este dato concuerda con el previsible cálculo de prensas que habría entre las dos almazaras en 1769, ya que durante la campaña de moltura de ese año en los molinos de la ciudad se deshacían diariamente 60 moladas que, a seis moladas diarias por prensa, supondrían la existencia, en ese momento, de diez prensas de primera para moler la oliva.

(89) Santiago Vidiella, 1896, págs. 251-252.

tado por Santiago Vidiella, ya hacía referencia a la concesión, en el año 1786, del derecho de construcción de un molino de aceite particular, en la citada población de Alcañiz, a favor de Pabla Foz y Joaquín Cólera. Asimismo, Joaquín Faci y Bodón también recibía, en marzo de 1792[90], una licencia de construcción para edificar un molino oleario [91], otorgada por los regidores de la localidad de Alcañiz, cuyo uso estaría destinado a deshacer las olivas propias o las de sus arriendos.

2.a.9) Un caso atípico: el molino aceitero de Calanda

La localidad de Ca1anda, durante el siglo XVI, estuvo habitada en su mayor parte por moriscos (mudéjares antes de su conversión forzosa en 1525), perteneciendo a lo largo de casi todo dicho período a la Encomienda Mayor de Alcañiz[92], núcleo principal del señorío de la Orden de Calatrava, aunque antes había formado parte de una encomienda autónoma entre finales del siglo XIII y finales del siglo XV[93].

Dos sucesos acaecidos a principios del siglo XVII, van a ser determinantes en la evolución histórica de dicha localidad: la expulsión de los moriscos en 1610, que generó un profundo vacío poblacional y una comprometida situación social y económica,[94] y la concesión, por parte de la Orden, de una nueva carta de población a la localidad, en diciembre de 1628, que iba a constituir la normativa aplicable, desde ese momento, para regular las condiciones

(90) Teresa Thomson, 2002, págs. 42, 62-65 y 423-428.

(91) Dicha licencia se basaba en una sentencia anterior, dictada en 1791, por la que la ciudad no tenía derecho prohibitivo para impedir la construcción de molinos de aceite para la moltura de las propias olivas.

(92) Eliseo Serrano, 1983, págs. 321-333.

(93) En 1608, repitiendo otros procesos de enajenación precedentes llevados a cabo durante el siglo XV y principios del siglo XVI, la Orden vendió dicha población y sus términos al Conde de Sástago, situación que se mantuvo hasta 1626, fecha en la que se hizo la rescisión de dicha venta retornando al dominio ca1atravo (Eliseo Serrano, 1988, págs. 101-120).

(94) Situación que lastraba gravemente la evolución posterior de dicha localidad. La escasez de población trajo como primera consecuencia dejar de cultivar grandes extensiones de tierra, lo cual produjo una fuerte disminución de la producción y de las rentas. José Antonio Mateos, 2005. págs. 69-116.

de vida de los repobladores cristianos. En la misma, se concedía a los vecinos el molino oleario, que el concejo ya poseía, con todas sus infraestructuras y el derecho de añadir los rollos y prensas necesarias, debiendo pagar un treudo de dos arrobas de 36 libras de aceite al comendador mayor[95] y deshacer su oliva francamente.

El citado molino de aceite de Calanda[96] aparece ya documentado en la visita realizada por la Orden a la localidad en el año 1526 como perteneciente a los propios y rentas de la encomienda[97]. Los gastos e ingresos del molino se compensaban, no produciendo beneficios. Es significativa la diferencia entre el porcentaje del diezmo de las olivas que pagaban los moriscos, el tercio en regadío y el sexto en secano[98], y el dieciseisavo que se aplica a partir de 1628, cuya disminución, sin duda, favoreció el desarrollo del cultivo del olivar en la población.

La peculiar situación social y económica de Calanda, fue sin duda la causa principal del retraso existente, respecto a las localidades circundantes, en el inicio de la especialización productiva destinada a la obtención de aceite y una ampliación más tardía de su almazara. La nueva carta de población de 1628 y sus incentivos favorables a la producción olivarera y la aparición de un nuevo concejo rector de la organización comunal están detrás del progresivo desarrollo de dicha almazara durante la segunda mitad del siglo XVII y todo el siglo XVIII, una vez que los nuevos cargos se hacen con el dominio útil del molino.

La primera ampliación y remodelación del molino oleario de la villa de Calanda, era concertada en 1655 por los jurados

(95) Ampliamente desarrollado en la bibliografía por Vicente Allanegui, 1998, págs. 69, 93 y 104 y las citadas obras de Serrano y Mateos.

(96) Estaba situado a la entrada de un huerto propiedad de la Orden y adosado a él se construyó la casa del hortelano. Disponía de todos los aparejos necesarios, aunque había un lienzo de pared que se había caído hacía poco tiempo.

(97) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Legajo n.º 6114, n.º 9-11, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1526, n.º 10, fol. 20r.

(98) Al cual había que sumar la alguaquela, que suponía una proporción de un cuartal por cahiz, la misma que para el trigo, y que recibía el alcaide de la localidad. El importe de dicha renta en su conjunto era, un año con otro, de 80 arrobas de aceite, cuyo valor estimativo era de alrededor de 400 sueldos.

Fig. 14. *Vista exterior del edificio que alberga el molino aceitero de Jaganta, del que sobresale el torreón macizo que actuaba de contrapeso a la fuerza ejercida por la viga (Alberto Bayod, 1994).*

de la población con el albañil y vecino de Alcañiz, Juan Gascón[99]. Entre otras reparaciones, el concejo le encomendaba añadir una segunda prensa para repaso de la sansa, con sus piernas de piedra y torrejón, similares a las que se habían cortado para la prensa que ya estaba instalada. Debía hacer una caldera nueva y un *fornal*, rollo y *çaffa*, así como todo lo necesario para que dicha prensa quedase en funcionamiento. Además, debía hacer una libra, rollo y *çaffa* nuevos para la prensa existente en dicho molino, con todo lo necesario. También debía hacer dos trujales de piedra para almacenar aceite y una caballeriza[100].

Una vez superados los inconvenientes que las adversas condiciones sociales de la población habían generado, y que fueron uno de los motivos principales para frenar su desarrollo durante el siglo XVI, el molino oleario de Calanda fue sometido a una importante ampliación entre la segunda mitad del siglo XVII y fines del siglo XVIII.

Así, Ignacio de Asso afirmaba que la población de Calanda contaba en 1796 con doce prensas, ocho de romana y cuatro de repaso dedicadas a molturar la sansa. No obstante, no distinguía si estaba incluido el molino particular que ya existía en esa fecha en la localidad y que pertenecía a la familia de los Cascajares[101]. A las dos almazaras citadas, se unirían más tarde

(99) A.H.P.A., reg. 628, fol. 186v-191r, not. Joseph Peralta.

(100) Asimismo, se le prestaría el carro que la población disponía para poder transportar las piernas y piedras mayores, ayudándole con gente a subirlas por la cuesta de la plaza hasta el molino en caso de que no pudiesen hacerlo las mulas.

(101) Vidiella cita un memorial de 1797 que tan solo contabilizaba siete prensas en el molino de propios de Calanda (muy probablemente refiriéndose únicamente a las prensas destinadas a deshacer la oliva) y una, como mínimo, en el molino de la familia Cascajares, de propiedad particular.

otros molinos construidos por particulares. En el citado año de 1796 se concedió facultad a Tomás Bernad para construir otro molino oleario[102], mientras que en 1806, ya a principios del siglo XIX, se documenta la presencia de otro, siendo tres las almazaras de propiedad privada que existían en esa fecha, todas ellas ligadas a la oligarquía local o a rentistas con propiedades en la población[103].

2.b) El impresionante molino de aceite de la villa de Calaceite

Un caso muy significativo, pese a su situación en la cuenca del río Matarraña, lo constituye el imponente molino construido en la población de Calaceite, que llegó a tener hasta 15 prensas, adquiriendo un merecido renombre, que hizo que el propio Asso, a fines del siglo XVIII, lo calificase como la más grande y famosa almazara de Aragón.

La población de Calaceite perteneció desde el siglo XIII a la Orden de Calatrava y en 1428-29 se vendió mediante una serie de permutas a Francisco de Ariño. En el año 1452 pasó a pertenecer por venta al cabildo de la Diócesis de Tortosa. Santiago Vidiella describía en 1896[104] la evolución histórica de la titularidad del molino aceitero, citando como fecha crucial el año 1454, fecha en la que los jurados, en nombre del concejo, adquirieron el citado molino[105]. En la compra se detallaba el censo anual de un cántaro de aceite que se pagaba al señorío por la cesión del dominio útil de la almazara[106].

Una vez en poder del concejo,

(102) Santiago Vidiella, 1896, pág. 252.

(103) Roberto Ceamanos y José Antonio Mateos, 2005, págs. 88-89.

(104) Santiago Vidiella, 1896, págs. 86-90, 243-246, 251-252, 298-300 y 337.

(105) Es importante observar el esfuerzo del concejo en hacerse con el dominio útil del molino de aceite en un momento en que le abrumaba el endeudamiento por la emisión de censales para retornar al cabildo de Tortosa el importe del precio pagado por la compra de la villa a Francisco de Ariño. El rendimiento a obtener por la explotación de la almazara era vital para obtener ingresos que permitiesen sufragar las pensiones generadas por dicho endeudamiento. Dicha situación se hizo visible en una concordia posterior establecida en 1459 entre la villa y el obispado, por la cual el concejo le entregaba, entre otras rentas, al cabildo, por un período de 51 años, el dominio útil del molino de aceite, que permanecería en su poder hasta el año 1510.

(106) Dicho censo se seguía pagando en 1681, citándose además el existente por el molino de la sansa o cospillo, que era de medio cántaro de aceite.

se estableció como pago de la molienda la entrega a la villa de la sansa generada por la moltura de la oliva de los cosecheros locales. El aceite obtenido con el repaso de la misma era arrendado en beneficio de la comunidad. No obstante, en 1522, se realizó un polémico arriendo del producto de la sansa por un largo período de 38 años. El arrendatario decidió construir un molino nuevo, junto al de la villa, destinado a realizar dicho repaso. Las discrepancias existentes finalizaron en 1534 con la compra del citado molino por la villa, pagando un importe de 39.600 sueldos. La posesión del dominio útil de todo el conjunto del molino retornaba así al concejo, aunque desconocemos la evolución cronológica de la construcción de las siete prensas que formaban parte del molino oleario de la localidad en 1747.

Si podemos apuntar que en 1726 ya existían las cinco prensas de la oliva con las que se molturó una excepcional cosecha cuya campaña duró 19 meses. Otras dos prensas del molino de sansa completaban el número existente en 1747, fecha en la que se añadieron tres prensas más a las siete que ya existían entonces en la almazara, de las cuales, según se especificaba en 1755, siete prensas servían para deshacer la oliva y tres para el repaso de la sansa. Con ese número de prensas el molino llegó a funcionar 14 meses en 1755 y 17 en 1761[107]. La última ampliación importante se llevó a cabo en el año 1776 y consistió en la instalación de cinco prensas nuevas. Vidiella afirma que el conjunto de las obras se finalizó en 1780, pero durante la excelente campaña de 1778-79 ya funcionaron la totalidad de las quince prensas, diez de oliva y cinco para el repaso de la sansa, manteniéndose dicho número en 1796. El estreno fue inmejorable pero insuficiente, ya que, según un informe de noviembre de 1779[108], el impresionante molino oleario

(107) La gran aglomeración de forasteros en épocas de recolección de la oliva, durante esos años centrales del siglo XVIII, hizo que en los Estatutos para el régimen político y económico del año 1758 se elaborasen dos artículos prohibiendo rebuscar olivas, ni siquiera con licencia del dueño de la heredad, y estableciendo un control de los alquileres de casas, pajares y masadas por parte de los regidores para evitar los daños y escándalos que causaban dichas aglomeraciones.

de Calaceite, con sus quince prensas, tuvo que moler la oliva de la cosecha anterior hasta marzo de 1780, con una duración de la campaña de 15 meses.

Además, la población contaba con otro molino oleario, edificado durante el siglo XVIII, que era propiedad señorial del cabildo de Tortosa. En 1737 ordenó deshacer los restos del castillo y construir una almazara nueva para deshacer la oliva de la décima[109], finalizándose en 1739. Disponía, en 1784, de dos prensas para la oliva[110], añadiéndose una más pocos años después, hasta completar la cifra de tres citada en el año 1796.

Aunque la villa consiguió mantener, durante la mayor parte del siglo XVIII, el derecho de exclusividad de molienda frente a los intentos del cabildo de obtener un mayor rendimiento a su molino, a fines de dicho siglo, los cosecheros particulares presionaron para obtener el derecho a construir almazaras propias para deshacer su cosecha de oliva. Es el caso de M.ª Antonia Galindo que solicitó el permiso en 1796 y le fue concedido en 1798[111]. En 1802, un total de 22 cosecheros de oliva denunciaban el derecho de exclusividad de la villa y la posibilidad de moler en dicha almazara, puesto que, ante el incremento del olivar existente, el molino del común no disponía de infraestructuras suficientes para asegurar una molienda adecuada en tiempo y forma[112].

(108) Pedro Rújula, 1998, págs. 25-26.

(109) El obispado tortosino intentó que los vecinos pudiesen llevar libremente sus olivas a moler a su molino, hecho que motivo la oposición del concejo, alegando la exclusividad establecida en el estatuto de 1660, y el consiguiente pleito que se resolvió en 1779 dando la razón a la villa. En el memorial de prueba elaborado por la villa se alegaba que si se permitía la libertad de molienda cualquier cosechero particular podría construir su propio molino, situación que se había planteado en Alcañiz con el intento de construir un molino oleario por parte de los Dominicos y cuya sentencia había sido favorable a la villa, produciéndose la demolición de las obras. También se alegaba que la tardanza en la molienda en el molino de la villa no era perjudicial sino beneficiosa para los cosecheros pues al tener las olivas acumuladas en los graneros durante algún tiempo se incrementaba la proporción de aceite de las mismas.

(110) Daniel Gracia, 1999, págs. 86-87.

(111) Entre las alegaciones aportadas, se hacia referencia a la concesión de derechos de construcción de molinos particulares en Bot (Tarragona) en 1769, y con la posibilidad de moler libremente declarada en 1772, en Arens de Lledó en 1783, en Alcañiz en 1786 y en Calanda en 1796, donde ya existía otro molino particular y un molino de propios con siete prensas.

(112) El resultado de la reclamación, acordado en 1803, fue declarar la libre molienda en cualquier molino pasado el día 24 de junio de cada año.

3. LAS CONTRADICCIONES AL MODELO DE ESPECIALIZACIÓN PRODUCTIVA BAJOARAGONÉS

Una situación muy diferente parece plantearse en la cercana localidad de Alcorisa, donde la Orden de Calatrava recibía, en el año 1526[113], un censo de 10 sueldos anuales por el molino de aceite de la población, que por entonces era aldea de la villa de Alcañiz[114]. Pese a ello, no parece que en este lugar se diese un crecimiento significativo del olivar durante los siglos XVI y XVII, ni siquiera a partir de 1601, fecha en la que la localidad obtiene su condición de villa[115]. Tampoco se aprecia un desarrollo importante de la citada almazara a finales del siglo XVIII, cuando el cultivo del olivar se había generalizado en casi toda la Tierra Baja, ya que en 1790, el molino oleario de la población tan solo contaba con dos escasas prensas para la moltura de la oliva[116].

En la población de Alloza, aldea de Alcañiz perteneciente también al señorío calatravo, el concejo pagaba a la Encomienda Mayor, en 1650, un treudo anual de dos arrobas por el dominio útil del molino oleario[117]. No obstante, no parece que el cultivo mayoritario fuese el olivar ni se aprecia una tendencia hacia la especialización en la producción de aceite. Al contrario, frente a las escasas 700 arrobas recogidas en 1769, se obtuvieron 18.600 cántaros de vino y 800 libras de seda fina. Parece, por tanto, que la producción de vino era superior a la de aceite a finales del siglo XVIII. Tampoco se observa, durante los siglos anteriores, un desarrollo importante del moli-

(113) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Legajo n.º 6114, n.º 9-11, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1526, n.º 10, fol. 10v.

(114) En 1704 seguía siendo treudero de la Encomienda Mayor de Alcañiz.

(115) Las aldeas de Alcañiz, entre ellas Alcorisa, a diferencia de sus barrios, ya disponían con anterioridad a su condición de villas de jurados, concejo y demás órganos de regimiento comunal, pero carecían de justicia y distrito jurisdiccional propio. Por ello en 1601 son dichos aspectos y titulación los que más relevancia adquieren en el privilegio de concesión.

(116) Pedro Rújula, 1998, pág. 26.

(117) A.H.P.A., reg. 628, fol. 191v-211v, not. Joseph Peralta.

no de aceite, que en 1784 tan solo disponía de dos prensas mal acondicionadas[118] frente a la media de la mayor parte de los pueblos pertenecientes al corregimiento de Alcañiz, que para deshacer la oliva contaban con un número de prensas que oscilaba entre tres y cinco, a las cuales había que añadir una o dos para el posterior repaso de la sansa[119].

Las carencias existentes en la citada almazara, que apenas había ampliado en los siglos precedentes sus instalaciones, y la presencia importante de otros cultivos en el régimen productivo de la población son indicativas de un desarrollo incompleto y más tardío de la producción oleícola respecto al resto de localidades bajoaragonesas.

En cambio, en los lugares situados en torno a la depresión existente entre el curso del río Bergantes y su desembocadura en el Guadalope si que se puede apreciar la elección de un modelo de especialización productiva diferente al escogido por el resto de poblaciones bajoaragonesas. La población de La Ginebrosa era villa desde el siglo XIII. En 1312 quedó adjudicada a la Orden de San Juan, en cuyo señorío permaneció hasta el siglo XIX[120]. En el término de dicha villa existían otros dos núcleos de hábitat, Aguaviva y Mas de las Matas, los cuales permanecieron como barrios de La Ginebrosa hasta su separación definitiva en el año 1611[121]. En ese momento, tan solo existía un único molino

(118) Daniel Gracia, 1999, págs. 37 y 86-88.

(119) Las excepciones eran, básicamente, las poblaciones grandes como la ciudad de Alcañiz, que disponía de diez prensas de oliva y otras dos que se estaban haciendo y cuatro prensas para el repaso de la sansa, todas ellas publicas. Otro de los lugares importantes, respecto al número de ingenios existente, era la localidad de Calaceite, que disponía de diez prensas para la oliva y cinco para el repaso, todas ellas públicas, y además dos prensas para la oliva que eran propiedad del cabildo de Tortosa. Por último, en la población de Caspe, donde en los molinos públicos había ocho prensas para moler la oliva y cuatro de repaso, la necesidad de un mayor número de estos ingenios paras deshacer la oliva ya había dado entrada a la participación de los cosecheros particulares en su construcción. Es, por tanto, significativo que, a finales del siglo XVIII, un número tan importante de prensas, 22 para la moltura de la oliva y cinco para el repaso de la sansa, fuesen propiedad de vecinos particulares.

(120) A excepción de un breve período de tiempo en que fue donada al señor de Hijar y Conde de Belchite y recuperada posteriormente por la Orden (1465-1483).

(121) Grupo de Estudios Masinos, 1986, «Concordia de La Ginebrosa, Aguaviva y Mas de las Matas. Año 1611», *Boletín Mas de las Matas* n.º VI, pp. 85-217 (incluye un facsímil del documento).

Fig. 15. *Libra de la almazara de Jaganta y su mecanismo de acción, que consistía en un tornillo de madera o caracola adosada a la misma que hacían girar cuatro operarios mediante barras (Alberto Bayod, 1994).*

de aceite[122], situado en la localidad de La Ginebrosa, que era utilizado por las tres poblaciones. Los nuevos concejos de Aguaviva y el Mas de las Matas renunciaron a cualquier derecho sobre el mismo, quedando en poder de la villa[123]. A mitad del siglo XVII, en 1653, los jurados de La Ginebrosa arrendaban el citado molino por un año y un precio de 143 arrobas de aceite[124]. Pese a la existencia de dos rollos para molturar la oliva, no es posible asegurar la presencia de más de una prensa.

En cambio, si que parece claro que la especialización productiva de las tres localidades[125] se dirigió hacia la fabricación de seda, siendo complementada, en el caso de la antigua villa, con una elevada producción de vino[126]. En 1769, la producción conjunta de libras de seda de dichos lugares ascendía al 6% del total reflejado para todo el Bajo Aragón, mientras que la producción de aceite era insignificante[127].

(122) Tan solo se puede asegurar la existencia de una prensa, ya que se desconoce el número de prensas existentes en ese momento.

(123) No sucedía lo mismo con los hornos, ya que existía uno en cada población y así se realizó la distribución, pagando cada concejo, a partir de entonces, la parte proporcional del treudo anual de 15 cahices de trigo que se pagaba de censo a la Orden (5 cahices de trigo).

(124) A.H.P.A., reg. 2.765, fol. 243r-245v, not. Antonio Inglés y Montañés.

(125) Que significativamente no pertenecían al señorío calatravo.

(126) En 1769 superó los 7.000 cántaros.

(127) En el caso de Aguaviva, se especificaba que la cosecha no había sido muy ventajosa en aceite, ya que el terreno no era adecuado, a diferencia de la morera, que probaba muy bien y cuya cosecha en el año citado había llegado a las dos mil libras. Ese año de 1769, la producción de seda en La Ginebrosa ascendió a 1354 libras y en Mas de las Matas a 3000, suponiendo en su conjunto un total de 6354 libras.

4. EL SISTEMA EMPLEADO PARA SU EXPLOTACIÓN: ALGUNOS EJEMPLOS DE LOS ARRENDAMIENTOS Y OBLIGACIONES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

El desarrollo de la actividad en los molinos de aceite de las localidades bajoaragonesas, cuya evolución histórica y crecimiento de infraestructuras hemos observado, se caracterizó, durante la segunda mitad del siglo XVI, por la utilización de dos formas de explotación, cuya elección dependía de las opciones que tomasen las diversas instituciones locales (concejos y cofradías) que estaban en posesión del dominio útil de cada molino. Para ello, se han analizado los contratos de explotación concertados en tres localidades de la Tierra Baja situadas en la cuenca del río Mezquín: las poblaciones de La Codoñera y Torrecilla, que eran barrios de la villa de Alcañiz, y la villa de Belmonte, para poder apreciar sus características básicas y variaciones más importantes.

4.a) La explotación del molino de aceite de La Codoñera

En la primera mitad del siglo XVI, durante el período de tiempo en que perteneció a la familia Claver, se practicaban arrendamientos genéricos, tanto anuales como plurianuales, del conjunto de la actividad. Desde que el molino pasó a depender de la cofradía en 1541, parece generalizarse, con seguridad entre los años 1550 y 1580, la utilización de los contratos paralelos de la obligación de moler la oliva y el arriendo de la sansa como sistema de explotación habitual del molino de aceite local[128].

Observando las características de los contratos puede apreciarse que apenas presentan diferencias significativas. Eran anuales y se realizaban habitualmente en torno al día 15 de noviembre, siendo quince dine-

(128) Alberto Bayod, 2000, págs. 290-296.

ros la cantidad media entregada por molinada al obligado de la moltura de la oliva durante dicho período y 134 cántaros de aceite el importe medio de los arriendos del producto de la sansa.

En cambio, a fines del año 1588, si que encontramos diferencias significativas. Necesitado de dinero para sufragar el endeudamiento que soportaba, el capítulo de la cofradía de La Codoñera decidió arrendar el molino de aceite para moler la oliva y la sansa, al mercader de Alcañiz, Blasco Ripol. El contrato[129] tenía una duración total de nueve años y el precio global se cifraba en 29.000 sueldos, que suponía un importe anual de 3.222 sueldos y ocho dineros. Una elevada cantidad cuyo destino final era pagar las pensiones anuales de dos *censales* de 14.000 y 6.000 sueldos y recuperar la propiedad de los mismos durante el tiempo de duración de dicho arriendo.

4.b) La actividad en la almazara de Torrecilla

En dicha población, durante la segunda mitad del siglo XVI, la explotación del molino oleario por parte de la cofradía local se realizaba de igual forma que en la Codoñera, mediante el sistema del arrendamiento anual del rollo de moler la oliva. Así se concertaba en 1554[130], obligando al arrendatario del mismo a moler «*a razon de treze dineros por molinada*» y «*poner palas y todo lo demas necesario para moler dichas olivas*», debiendo moler todas las que llegasen al molino, pero sin poder moler olivas «*foranas sin voluntat del prior*» ni molturar «*mas de seys molinadas entre noche y dia*». Asimismo, también era habitual el arriendo anual de la moltura o repaso de la sansa a cambio de un pago en especie. El citado año de 1554[131], los representantes de la cofradía arrendaron el citado molino de sansa por 40 cántaros de aceite.

Una visión general de los

(129) A.H.P.A., reg. 1.812, fol. 131v-137v, not. Gerónimo Velilla.
(130) A.H.P.A., reg. 1.783, fol. 99r, not. Martín Alcover.
(131) A.H.P.A., reg. 1.783, fol. 107v-108r, not. Martín Alcover.

contratos de explotación que se realizaron en Torrecilla entre los años 1550 y 1580 permite observar que los contratos eran anuales y se realizaban entre los meses de noviembre y diciembre. La cantidad fija a entregar por cada molinada de oliva oscilaba de forma importante, entre los trece y los 23 dineros, y el precio medio a pagar en especie a la cofradía por el arrendamiento del repaso y producto de la sansa puede cifrarse en 84 cántaros de aceite[132].

No obstante, hacia finales de siglo, al igual que sucedía en la localidad de la Codoñera, la cofradía opta por el sistema de arrendar el molino en su conjunto e incluir en el mismo las condiciones del contrato y la normativa que debía regir la realización de la actividad. En noviembre de 1597[133], la cofradía de San Miguel de Torrecilla, arrendaba a un mercader de Alcañiz, el conjunto del molino «*con todas sus prensas de oliva y sansa*», por el tiempo que durase la moltura de la cosecha de ese año, debiendo pagar el arrendatario un precio de 7.700 sueldos jaqueses a finales de mayo del año siguiente, posiblemente cuando se suponía que ya habría finalizado la campaña.

Sin embargo, los métodos de gestión indirecta, no estaba exentos de problemas. En junio de 1598[134], el prior de la cofradía, intimaba a un avalista, para que pagase el importe del arrendamiento realizado en noviembre de 1597. El arrendatario no había abonado su importe y las penas derivadas del incumplimiento ya ascendían a 1.900 sueldos, suponiendo la reiterada falta de pago un grave quebranto para dicha cofradía.

Pese a los problemas, en octubre de 1598[135] la cofradía concertaba un nuevo arrendamiento del conjunto del molino oleario «*que son tres prensas, una de sansa y dos de oliva*». La duración del arriendo comprendía una sola cosecha, ascendiendo

(132) Alberto Bayod, 2000, págs. 296-301.
(133) A.H.P.A., reg. 1.953, fol. 154r-159v, not. Gerónimo Velilla.
(134) A.H.P.A., reg. 1.950, fol. 79'r-79'"v, not. Gerónimo Velilla.
(135) A.H.P.A., reg. 1.950, fol. 74r-v, not. Gerónimo Velilla.

Fig. 16. *Detalle del ensamblaje de los enormes maderos que formaban parte de la prensa de viga del molino oleario de Jaganta (Alberto Bayod, 1994).*

el precio del mismo a la elevada cifra de 9.500 sueldos jaqueses. No parece, por tanto, que a fines de siglo se utilizasen los arrendamientos plurianuales en dicho lugar.

4.c) Los arrendamientos del molino oleario de Belmonte y su influencia en la economía local

En cambio, en la villa de Belmonte, el sistema de explotación habitual desde mediados del siglo XVI era el arrendamiento plurianual del molino oleario, junto con las primicias, por parte del concejo de la localidad a cambio de un precio fijo en metálico. En el contrato, se incluían las capitulaciones con la normativa aplicable durante el arriendo y sus condiciones regían el desarrollo de la actividad, obligando al arrendatario. Los importes eran elevados por lo que el estrato social de los arrendatarios parece provenir de grupos enriquecidos o rentistas y profesiones específicas: notarios, mercaderes, etc. Los datos más importantes de cada uno de dichos arrendamientos se resumen en la siguiente tabla:

ARRENDAMIENTOS DE LAS PRIMICIAS Y EL MOLINO DE ACEITE REALIZADOS POR LOS JURADOS, CONCEJO Y UNIVERSIDAD DE LA VILLA DE BELMONTE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Fecha del arrendamiento	Número de años	Precio por cada molinada	Arrendatarios	Rentas y explotación de bienes incluidos	Precio total a pagar por el arriendo
09/04/1551[136]	3	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Francisco Morera, notario de Monroyo	Primicias y Molino de aceite	6.000 sueldos jaqueses
14/03/1554[137]	3	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Johan Margelín, habitante en La Codoñera	Primicias y Molino de aceite	6.000 sueldos jaqueses
23/02/1557[138]	3	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Francisco Morera, notario de Monroyo	Primicias y Molino de aceite	6.000 sueldos jaqueses
11/05/1560[139]	3	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Francisco Morera, notario de Monroyo	Primicias y Molino de aceite	6.000 sueldos jaqueses
03/06/1563[140]	3	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Anthón Muria, labrador, vecino de Belmonte	Primicias y Molino de aceite	6.000 sueldos jaqueses
04/06/1566[141]	8	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Miguel Benedit, mercader, vecino de Alcañiz	Primicias y Molino de aceite	12.000 sueldos jaqueses
30/11/1573[142]	7	1 sueldo y 3 cuartales de olivas	Francisco Morera menor, notario de Monroyo	Primicias, ½ Horno, Sansa y Molino de aceite	20.000 sueldos jaqueses
24/07/1597	12		Jerónimo Terrer, mercader, vecino de Estercuel y luego de Alcañiz	Primicias, ½ Horno, Sansa y Molino de aceite	84.000 sueldos jaqueses
Equivalencias métricas y monetarias: 1 cuartal = 4 almudes = 7,48 litros 1 sueldo = 12 dineros					

De los datos obtenidos se observa que entre 1551 y 1566 el esquema es prácticamente estable: el arrendamiento realizado por el concejo tenía una duración de tres años. En el mismo se incluían las primicias y el molino de aceite y el importe a

(136) A.H.P.A., reg. 2.079, fol. 93r-96v, not. Joan Omedes.
(137) A.H.P.A., reg. 2.076, fol. 29v-35v, not. Joan Omedes.
(138) A.H.P.A., reg. 2.067, fol. 71v-76r, not. Joan Omedes.
(139) A.H.P.A., reg. 2.068, fol. 203r-207r, not. Joan Omedes.
(140) A.H.P.A., reg. 2.083, fol. 286r-290r, not. Joan Omedes.
(141) A.H.P.A., reg. 2.080, fol. 321r-326v, not. Joan Omedes.
(142) A.H.P.A., reg. 1.676, fol. 162v-168v, not. Joan Omedes.

recibir por cada molinada era de un sueldo y tres cuartales de olivas. El precio a pagar por el arriendo no variaba, permaneciendo estancado en los 2.000 sueldos anuales.

Desde 1566 comienzan a producirse ligeras variaciones. Ese año tan solo se incrementaba la duración del contrato y se reducía el precio, estableciéndose en 1.500 sueldos anuales. En el contrato de 1573 el precio se acercó a los 3.000 sueldos por año, pero se incluían también la mitad del horno y el producto de la sansa[143], que, un año antes, había obtenido el concejo mediante una ordenación local, para intentar paliar el excesivo endeudamiento producido por las malas cosechas de los años 1570 y 1571[144].

La difícil situación de endeudamiento de la población y el nuevo estatuto sobre el derecho de uso de la sansa debieron precipitar la cancelación del arrendamiento vigente hasta entonces un año antes de lo previsto, concertándose un nuevo arriendo en 1573, en el que el precio a

(143) Esta práctica se hizo habitual entre los concejos bajoaragoneses, documentándose por escrito en otros diversos lugares: Alcañiz, Calaceite, etc. su entrega a las instituciones comunales para su uso.

(144) El 15 de noviembre de 1572, los jurados, concejo y universidad de la villa de Belmonte elaboraban y aprobaban un estatuto u ordenación local de duración indeterminada, obligados por las necesidades de la población, derivadas de «*los malos tiempos pasados*», en especial durante los años 1570 y 1571, «*que por secas y piedras en el termino de Belmonte no se cogió renta ninguna de panes, vinos ni azeyte, que aun no se cogió para poderse sostener ni governar dos meses de cada uno de los dichos dos anyos pasados*», por lo cual el concejo de la localidad se había endeudado emitiendo censales por un valor de 24.000 sueldos jaqueses de propiedad y 1.200 de pensión o censo perpetuo anual, para la provisión de trigo y otros frutos para sustento de la población, a los que había que añadir deudas antiguas por un valor de 11.000 sueldos de propiedad y 550 sueldos de pensión anual y «*otros gastos ordinarios y excessivos que la dicha villa en cada un anyo tiene, por los quales se ve claramente esta villa peligra de venir a mas ruyna y peligra haverse de imposar sobre los vezinos y habitadores de aquella algún imposito nuevo, como son rediezmos y otras cosas semejantes según que por scripturas antigas se allan en dicha villa y universidat estar imposadas y cargadas, para lo qual, buscando el remedio condecente y mas provechoso ... no hallaron ni hallan cosa mas expediente ni provechosa ... para reparo de dicha villa y universidat, ni con menos gasto, que es tomar la sansa de las olivas de los vezinos y habitadores de la dicha villa en la forma y manera infrascripta, a saber es, que fechas las olivas cada huno y qualquiere vezino de la dicha villa, mueltas y fechas pasta, la primera prensadura y azeyte de aquella sea del amo de las dichas olivas assi prensadas y sacado el azeyte para dicho amo, dicha sansa, incontinenti, sea entregada y restituyda en poder y manos de los jurados de la dicha villa o persona puesta en el molino por ellos o a sus arrendadores si por caso se arrendara, para que de aquella ha(ga)n a sus propias voluntades*». A.H.P.A., reg. 2.052, fol. 67r-69r, not. Joan Omedes.

pagar se destinaba a «*luir y quitar*» censales por un valor de otros tantos 20.000 sueldos. Basándose en la ordenación de 1572, la villa entregaba al arrendatario toda la sansa de las olivas que los vecinos molturasen en el molino.

El destino habitual de las cantidades obtenidas en los arriendos fue utilizarlas para recuperar títulos de propiedad de censales, emitidos por el concejo para obtener ingresos rápidos ante situaciones de necesidad, pero que lastraban la economía local.

Durante el último tercio del siglo XVI los rearrendamientos parecen frecuentes y en los años finales del mismo, probablemente bajo la influencia de un progresivo incremento del precio del aceite, se produce un considerable aumento del importe de los contratos, que parece generalizado en toda la zona, y una ampliación del número de anualidades de vigencia de los mismos. En el arrendamiento de 1597, se estipulaba un precio anual de 7.000 sueldos, ampliando su período de duración a doce años[145].

Para confirmar los resultados de este análisis, disponemos de una ilustrativa visión global de la hacienda local de la población a principios del siglo XVII. En 1617, la estimación del rendimiento de los bienes propios de la villa alcanzaba los 8.500 sueldos de renta anual, que se desglosaban en 4.000 sueldos por el molino de aceite y sansa, 3.000 sueldos por las primicias, 400 por el horno y 1.100 por la pecha ordinaria, aunque esta última cantidad no se incluía en los arrendamientos[146]. Por el contrario, el importe de los censos fijos anuales ascendía, tan solo, a 835 sueldos. El problema más importante era, sin duda, el aumento del endeudamiento derivado del pago de pensiones anuales de censales, que suponían la forma de financiación más frecuente de la hacienda local[147]. En 1601, los pagos de

(145) En dicha fecha, el contrato de arriendo anual del molino de Torrecilla se había establecido en un importe muy similar de 7.700 sueldos. Un año después, el precio del arrendamiento en dicha localidad había ascendido a la cifra de 9.500 sueldos.

(146) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Libros Manuscritos de la Orden Militar de Calatrava n.º 447-C, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1616-18, fol. 49v-84r.

(147) Estos prestamos encubiertos consistían en el pago de una pensión anual del 5% de la

pensiones anuales de censales suponían un importe de 1.150 sueldos jaqueses, que se correspondían con 23.000 sueldos de propiedad, mientras que en 1617 habían ascendido, desmesuradamente, a 5.000 sueldos anuales, suponiendo un grave endeudamiento de 100.000 sueldos de propiedad, que hizo que el visitador de la Orden exhortase a los jurados para que intentasen descargar a la villa de censales realizando algún reparto entre los vecinos, ya que en esos 16 años tan solo se habían luido 200 sueldos de pensión, con un comprometido quebranto del patrimonio local.

Respecto a las condiciones más destacables de funcionamiento del molino, a mediados del siglo XVI (1551), se especificaba que el número de cofines por molinada sería de 16 y el número máximo de moladas a molturar en 24 horas (día y noche) sería de seis. Asimismo, si el concejo de dicha villa deseaba «*poner vez*» o turno de moltura durante la campaña podría hacerlo. En 1566, se aludía al derecho exclusivo de moltura, por el que todos los vecinos estaban obligados a llevar a moler sus olivas al molino.

5. HACIA UNA ESPECIALIZACIÓN PRODUCTIVA DEL OLIVAR BAJOARAGONÉS ENTRE FINALES DEL SIGLO XVI Y EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII

Desde principios del siglo XVI el paisaje bajoaragonés se fue transformando progresivamente y la presencia habitual de un mayor número de olivares adquirió pronto una apreciable repercusión. Alonso de Herrera en su tratado de «*Agricultura General*», publicado en 1513, se hacía eco de la recolección, en la zona de Caspe, de zuecas de acebuches (olivos silvestres) para replantarlos e injertarlos y,

cantidad entregada, que tan solo se amortizaba con la luición o entrega del capital cedido a su propietario.

Fig. 17. *Grabado del siglo XVII de J. Stradan que muestra la mayor parte de las operaciones realizadas en un molino de aceite (Andrés Arambarri,* "La oleicultura antigua").

posteriormente, venderlos según demanda[148]:

«Los habitantes de Caspe pasan todos los años a los montes de Mequinenza y Fayón y, arrancando un crecido número de cepas o raíces, que llaman zuecas, de los olivos nuevos que nacen entre pinos y demás plantas bravías, los llevan a sus posesiones y los plantan en el criadero o almáciga. Al año siguiente, injertan de canutillo los que están para ello y los transplantan después de cumplir el año de haberlos injerido y los venden a los que los necesitan. A esta fácil práctica se deben, en gran parte, los rápidos progresos que han hecho en pocos años los olivares de Aragón».

Esta práctica debió ser el

(148) Tal como acertadamente apunta Carlos Estevan, 2003, págs. 289-290.

origen de los llamados «*olivos ingertos*» a los que se refería Gerónimo Ardid en 1640 y que, según Asso[149], identificaba con la variedad *Empeltre*, cuyo cultivo fue el que se extendió por toda la Tierra Baja. Su rápido y amplio desarrollo, desde principios del siglo XVI, es, sin duda, una confirmación más del significativo crecimiento que debió experimentar el olivar bajoaragonés en ese siglo.

5.a) La incidencia de la influencia señorial sobre el aumento la producción

Al interés demostrado, desde principios del siglo XVI, por los concejos y cofradías locales en fomentar la producción de aceite y controlar la gestión de los molinos olearios, al haberse convertido en una fuente de ingresos fundamental para la economía local, hay que añadir la atención que el poder señorial, representado de forma mayoritaria en la comarca por la Orden de Calatrava, destinó a favorecer el desarrollo del cultivo del olivar, aprovechando la producción de aceite como un elemento clave para el sostenimiento de la renta señorial, mediante el cobro del diezmo correspondiente al aplicar el porcentaje establecido en la cosecha de oliva de cada población.

Algunos ejemplos del interés del señorío en mejorar o facilitar el incremento de la producción oleícola han dejado rastro en la documentación.

En mayo de 1526, los visitadores de la Orden comprobaban el estado de las rentas del lugar de Alcorisa, comunicando al alcaide de dicha población que no se habían cumplido algunos mandamientos de la anterior visita, con el consiguiente perjuicio para la Orden. El incumplimiento consistía en que ciertos olivares viejos que se habían ordenado renovar, plantando cada año 20 plantones de oliveras nuevos, no habían sido renovados. El alcaide se justificaba diciendo que había plantado muchos pero se habían secado. Los visitadores le ordenaban nuevamente acometer dicha tarea de inmediato, plantando cada año 20 oli-

(149) Ignacio de Asso, 1798, págs. 66-68.

vos, tal como se le había mandado[150].

En la normativa de la carta de población de Ca1anda, otorgada en 1628, se hacía referencia al interés que tenía la plantación de olivos, especificando que la tierra era la adecuada y los resultados útiles y provechosos, tal y como se había experimentado en los lugares circunvecinos[151]. Como incentivo para ello, se estipulaba una exención del pago de derechos durante doce años para todos aquellos olivares que se plantasen en los diez primeros años siguientes, lo que determinaba un período máximo, exento de tributación, de 22 años[152]. Asimismo, también expresaba la prohibición de arrancar olivos sin licencia de los jurados de la villa, excepto para remoldarlos[153].

Las rentas sobre los productos de la tierra eran uno de los componentes más importantes del conjunto de la exacción señorial. En 1617, el porcentaje de los diezmos que se pagaba en la localidad de Belmonte respecto a la producción de aceite era de un cahíz o molada de olivas de cada veinte[154]. En 1704, en la localidad de Calanda, se pagaba de diezmo de las olivas o del aceite 1/16. Las referencias a los porcentajes de Alcañiz documentadas a finales del siglo XVIII, aunque aplicadas, según sus regidores, desde tiempo inmemorial y por concordia, también especificaban una relación de un cuartal de cada 20[155], similar a la que existía en Belmonte. La aplicación de estas proporciones menos gravosas sobre la cosecha de la oliva o la producción de aceite fue, sin duda, un incentivo más para fomentar el desarrollo olivarero.

(150) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Legajo n.º 6114, n.º 9-11, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1526, n.º 10, fol. 27r y 28v.

(151) Este hecho es demostrativo del importante desarrollo que ya habría alcanzado el olivar en la comarca, principalmente en tierras de Alcañiz y las localidades de la cuenca del Mezquín, y del retraso que existía en el término de Calanda respecto a dichos lugares.

(152) Vicente Allanegui, 1998, pág. 104.

(153) Bajo pena de 200 sueldos por cada pie arrancado.

(154) A.H.N., sección de O.O.M.M., Consejo Calatrava, Libros Manuscritos de la Orden Militar de Calatrava n.º 447-C, Visita a los Reinos de Aragón y Valencia, Año 1616-18, fol. 49v-84r.

5.b) La subida de precios de finales del siglo XVI y sus oscilaciones. Noticias y normativas significativas de un incremento de la actividad comercial

Respecto a la actividad comercial y los movimientos de precios se deja notar una importante oscilación e incremento de los mismos en los años finales del siglo XVI. Al aumento de los precios de los contratos y el incremento del número de rearrendamientos, que daba como resultado la presencia de un mayor número de personas involucradas en la actividad, pueden asociarse unas pequeñas pinceladas que podrían ilustrar mínimamente este aspecto, que requeriría un estudio más amplio.

En 1591, un botiguero de la villa de Belmonte, acordaba un concierto sobre el precio del aceite con un traginero del lugar de Petrés, en el reino de Valencia, expresando dicho acuerdo que el citado botiguero le había vendido todo el aceite de la sansa de la cosecha de dicho año del molino oleario de la localidad de Fórnoles, «*exceptado el agua y cospillo, a razon de un real menos que no el de la oliva, no ya suba o baxe*», obligándose el traginero «*a tomarlo de la mesma manera arriba dicho con condicion que yo no lo pueda vender a otro*»[156].

Cuatro años más tarde, el 28 de octubre de 1595[157] en el lugar de Valdealgorfa, barrio de la villa de Alcañiz, a requisición de un traginero de Calanda, Gerónimo Ardit, hijo del notario y alcaide de dicho lugar, en ausencia de éste, y el medidor, corredor y embasador del aceite y el vino en la localidad, hicieron fe y relación de que en la citada población hacia más de 20 días que se vendía el aceite entre 33 y 33 sueldos y medio la arroba y que el día de la fecha del documento lo habían visto pagar a 34 sueldos la arroba, relatando que cada día iba subiendo el precio del aceite a causa de «*que por toda esta tierra ay pocas olivas y poca*

(155) Teresa Thomson, 2002, págs. 423-428.

(156) A.H.P.A., reg. 2.163, fol. 18r, not. José Tello.

(157) A.H.P.A., reg. 2.033, fol. 180, not. Miguel Arbona (Error en fecha del documento: 1585, falta una X y numeración del protocolo en anverso y reverso).

sperança de cogida de azeyte en este anno».

La falta de producción de un bien de consumo ya plenamente consolidado y que generaba excedentes fácilmente comercializables, a causa de la mala cosecha que se esperaba, daba como resultado un verdadero proceso inflacionista del precio del aceite que se incrementaba de forma excesiva al no poder cubrir las expectativas de la demanda existente, siendo advertido dicho aumento como un hecho anormal por las propias personas coetáneas a dicha situación[158].

No obstante, dicho precio no fue el más elevado de ese año, ya que siguió subiendo progresivamente. Casi dos meses después, el 18 de diciembre de 1595, un labrador de Alcañiz realizaba un trato con un jabonero de Híjar por el que le entregaría, durante el mes de enero de 1596, 180 arrobas gruesas de aceite[159], las cuales tenía almacenadas en el «*cubo*» (trujal) del lugar de Torrecilla[160]. Asimismo, si quedaban entre 10 y 20 arrobas más, una vez quitado el agua y el cospillo, el citado jabonero estaría obligado a recibirlo también[161] al mismo precio, a razón de 38 sueldos por arroba[162]. En menos de dos meses el precio del aceite había subido cuatro sueldos más, pese a la gran extrañeza que ya había generado en octubre de ese año un valor inferior.

La presencia en los arrenda-

(158) Por intentar dar una idea aproximada del tipo de incremento que había sufrido el producto en 1595, podemos compararlo con la equiparación en sueldos de una arroba de aceite en la villa de Cañada en 1620, donde se asimilaba el importe de 4.000 sueldos a una cantidad de 250 arrobas, por lo cual una arroba adquiría un valor de 16 sueldos. Si aceptamos dicha equivalencia como un precio común o habitual del aceite en 1620, la cifra pagada en Valdealgorfa en 1595 había sufrido un incremento superior al doble de su valor en condiciones de producción más normales. A.H.P.A., reg. 1.414, fol. 45v-48v, not. José Tello.

(159) Teóricamente de menor calidad por el destino final del producto y no por ello más barato.

(160) A.H.P.A., reg. 1.933, fol. 47v-48r, not. Juan de Loscos.

(161) Presumiblemente, la capacidad del trujal sería de 200 arrobas y la diferencia vendría determinada por la cantidad de residuo existente (agua y cospillo) en dicho aceite, en el momento previo a su fase de reposado definitivo.

(162) Acto seguido, el citado jabonero afirmaba tener en comanda de Pedro Gil Partia, vecino de Alcañiz, un importe de 6.840 sueldos jaqueses, la cual fue cancelada por éste último en diciembre de 1596, otorgando apoca de la misma.

(163) Que demuestran el gran aprovechamiento, en múltiples usos, de las distintas opciones

mientos de jaboneros, trajineros o mercaderes[163], uno de ellos incluso de fuera del Reino, cuya actividad era la transformación, transporte y distribución del producto, parece indicativa de la existencia de una actividad comercial que no se reducía al ámbito meramente local o comarcal, sino que ya alcanzaba una distribución regional del producto o incluso de mayor amplitud, hacia el resto de reinos hispánicos vecinos. Contratos de arriendo como el realizado en Belmonte en 1597 con un mercader de Alcañiz por el elevado importe de 84.000 sueldos, aunque incluyendo otras rentas, son indicativos del crecimiento de la actividad a finales del siglo XVI.

Las consecuencias de todo este movimiento comercial y las elevadas oscilaciones del precio del aceite a finales del siglo XVI se vieron reflejados en la normativa legal emanada de las cortes aragonesas de Barbastro-Calatayud del año 1626, las cuales se hacían eco de la abundancia de aceite en el Reino y su habitual exportación fuera del mismo[164] sin pagar los derechos de las Generalidades[165]. El resultado fue la legislación de un fuero[166] que permitía la libre circulación de aceite fuera del Reino en función del precio que alcanzase en la ciudad de Zaragoza[167]. En caso de que durante ocho días consecutivos se vendiese la arroba gruesa de aceite a 36 sueldos, precio que ya se había superado en la comarca bajoaragonesa en 1595, se prohibiría sacar aceite fuera del Reino hasta que dicho precio volviese a descender por debajo de dicho importe durante el mismo período de tiempo[168]. Pa-

de salida y oferta del producto según el tratamiento que había sufrido durante el proceso de producción. Su labor habitual también permite vislumbrar una mayor capacidad y facilidad de creación de excedentes comercializables y una distribución comercial del producto que iba más allá de su consideración como bien de consumo, recibiendo en algunos casos un tratamiento asimilado al de la producción industrial, como era su utilización en las jabonerías, dando así salida a partidas de aceite de menor calidad.

(164) Tendencia general existente en Aragón que priorizaba la exportación de materias primas.

(165) Que suponían un gravamen del 10% sobre el producto.

(166) SAVALL DRONDA, Pascual y PENÉN DEBESA, Santiago (1866) Fueros, Observancias y Actos de Corte del Reino de Aragón, Vol. I, págs. 464-465.

(167) Aparte de su venta en Zaragoza y el resto de Aragón, se vendía aceite bajoaragonés en Castilla, Cataluña, Navarra y Valencia.

(168) Antonio Peiró comenta que dichas condiciones no se llegaron a dar nunca, como mínimo, con posterioridad a 1650.

rece claro que se pretendía favorecer la apreciable rentabilidad comercial y tributaria que ofrecía el aceite, facilitando la distribución de los excedentes fuera de Aragón pero sin que por ello se generase un incremento excesivo del precio en el interior del Reino, perjudicando el consumo. Para ello, con la prohibición de las exportaciones, se aseguraba un aumento rápido y seguro de la oferta, en caso de una subida de precios por encima del límite establecido.

6. CONCLUSIONES

Para realizar una aproximación cronológica al proceso de especialización productiva del olivar bajoaragonés durante el período moderno, a través de la evolución de sus instalaciones olearias, sería necesario distinguir entre dos fases de crecimiento extensivo de la producción, separadas por otra de transición o estancamiento.

A lo largo del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII se puede observar una importancia creciente de los molinos aceiteros bajoaragoneses[169] que dio como resultado una ampliación y mejora generalizada de las instalaciones y el incremento sustancial del número de rollos de moltura y prensas de viga o libra existente en las mismas, constituyendo el período de mayor desarrollo de muchos de estos molinos comunales, luego llamados de propios, durante la Edad Moderna[170].

Esta mejora cuantitativa de los molinos olearios de la comarca es más acusada durante la segunda mitad del siglo XVI[171] y el primer cuarto del siglo XVII por la confluencia de varios motivos:

(169) De las quince poblaciones analizadas, en diez de ellas hay noticias referentes a los molinos comunales durante el siglo XVI (en Alcañiz se refieren a los dos molinos existentes) y en otras dos se documenta su presencia durante el primer cuarto del siglo XVII.

(170) Esta situación es claramente visible en la zona de Alcañiz y las poblaciones de la cuenca del río Mezquín y se confirma en el texto de la carta de población de Calanda, redactada en 1628.

(171) A principios del siglo XVI, salvo el caso específico y documentado de Alcañiz, cuyo mo-

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL NÚMERO DE PRENSAS CONOCIDO EN DIVERSOS MOLINOS DE ACEITE COMUNALES DEL BAJO ARAGÓN DURANTE LA EDAD MODERNA							
Población/Período	1500-1550	1551-1630	1631-1745	1746-1796	Prensas Oliva 1796	Prensas Sansa 1796	Total 1796
Alcañiz I	2	4	7	8	6	2	8
Alcañiz II	0	1	7	8	6	2	8
Alcañiz I + II	4	5	14	16	12	4	16
Calaceite	2	2	7	15	10	5	15
Calanda	1	1	2	12	8	4	12
Caspe	1	1	12	12	8	4	12
Valdealgorfa	2	6	6	7	5	2	7
Castelserás	1	5	5	6	4	2	6
Codoñera	1	6	6	6	4	2	6
Belmonte	1	3	3	4	3	1	4
Fórnoles	1	1	2	3	2	1	3
Torrecilla	2	3	3	3	2	1	3
Cañada	0	1	1	1	1	0	1
Alcorisa	1	1	1	2	1	1	2
Alloza			1	2	1	1	2
Ginebrosa		1	1	1	1		1
Aguaviva	0	0					
Mas Matas	0	0					

Nota: Según un **memorial** del corregimiento de Alcañiz elaborado en **1784,** la **media** de prensas existentes en los molinos de aceite comunales bajoaragoneses, exceptuando las poblaciones de Alcañiz, Calaceite, Calanda y Caspe, oscilaba entre tres y cinco para moler la oliva y de una a dos para el repaso de la sansa, suponiendo un total de **entre cuatro y siete prensas por molino.**

— La existencia de un importante crecimiento extensivo del olivar en amplias zonas del Bajo Aragón durante la primera mitad del siglo XVI[172], cuyos resultados a nivel de incremen-

lino poseía dos prensas, la mayoría de los molinos aceiteros de la comarca debían disponer tan solo de un rollo y una prensa. Ricardo Cordoba afirma que en una importante provincia productora de aceite como la de Cordoba, a finales del siglo XV, la mayor parte de los molinos olearios disponían solo de una prensa de viga y quintal, siendo excepcionales los casos en que existían dos o más.

(172) Bernabé Sanz habla de que en España durante la primera mitad del siglo XVI la superficie agraria destinada al cultivo del olivo alcanza su máxima extensión.

to de la producción de aceite y plena productividad de las plantaciones comenzarían a ser ostensibles a partir de la segunda mitad de la centuria.

— La consolidación, por parte de las instituciones comunales locales (concejos o cofradías), a mediados del siglo XVI, del proceso de adquisición del dominio útil de los molinos de aceite emplazados en las poblaciones bajoaragonesas estudiadas (villas, aldeas o barrios), mayoritariamente pertenecientes al señorío calatravo[173]. La obtención por parte de los concejos o cofradías locales del cambio de titularidad de las almazaras o de su licencia de construcción, que era otorgada por el poder señorial a cambio de un censo perpetuo anual, es una causa inicial fundamental del desarrollo del proceso de especialización productiva olivarera en la Tierra Baja. El interés de dichas instituciones locales, quedaba ampliamente justificado por la importancia económica que los ingresos por este concepto tenían, junto con las primicias, para sufragar buena parte de los gastos comunales necesarios para el funcionamiento de la vida local, cuya financiación habitual pasaba por un continuo endeudamiento de carácter endémico a través de la emisión o venta de censales.

— Desde principios del siglo XVI, existen diversas noticias escritas que denotan un cierto interés señorial[174] por favorecer el desarrollo del cultivo del olivar, mediante la aplicación de determinados incentivos de carácter fiscal, con el objetivo claro de incrementar los beneficios de la renta señorial. Dichas referencias aluden a un aumento de la plantación de olivos y el fomento de la misma ofreciendo, en contraprestación, determinadas exenciones tributarias y una disminución del porcentaje aplicado sobre la producción al detraer la renta señorial.

— Hacia finales del siglo XVI, con la aparición de importantes excedentes tras la conso-

(173) No obstante, existe una segunda fase, más tardía, entre finales del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, en determinadas poblaciones cuyas características demográficas, jurídicas o socioeconómicas no permitieron su puesta en práctica en el período anterior.

(174) Representado de forma mayoritaria en la comarca por la Orden de Calatrava.

lidación del crecimiento productivo del aceite, se denota un apreciable aumento de la actividad comercial y, paralelamente, una considerable subida del precio del mismo, que llamaba la atención, incluso, a los propios coetáneos de la época. Se aprecia, asimismo, una presencia habitual de mercaderes, trajineros, carreteros o jaboneros, que estaban involucrados en los procesos de transformación y distribución comercial del producto, así como un fuerte incremento de los importes estipulados en los contratos de arrendamiento de los molinos olearios. El crecimiento de la producción en Aragón y las elevadas oscilaciones de precios que sufría el aceite a finales de dicho siglo[175], quedaban reflejados en el establecimiento de nuevas normativas legales para regular su distribución comercial durante el primer tercio del siglo XVII, las cuales favorecían su libre circulación fuera del reino y, a su vez, intentaban evitar un incremento excesivo de los precios en el interior del mismo.

— La práctica general, por parte de las instituciones locales, de un sistema de explotación de los molinos de carácter indirecto, mediante los contratos de arrendamiento u obligación, anuales o plurianuales, de la moltura de la oliva y el repaso de la sansa de cada cosecha, estableciendo una serie de condiciones o cláusulas, insertas en una capitulación, que constituían la normativa aplicable para el funcionamiento de cada molino. Cada concejo podía así controlar determinados aspectos de interés comunitario como el inicio de la campaña, la designación de los días festivos, el establecimiento de los turnos de moltura o velar por el derecho exclusivo de moler la oliva en la localidad. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, pueden distinguirse dos períodos diferentes. Una primera fase de obligaciones de particulares para la moltura de la oliva, a cambio de una tasa por su trabajo, mientras que, por su parte, los concejos y cofradías obtenían como beneficio el importe

(175) Como un posible paralelismo aplicable, Andrés Arambarri habla de un notable incremento de la superficie destinada a olivar en Andalucía a lo largo del siglo XVI como consecuencia del aumento del precio del aceite, que entre 1511 y 1559 llegó a triplicarse.

del arrendamiento de la sansa, y un segundo momento, hacia finales del siglo, que da paso a sistemas de gestión totalmente indirecta mediante contratos de arrendamiento del conjunto del molino[176] a cambio del pago de un importe fijo en metálico, el cual sufrió incrementos muy importantes en los últimos años de la centuria decimosexta y cuyo destino habitual fue el pago de pensiones y amortizaciones de censales.

La segunda mitad del siglo XVII y la primera del siglo XVIII parece suponer un momento de estancamiento o falta de crecimiento significativo en la mayor parte de estos molinos[177], aunque hay localidades que presentan características especiales como Calanda, que por su situación social y econó-

Fig. 18. *Detalle de la prensa del molino oleario de Jaganta, apreciándose las guiaderas de madera que encajaban la viga y la mediana sobre la que se apoyaba. También puede observarse la pila que recibía el aceite obtenido del prensado (Alberto Bayod, 1994).*

(176) Dichos contratos permitían la práctica del rearrendamiento, siendo una facultad que también tuvo un uso frecuente a finales del siglo XVI.

(177) Varias interpretaciones de este estancamiento pasan por tener en cuenta una visión más amplia y generalizada de otros elementos socioeconómicos y políticos, no contemplados de forma exhaustiva en este estudio: la tendencia general decreciente de dicho período, considerado como una etapa de crisis, una caída de los precios del aceite tras el incremento sufrido a finales del siglo XVI o las dificultades derivadas de las malas condiciones climáticas, tal como apunta Antonio Peiró para la población de Caspe durante la primera mitad del siglo XVIII, denotando una tendencia pertinaz y continuada a las malas cosechas a causa de fuertes heladas, crecidas de ríos, etc. Añadir desde aquí un memorial del ayuntamiento de Fórnoles, redactado en 1748, que citaba las fuertes tempestades de piedra, escarchas y heladas que habían devastado el término y sus cosechas durante los cuatro años anteriores, culminando ese mismo año con una fuerte helada y el famoso huracán que asoló la población de Valdealgorfa afectando a numerosos olivos y a la propia construcción del molino de aceite que perdió alrededor de 6.000 tejas en el suceso.

mica anterior es en este período en el que alcanzaría un desarrollo importante, Caspe, que alcanza su mayor desarrollo del molino de la población en la primera mitad del siglo XVIII[178], o Calaceite que mantiene un crecimiento sostenido de la ampliación del número de prensas que le llevará a finalizar el citado siglo con una de las mejores instalaciones olearias de todo Aragón.

La segunda mitad del siglo XVIII constituye la segunda y última fase de crecimiento de los molinos de aceite comunales bajoaragoneses, desarrollándose de forma paralela a un nuevo período de incremento de la producción olivarera[179].

En buena parte de ellos, se constatan pequeñas ampliaciones del número de prensas pero nunca tan importantes como en la fase anterior. En cambio se produce un gran número de importantes remodelaciones de dichos molinos y reparaciones de sus mecanismos de moltura y prensado: rollos, libras, pilas, prensas, etc. para adecuar dichas instalaciones a una nueva situación productiva, con largas campañas de funcionamiento de las almazaras[180] y un gran desgaste de piezas por su uso continuado.

La evolución representativa del período final del siglo XVIII viene marcada por un período de fuerte crecimiento de la producción de aceite, caracterizado por la generalización de grandes cosechas, que entraba en contradicción con las limitaciones y falta de capacidad productiva del sistema de moltura y prensado mediante las prensas de viga o libra. Esta situación, solo podía intentar equilibrarse mediante un incremento cuantitativo de las instalaciones disponibles (número de rollos y prensas) en las almazaras co-

(178) El molino comunal de la ciudad de Caspe disponía de doce prensas (ocho de primera y cuatro de repaso) en el año 1742.

(179) La ciudad de Caspe tendría una evolución singular, que cuenta con un excelente y amplio análisis realizado por Antonio Peiró. El significativo crecimiento de la producción de aceite durante este período coincide con un estancamiento del molino de propios y un espectacular desarrollo, pionero y único en la comarca, de los molinos de aceite particulares (hasta 27 prensas construidas durante dicho período) que va a marcar la tendencia evolutiva de las almazaras comunales del resto de poblaciones de la zona hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, aunque sin llegar a las cifras de la población zaragozana.

(180) Con algunas campañas de mas de quince meses.

munales para poder molturar en un tiempo adecuado toda la cosecha anual de oliva[181]. La realidad era que se desarrollaban largas campañas de funcionamiento de los molinos, que en muchos casos se juntaban con la cosecha siguiente, perdiéndose parte de la producción y disminuyendo la calidad del aceite[182].

Se llegaba así a un momento de conflicto generalizado, principalmente en los lugares donde la producción era más elevada, entre las limitaciones técnicas de las instalaciones de los molinos comunales y el mantenimiento del derecho de exclusividad o monopolio local que ostentaban los mismos para moler toda la oliva cosechada en la población en la cual estaban emplazados. Esta situación conflictiva puede observarse por los continuos problemas existentes, en muchas poblaciones, para la aplicación del sistema de los turnos de moltura y, asimismo, en la obtención, hacia finales del siglo XVIII, de licencias y permisos por parte de cosecheros particulares de poblaciones con producciones de aceite importantes: Alcañiz, Calaceite, Calanda, Valdealgorfa y, sobre todas ellas, Caspe, para poder construir sus propios molinos de aceite, en un principio para moler las olivas de su propia cosecha y posteriormente con una libertad de moltura generalizada, aunque en una continua tensión con los administradores de los molinos de propios, que defendían la aplicación de su derecho inmemorial de monopolio exclusivo para conseguir mantener las arcas municipales con los ingresos necesarios para el sostenimiento de la economía local.

Reseñar, por último, la presencia de elementos contradictorios, dentro del territorio bajoaragonés, que se apartan cla-

(181) Quizás el último y único intento de ampliación importante de un molino comunal (si excluimos el caso especial de Calanda), durante la segunda mitad del siglo XVIII, sea el que tiene lugar en la localidad de Calaceite, donde se construyen ocho nuevas prensas en un período de poco más de 30 años, pero que aún así, se quedaban cortas para poder asimilar y molturar en un tiempo adecuado toda la producción existente durante bastantes años de dicho período.

(182) Este podría ser uno de los motivos del desarrollo importante, durante este período, de las fábricas de jabón en la comarca, absorbiendo así los importantes excedentes de aceite producido en condiciones de baja calidad, que fueron disminuyendo a medida que se incrementaba la presencia de nuevos molinos particulares y perdía influencia el derecho de exclusividad de los molinos de propios.

ramente de una especialización generalizada basada en el cultivo del olivar. Se aprecia la existencia de poblaciones que optaron por una solución distinta, adaptándose a modelos de especialización productiva diferentes como el cultivo de la morera, que facilitó el desarrollo de la producción de seda o el cultivo de la vid, destinado a la producción de vino, lo cual permite remarcar todavía más las diferencias entre unos modelos y otros. Entre dichas localidades se encontrarían las poblaciones situadas en la depresión del Bergantes, coincidiendo su elección singular de cultivos alternativos al olivar con su pertenencia diferenciada al señorío hospitalario. También dos localidades del señorío calatravo presentan diferencias ostensibles en cuanto al desarrollo del proceso de especialización olivarera. Los concejos de Alcorisa y Alloza disponían de un molino de aceite comunal en cada población, documentados, respectivamente, en los siglos XVI y XVII, pero su desarrollo y ampliación posterior no ofrece expectativas de una ampliación suficiente de las instalaciones olearias, acorde con el teórico incremento que experimentó la producción del olivar bajoaragonés. A finales del siglo XVIII disponían de tan solo dos prensas cada uno, no llegando a la cantidad media de prensas que especificaba un memorial de la época para las poblaciones del corregimiento de Alcañiz, que, salvo las excepciones citadas de Alcañiz, Calaceite, Calanda y Caspe, se situaba entre tres y cinco prensas para moler la oliva y de una a dos prensas para el repaso de la sansa, quedando la cifra existente claramente por debajo de dichas medias. Añadir a estos datos la elevada producción de vino existente en Alloza en ese período, que indicaría una especialización en ese sentido.

BIBLIOGRAFÍA

ALLANEGUI Y LUSARRETA, Vicente (1998), *Apuntes históricos sobre la Historia de Calanda*, Calanda, Ayto. de Calanda, IET, Parroquia de la Esperanza.

ARAMBARRI, Andrés (1992), *La oleicultura antigua*, Madrid, Editorial Agrícola Española S.A.

ASSO, Ignacio de (1798), *Historia de la Economía Política de Aragón*, Zaragoza, Reedición del CSIC, 1947.

BAYOD CAMARERO, Alberto (2000), «La expansión de los molinos olearios bajoaragoneses durante el siglo XVI», dentro de Molíns Margelí, José Ramón y Sanz Parera, Miguel, *La Codoñera en su historia*, vol. II, los autores, pp. 255-319 y 475-489.

BEL TERRADO, Fco. Javier (2003), «El Priorato de S. M.ª Magdalena de la Orden de Calatrava, la iglesia de S. Blas y el ayto. de Cañada de Verich (Teruel) entre los siglos XVII y XIX», *Boletín del Bajo Aragón* n.º 1, Zaragoza, ICBA, pp. 119-275.

BIZARRI, Alejandro (1900), *El aceite de olivas. Su extracción, clarificación, depuración, conservación y envases para su exportación, decoloración y medios propuestos para quitarle la ranciez*, Madrid, 2.ª edición traducida por Diego Pequeño.

CEAMANOS LLORENS, Roberto y MATEOS ROYO, José Antonio (2005), *Calanda en la Edad Moderna y Contemporánea: Evolución económica, control político y conflicto social en el Bajo Aragón*, Zaragoza, IET.

CORDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (1988), «Aceñas, Tahonas y Almazaras. Técnicas industriales y procesos productivos del sector agroalimentario en la Cordoba del siglo XV», *Hispania* Vol. XLVIII, n.º 170, pp. 827-874.

ESTEVAN MARTÍNEZ, Carlos (2003), «El olivar de la comarca del Matarraña», dentro de Benavente J.A. y Thomson T. (Coord.) *Comarca del Matarraña*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 289-294.

GRACIA ARMISÉN, Daniel (1999), *Alloza en la Edad Moderna*, Alloza, Ayto. de Alloza e IET.

GUARC PÉREZ, José (1999), *Valdealgorfa en la historia (de los inicios al siglo XVIII)*, Zaragoza, DGA.

GUARC PÉREZ, José (2005), *Valdealgorfa en la historia (siglos XIX y XX) vol. 2*, Valdealgorfa, Ayuntamiento de Valdealgorfa (Teruel).

MANJARRÉS Y BOFARULL, Ramón de (1896), *El aceite de oliva. Su extracción con nociones acerca del cultivo del olivo en España*, Madrid.

MATONS, August (1922), «Vocabulari de l'oli i de l'olivera», *Butlletí de dialectología catalana*, Barcelona, IEC, pp. 101-132.

NIPHO, Francisco Mariano (1769), *Correo General de España*, Madrid, Reedición facsímil del MAPA hecha en 1988.

PARDO SASTRÓN, Salvador (1883), *Apuntes históricos de Valdealgorfa. Su templo y sus cofradías*, Bilbao, Reedición facsímil del Ayto. de Valdealgorfa en 1991.

PEIRÓ ARROYO, Antonio (1995), «Especialización productiva y crisis social: la Tierra Baja en el ocaso del Antiguo Régimen», dentro de Rújula López, Pedro (Coor.) *Aceite, carlismo y conservadurismo político. El Bajo Aragón durante el siglo XIX*, Alcañiz, Taller de Arqueología, pp. 17-30.

PEIRÓ ARROYO, Antonio (2000), *Especialización olivarera y crecimiento económico. Caspe en el siglo XVIII*, Caspe, C. E. C. Bajo Aragón-Caspe, IFC.

RÚJULA LÓPEZ, Pedro (1998), *Alcorisa. El mundo contemporáneo en el Aragón rural*, Zaragoza, Ayuntamiento de Alcorisa.

SAN VICENTE PINO, Ángel (1970), *Colección de fuentes de derecho municipal aragonés del bajo Renacimiento*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

SAVALL DRONDA, Pascual y PENÉN DEBESA, Santiago (1866), *Fueros, Observancias y Actos de Corte del Reino de Aragón,* 3 Vol., Zaragoza, Edición facsímil realizada en 1991, IberCaja y El Justicia de Aragón.

SERRANO MARTÍN, Eliseo (1983), «Los señoríos aragoneses de la Orden de Calatrava en el siglo XVI», *Congreso Nacional Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, Zaragoza, IFC, pp. 321-333.

SERRANO MARTÍN, Eliseo (1988), «La venta de poblaciones del señorío de la Orden de Calatrava en Aragón en el siglo XVII», *Revista de Historia Jerónimo Zurita* n.º 58, Zaragoza, IFC, pp. 101-126.

SERRANO MARTÍN, Eliseo (1995), «Los siglos XVI y XVII», dentro de Fernández Clemente, Eloy (Director) *Enciclopedia Temática de Aragón*, Tomo 9, Historia II, Capítulo XVI, Zaragoza, Ediciones Moncayo, pp. 313-405.

THOMSON LLISTERRI, Teresa (2002), *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio Documental*, Alcañiz, CESBA.

VIDIELLA JASÁ, Santiago (1896), *Recitaciones de la Historia Política y Eclesiástica de Calaceite*, Alcañiz, Reed 1996 IET, CESBA, Fam. Jasá, Ayto Calaceite.

Archivos Consultados

Archivo Histórico Nacional. Madrid. (A.H.N.)

Archivo Histórico Protocolos Notariales. Alcañiz. (A.H.P.A.)

Biblioteca Real Academia Historia. Madrid. (B.R.A.H.)

Archivo Municipal La Codoñera (Teruel).

Archivo Privado Casa Ejerique. Valdealgorfa (Teruel). Prop: Carlos Estevan.

Temas de Antropología Aragonesa
nº 15 - 2009
Pp. 145-167
ISSN: 0212-5552

ANTROPOLOGÍA AFORÍSTICA

Andrés Ortiz-Osés
Universidad Deusto-Bilbao

RESUMEN: (*Preámbulo)* Una antropología postmoderna trata de aforar lo desaforado en cuanto falto de fuero o foro, y a ello viene la aforística. La cual intenta asumir los fragmentos de la cotidianeidad, los márgenes del sentido y los asuntos sobreseídos por la oficialidad.

PALABRAS CLAVE: Antropología, cotidianeidad, fuero, desafuero.

TITLE: *Aforistica anthropology.*

ABSTRACT: *A post modern anthropology that tries to appraise what is behaved in an outrageous way as for needed of jurisdiction or forum and for that becomes the «aforistica», which tries to assume the fragments of the daily life, the margins of the sense and the matters of the officially.*

KEY WORDS: *Anthropology, jurisdiction, «desafuero», daily life.*

1. En todo auténtico amor hay un tránsito de la pasión o padecimiento a la compasión o compadición: sublimación no-represora (sublevación pacífica).
2. El hombre como hembro: (h)embrión de la mujer.
3. Invocado o no, llamado o no, Dios estará: ausente.
4. Soy un hombre probo: por eso no (a)pruebo ciertas pruebas.
5. La historia de los pobres está menos pagada que la de los ricos.
6. El padre es sagrado en la sociedad árabo-musulmana (M. Chukri).
7. Yo vivo en el interior lo que otros viven en el exterior: amores, batallas, negocios, ambiciones, odios, juergas, ceremonias, melopeas y circo.
8. No se escribe para expresar el sentido: se escribe para obtenerlo.

9. Empiezo a degustar algún té chino más relajante: té verde, té rojo.
10. Terpsicore, la musa de la danza con los brazos cual alas (un eco de la Victoria de Samotracia): se trata de una escultura de Dalí de figuración andrógina, en cuyo bajo centro se juntan ambos sexos (fálico y onfálico).
11. Dice F. Savater que venimos a este mundo para ser felices: felices e infelices.
12. El humano es el ser feliz e infeliz: feliz por ser e infeliz por no ser.
13. La escultura El Vigía (La mirada) de Chillida frente a Deusto: parece un jesuíta avizor (la vertical sobre la horizontal).
14. El grupo Anthropos se reanima: y yo me realmo.
15. Cuerpo a cuerpo: la metáfora del amor y la guerra.
16. En el metro va la gente baja, en los aviones va la gente alta: y en los coches viaja la gente media.
17. La redención católica por el dolor: la redención en Camus por el absurdo.
18. Como Heidegger lo expresó a Chillida, se trataría de ver el Enigma (das Rätsel).
19. Convertir el dolor humano en fuerza del alma (M. Heidegger).
20. El enigma del ser: el enigma de ser.
21. El amor trasciende el/lo amado: el amor es infinito y trasciende lo finito.
22. Veo que un devoto da de beber a una estatua callejera de la Virgen: pero ésta lo rechaza.
23. La escultura Begirari IV de Chillida cual menhir con ojos: más que el veedor es el mirador, el vigía o vigilante, el mirón.
24. Todas mis dolencias proceden del frío (a frigore): del frío real y simbólico, psicológico y social, moral y religioso, físico y metafísico, corporal y espiritual, pero especialmente anímico (el alma destemplada).
25. Antes la fiesta era el paso del tiempo al trastiempo: ahora es el paso del tiempo al pasatiempo.
26. Antes la fiesta era una recreación del mundo: ahora es meramente recreativa.

27. Hay que contar muy especialmente con los amigos transitivos o transeúntes: los amigos que hacemos transitoriamente en encuentros fugaces, ententes implícitas, miradas cómplices.
28. Notamos la locura en la risita: nadie se ríe así de la vida y la muerte.
29. Pero también notamos la locura en la seriedad opaca del loco siniestro: siniestrado.
30. El mar se anima: y anima mi ánima.
31. Este es un país de espontáneos.
32. El centollo se denomina «maja squinado», y el percebe «pollicipes cornucopiae»: por su parte el pulpo es «octopus» y la langosta «palinurus».
33. El mismo cuerpo de arpa: los mismos arpegios amados.
34. Mi filosofía no va a misa: pero va a examen.
35. Nuestros libros son los ríos que van a dar a la mar que es el olvido (Monterroso): pero los aforismos son lagos.
36. Pensaba que tenía un buen curso: pero tengo un curso bueno.
37. La mediación es el alma de las cosas: porque el alma es la mediación.
38. La amistad es necesaria (pertenece al ámbito de la necesidad): el amor es innecesario (pertenece al ámbito de la gratuidad).
39. Es verdad que llegué a transcribir Savater con uve doble: pero nunca tiré de la cadena.
40. El símbolo es la relación analógica entre el significante (la paloma) y el significado (la paz).
41. Gurus, libros y programas ofrecen ayudas para la felicidad: más escasa que nunca.
42. Lo tenemos (casi) todo menos la felicidad: más escondida que nunca.
43. El Ser Necesario resulta hoy innecesario: pero los innecesarios seguimos siendo nosotros.
44. Los tambores de la Semana Santa aragonesa: hoy me parecen formas de autoafirmación individual y colectiva (por eso la gente acude al foco del ruido en esta Zaragoza convertida en la Laguna de Ruidera).
45. Me gustaría escribir con dolezza: con-dolencia, con-sentimiento.

46. En su Dietario, S. Pániker trata de mantenerse en pié: pero la verticalidad lo es a costas/costes de la horizontalidad.
47. Amar: para no quedar dependientes o colgados del amor.
48. Amortiguar el tiempo lacerante en el espacio de la coimplicación.
49. Por un lenguaje de ida y vuelta: no sólo de ida, no sólo de vuelta.
50. La democracia como coimplicación de contrarios: mayoría y minoría, izquierda y derecha, bien común y justicia individual, igualdad y libertad.
51. Tras el poder secular está la potencia sagrada.
52. La filosofía de S. Pániker: hibridación frente a disociación, destabuizar mas no trivializar, excepticismo abierto a lo trascendente, el tiempo atravesado por la eternidad, la licidez y el misterio, la secularidad y lo sagrado, nihilismo y mística.
53. El eros heterosexual como eros a priori: y el eros homosexual como eros a posteriori.
54. Ya soy bastante desgraciado con todo lo que sebo, con todo lo que sabo, con todo lo que sí (Jorge Oteiza).
55. Podríamos hablar éticamente de egoísmo trascendental o intersubjetivo: y no meramente subjetivo.
56. En la pobre vida del hombre incluso el éxito resulta melancólico.
57. Estamos implicados pero no plegados: impliquémonos a fondo para liberarnos.
58. En la senectud pasamos del Sex al Senex.
59. Podría situarme entre R. Panikkar y S. Pániker: autónomamente.
60. (Personalización) Tras una primera fase de inconsciencia e indiferenciación, el niño cominza a tomar consciencia de sí y proyecta el ánima en la madre y el ánimus en el padre: finalmente el joven afirma su ánimus y asume su ánima csándose real o simbólicamente con la mujer.
61. Alguien que se deje querer.
62. Juan de la Cruz femenino y Teresa de Ávila masculina: complementarios.

63. Vuelvo a lo mío: y lo mío es lo tuyo, amor.
64. Vuelvo a los míos: y los míos son los tuyos, Vasconia herida (la humedad y el verdemar, los montículos y la universidad).
65. No valgo para vivir en un mundo aparentemente acelerado pero tan lento: yo pienso más raudo.
66. La vida es un equívoco: luego se añade nuestra equivocación.
67. Dice Hegel que el tiempo no es si es, y es si no es: pero eso le ocurre a todas las realidades, las cuales no son mientras son o existen dinámicamente, y lo son cuando no son ni existen (porque entonces se detienen estáticamente y se cosifican o estratifican).
68. La vida es lo que hacemos con la muerte: desplazada.
69. El universo como «autopoiesis» (autocreación): la creación divina inmanente al mundo (pero se trataría de una creación azarosa y, por tanto, divino-diablesca).
70. El amor cual símbolo de la autocreación: divino-diablesca.
71. El tiempo de la música de Bach está agujereado; agujero negro por el que transita la vida y la muerte reunidas (el tiempo y la eternidad).
72. Escribir es proyectar(se): reflexivamente.
73. El Cristo del Juicio Final de Miguel Angel parece dirigir su mirada judicial hacia el propio rostro asustado del pintor autorretratado: pero en medio se toparía con la figura del discípulo amado Juan Evangelista, así como con la figura del amado discípulo miguelangeliano (Cavalieri).
74. Bandearse como un bandeón: que a veces gime y a veces ríe.
75. Por si acaso me doy las clases primero a mí mismo. Luego al que quiere atenderlas.
76. La poesía me apacienta y apacigua: me mola y amapola.
77. Los mejores poetas: Sem Tob, Manrique y Garcilaso, Luis de León y Juan de la Cruz, Lope y Quevedo, el Conde de Villamediana, Bécquer y A. Machado, G. Lorca y L. Cernuda, Unamuno y J.A.Valente (más J.L. Hidalgo).
78. Los mejores poetas latinoamericanos bien podrían ser Inés de la Cruz y A. Storni, R. Darío y P. Neruda, O. Paz y J.L. Borges, V. Huidobro y R. Juarroz (más H. Lindo).

79. Lo que no veo claro no lo hago: aunque pueda pensarlo.
80. También los amigos se desgastan: y los enemigos se cansan de serlo.
81. Cuando me falla la comunicación humana acudo in extremis a la Basílica de la Virgen de Begoña: el arquetipo de la Madre perdida.
82. Todo lo que pido es el cielo sobre mí y el camino a mis pies (R. L. Stevenson).
83. El tiempo como maduración/maceración.
84. A veces pienso en la mutua destrucción de los opuestos: para dar paso a cierta paz.
85. Nunca he tenido poder: pero he tenido cierta potencia.
86. Sin dolor no hay vida: con sólo dolor hay muerte.
87. Ser hombre es ser cochambre.
88. La redonda unidad de mar y cielo (M.A. Velasco): quebrada por el hombre.
89. De viejo está todo tan visto: y además se ve peor.
90. Aquí esta la belleza rubia y lacia: yace abandonada a sí misma, cerca de mi banco, rodeada de gente pero al margen: a veces nos cruzamos la vista oblicuamente (entonces es el paraíso a punto de cerrarse).
91. Busco en la poesía la verdad con sentido: y alguna palabra afectiva.
92. Oh mar, oh tú, supremo moderador piadoso de mis daños (Góngora).
93. Vivir es tan poco inocuo que puede ser inicuo.
94. La mar nos reinventa: y la reinventamos.
95. El aforismo como pensamiento cáustico, sincopado y vidriado.
96. Todos estamos acorralados: en el corral/corredor innombrable.
97. El final que no podemos contarlo: aunque queramos.
98. Soy desfacedor de contrarios y rehacedor de implicaciones.
99. Yo predico la implicación y practico la desimplicación: y es que en teoría implico la desimplicación que practico.
100. Está bien que veamos televisión extranjera para observar el mismo aburrimiento: pues la especie humana configura un mismo espécimen.

101. Dios como Potencia, Posibilidad o Poder-ser (Posse) en Nicolás de Cusa: Dios como Creatividad o Creacionalidad.
102. Lo que queda de mí: lo que quede de mí.
103. El cerebro es finito: la conciencia es infinita (o al menos indefinida).
104. El trasfondo matriarcal vasco se corresponde con el trasfondo matriarcal indomediterráneo.
105. Brideshead de Waugh: el gran relato sentimental del autor católico homoerótico.
106. Los secretos pueden/deben decirse simbólicamente: y no literal o brutalmente.
107. El horizonte como límite que nos delimita y abre a la trascendencia.
108. Cristo abre sus brazos en cruz para acoger a todos (Juan XXIII).
109. Escribir como gozo salvaje: energetiza el ambiente.
110. Los efectos místicos de la ascesis, los efectos epicúreos del estoicismo, los efectos sublimes de la sublimación: el abstemio se emborracha con un mínimo de alcohol, el platónico se entusiasma con la visión amada, el cristiano revive la pasión, muerte y resurrección del sentido.
111. La apertura de Deusto al otro lado de la ría: expansión anímica.
112. El contento promana del contentamiento.
113. El lector puede observar que en mi escritura no me gusta entrecomillar las frases: no me gustan las comillas porque estudié en Comillas (el entrecomillado me recuerda el internado y me deja mellado).
114. No estar en sus cabales: no estar cabe sí.
115. Sutiles fracasos azoran el alma: esperar que la luna disuelva esos goznes.
116. Intereses oscuros: los intereses siempre son oscuros (el interés puede ser claro).
117. La humanidad es la única sociedad anónima y limitada al mismo tiempo.
118. El eros proyecta a través del arte un simbolismo pregnante, mientras que la filosofía y la religión albergan un simbolismo

preñado de sentido: por su parte las ciencias funcionan con un simbolismo desimpregnado o desimbolizado (abstracto).
119. Los aforismos como ocurrencias: discurrencias.
120. La lógica fracasa en nuestra existencia (ilógica): y nuestra existencia fracasa ante la lógica (racional).
121. Lo peor de un complejo de inferioridad es su fundamento: la inferioridad.
122. (En el adiós a T. Moix) La vida es una pesadilla que hay que vivir despierto.
123. Cuánto cuento: tanto pedante.
124. No he superado mis amores: los he supurado.
125. Dice F. Savater que nos suicidaría por orgullo (heroico): yo no me suicidaría por cobardía (antiheroica).
126. No me gusta que me conozcan: pero que me reconozcan.
127. Cosechamos lo que otros plantan: y sembramos lo que otros recogen.
128. Guerra no, y Alfonso Guerra tampoco: OTAN no, y la OTA tampoco.
129. Vascos sí: Eta tampoco.
130. Por qué hay tierra y hierba, agua y cielo, sol y sombra: en lugar de xxx (equis, equis, equis).
131. Junto al riachuelo Sotón medito al pié de los Pirineos en (la) nad: mientras un moscardón limpia con su trompa mi pantalón. (Para Merche).
132. España se diferencia en querer ser igual: porque es desigual.
133. Me llevo en el bolsillo tomillo y ontina: para recordar el campo abierto en la ciudad cerrada/cerril.
134. Despertó en mí los instintos más claros.
135. Sobre el tiralíneas del firmamento abierto gravita una gaviota descarriada: mi alma.
136. El bucle hermenéutico: contemplarse irónicamente.
137. Al asumir algo lo integramos y trascendemos, lo supuramos y superamos, lo reconfiguramos.
138. Dios existe: la que no existe es la iglesia.
139. El místico se refugia en la pureza de la nada.

140. Un dios alivia la locura, dice S. Pániker, porque te libera de ir mendigando interlocutores.
141. Creer en algo/alguien: para no creer en (la) nada.
142. Domine, animam meam sana: Señor, sana mi alma (Salmo 40, 5).
143. Ronaldo no necesita aplausos: yo tampoco.
144. El Real Madrid como equipo arácnido: la telaraña de su juego.
145. Sin Dios la vida es un enigma: y con Dios la vida es un misterio.
146. Mis diferencias con la familia: que no asume al diferente.
147. Los Diarios lúcidos de S. Pániker muestran que el hombre chapotea en el chapapote: pero lo celebra con champán.
148. Sé que morimos solos: por eso me importan menos los demás (al final nos acompañan los sanitarios).
149. La definición de Dios por Juan Ramón Jiménez: el nombre conseguido de los nombres, el puesto de toda nombradía (el Logos del lenguaje).
150. Quisiera que se detuviera este buen tiempo, esta bisagra de sensaciones, este plexo de emociones fundidas: pero sólo se detiene el mal tiempo.
151. La placidez de este atardecer sólo amenazado por él mismo y su propio decaer.
152. El fallo judicial como fallo: el veredicto falso (falsedicto).
153. El tarde conocido desengaño (Lope): es que primero hay que engañarse para desengañarse.
154. Mi filosofía es complicada: como la realidad a la que coimplica.
155. La Guardia Civil como milicia taurina: con su tricornio por montera.
156. Las algas marinas, el verdín de las rocas mojadas, los musgos húmedos, los líquenes secretos: interiores anímicos.
157. La filosofía como razón entrometida.
158. El lenguaje revela y oculta: dice y no dice, desdice.
159. El fin justifica los miedos (R. Eder).
160. El amor como contratiempo: del tiempo muerto.
161. Lo sublime estremece: lo bello mece.
162. La ambivalencia radical del acto de amor: plenitud vacía o vacío pleno,eternidad temporal o tiempo eterno.

163. En su última obra *De apice theoriae (El culmen de la toería)*, Nicolás de Cusa define a Dios como «Posse» (Potencia, Posibilidad, Poder-ser): en cuya omnipotencia se funda/funde la onipatencia de los seres.
164. Me gusta vacar/vagar y divagar.
165. Si la vida es la mentira y la muerte la verdad, sólo se trata de engañarnos un poco en vida antes de morir.
166. Iguala con la vida el pensamiento:

Un ángulo me basta entre mis lares,
Un libro y un amigo, un sueño breve.

(Andrés Fernández de Andrada, Epístola moral a Fabio).

167. Hoy se predica no tener miedo ni esperanza (así nuestro Luis Alberto de Cuenca): pero yo prefiero tener cierto temor y cierta esperanza.
168. Tras la muerte inauguramos, según M. Yorcenar, una vida de piedra.
169. La realidad es al revés (A. García Calvo).
170. Hay una construcción putativa de lo real.
171. Me gustaba le tragicómic El Guerrero del Antifaz por su identidad personal encubierta, su trasfondo cristiano y su fuerza vital: al servicio de su ánima Ana María.
172. En mi vida la felicidad tiene nombres: el trasfondo materno y el amor con M., R. Y C. (todos vividos en un contexto contracultural).
173. Hoy en día estoy solo pero acompañado, triste pero alegre, libre pero religado: contentado.
174. El hombre desnudo es un desvalido: sin pelos ni pelas.
175. Tontos Reunidos Sociedad Ilimitada.
176. Tontos Reunidos jamás serán convencidos.
177. Nadie me puede prohibir amarte: ni siquiera tú.
178. La familia regrede, el estado abstrae, la religión ancla y la filosofía libera.
179. Piensa un fino filósofo que su carácter enfermizo quizá se debe a las enzimas: pero quizás se deba a los «encimas» que practica profusamente sobre su hembrita.
180. Me gustaría escribir unas Memorias interiores: pues la gente escribe Memorias exteriores.

181. He llegado a cierto pesimismo: a través de mi optimismo (contrariado).
182. Soy vascoaragonés en el menos hirsuto sentido del término.
183. Nada en demasía: todo en mejoría.
184. También hay un racismo del mestizo frente al no-mestizo: tachado de purista.
185. En su interesante *Autobiografía,* F. Savater trata de pensar la vida exponiendo lúdicamente la sobrecompensación cultural de sus inhabilidades prácticas, así como la autoasunción intelectual de su feliz niñez donostiarra. El autor comparece amando la vida pero detestando su ley de la muerte, afirmando el hedonismo y proyectando un optimismo mamado en dicha infancia de leche y miel; por eso puede reclamarse de la madre y su aliento anímico: «me hiciste el alma», dice de ella el filósofo, para el cual el juego sería la maqueta simbólica de nuestras tareas vitales.

    Ahora bien, esta general positividad no escamotea las trampas de la realidad, «las lágrimas que se pierden en la lluvia», la «empeoría» de la edad, el fracaso (i)lógico de la existencia humana (que implica el fracaso existencial o humano de la lógica). La parte negativa de la vida estaría representada por el «ojo sin párpado» de Sauron mirando desde el fondo de las aguas en *El Señor de los anillos*, o bien por la Mariposa que en su figura linda revela empero dos perfiles humanos enfrentados. Mira por dónde: el presunto frívolo Savater deplora la infancia perdida, los amores huidizos o la amistad marchita.

    Pero este intelectual entrometido no se arredra ante la falta o falla de sentido, ya que trata nietzscheanamente de donarlo a pesar de todo, por ello puede hablar con M. Hernández de «la sombra vencida» heroicamente. Sin embargo finalmente acabará asumiendo el «pozo» del tiempo y la «insipidez» de la vejez, anhelando solamente una curiosa «sanción» jurídica de este nuestro mundo (una especie de homenaje póstumo a su padre notario).
186. Yo no hablaría de vencer la sombra heroicamente: sino de asumir la sombra antiheroicamente (integración, interiorización, conscienciación).

187. El viejo Dios como Ojo sin párpados: devastado y devastador.
188. Nos retiramos para poder dormir o morir: no se precisan testigos para enfrentarse con la nada.
189. Acógeme en tus brazos, Dios destrozado, que vengo troceado del duro bregar.
190. La vida engañando con sus ilusiones a los ilusos: yo mismo estuve ilusionado por un amor luso (del que sólo me queda saudade).
191. Visito el silencio carmelitano de un Convento extramuros: con Juan de la Cruz y Teresa de ävila estoy a gusto.
192. Quizás orar no es decir algo sino nada: acallar nuestra alma, exponer nuestra nada y vaciarse de todo.
193. Es Jueves Santo por la tarde y en las afueras de mi pueblo observo cómo unas hormigas asedian a una pequeña lombriz herida: es Jueves Santo por la tarde y en las afueras de mi pueblo mis zapatos acaban con semejante espectáculo no santo (tras el sordo ruido destructor/liberador sale volando un ave agazapada entre los pinos que circundan el canal).
194. Soñaba que iba a morir y pasar a la nada: pero al despertarme recreo en Dios y me tranquilizo.
195. En las procesiones de Semana Santa algunos cofrades se trasvisten carnavalescamente de dignatarios eclesiásticos.
196. No quiero que el nihilista me contamine su nihilismo mortal: para mí la muerte es la apertura radical a la otredad.
197. El cristianismo personaliza la trascendencia: esperanzadoramente.
198. La angustia del sinsentido se cura abriéndose al sentido: personificadp.
199. Dios reflotando: Dios reflotado.
200. Apertura de la finitud a la infinitud (indefinitud).
201. Monegros significa montes negros de matorrales: denegridos de sol.
202. En el viejo Monasterio cisterciense de Casbas de Huesca se conservan las sepulturas en alabastro de dos antiguas abadesas: Beatriz era tridentina y aparece ceñuda, Catalina era abierta y parece sonreír.

203. Discurrir raudo es ir de vuelo: rasante.
204. Suele decirse que Eta se basa en el nacionalismo: pero el nacionalismo etarra es violento y antidemocrático (marxistoide).
205. Dios ha muerto (Nietzsche): pero ha resucitado (no como tú, Friedrich).
206. Tonto sí: pero no tanto.
207. Sigue tan singular, me dice una singular amiga.
208. La pobreza del hombre, aun del más rico: la miseria del hombre, aun del más alto.
209. Todo se desgasta, todo se descasta, todo se descarta: todo se desguaza como farsa o guasa.
210. La foto como una urna con orla: urna aureolada de cenizas que condensan el fuego enfriado del tiempo.
211. Nuestra existencia puede dividirse en tontadas, chorradas y mandangas.
212. Me revelo en el lenguaje y me oculto: me digo y me desdigo, me proyecto y me parapeto.
213. La servidumbre de amar y amarse (J. Gil Biedma).
214. Jon Juaristi debe ir de cátaro moral: pues que habló de mi catadura moral.
215. El anhelo es el alma de un cuerpo que no existe sino trasfigurado, la mano de un brazo que no existe sino trasplantado: la aferencia in vitro y el sentimiento in vacuo.
216. (Eros y Thánatos) Meter mano significa no sólo Eros sino también Thánatos, así E. Prados en «Invitación a la muerte»:

> Ven, méteme la mano
> Por la honda vena oscura de mi carne.
> Dentro se cuajará tu brazo
> Con mi sombra.

217. No era una alocución: era una alocación.
218. Me gustan los amigos que no tengo.
219. (El antiheroísmo del amor) Arder el pecho y la palabra helarse (Conde de Villamadiana): Poquísimo valor y mucho brío (E.G. Lobo).
220. La ilusión de lo no logrado: la desilusión de lo logrado.

221. Pretendemos triunfar sobre la vida: desconocemos que el triunfo es la propia vida bien vivida.
222. La lírica interpretación de «Candilejas» por J. Iglesias divide letra y música en dos tiempos: en el primero se ralentiza la historia del enamoramiento hasta suspenderla románticamente, en el segundo se precipita la huída del amor vertiginosamente. Pero el final tratará de reparar esta fuga ofreciendo su remediación extática o eterna más allá de esta vida.
223. Esto no es un país: esto es un descampado.
224. Hay un nacionalismo democrático, pacífico y evolutivo: y hay un nacionalismo antidemocrático, violento y revolucionario.
225. Según Tomás Segovia, el deseo lo es de lo que es, y no platónicamente de lo que no es: porque el deseo funda el ser y no lo meramente irreal.
226. Dios está en las nubes.
227. Tengo el lenguaje como un gran juego vital: disfruto de las palabras como frutos y me divierto con ellas como un niño grande, robándolas y sobándolas, saboreándolas.
228. La teoría consensual de la verdad correfiere a todos los concernidos: nuestra teoría coimplicacional del sentido afecta a todos los implicados.
229. La queja metafísica del hombre proviene de estar aquejado por la contingencia: el arcaico «aquexamiento» o aquejamiento radical.
230. Penetración significa pene/tracción (penis-intrare).
231. La sonrisa como sublimación: y el llanto como desublimación.
232. El arquetipo del eterno Femenino: y el prototipo del temporal Masculino.
233. Dios está en forma: pero le falla la materia.
234. La filosofía escolástica como conjunto de respuestas a preguntas abstractas o abstrusas.
235. Mi amistad china me ha dejado un poco chinado.
236. Cuidado con lo que no tiene precio: es lo que más cuesta.
237. A menudo hay que elegir entre estar solo y ancho o bien acompañado y estrecho.
238. Los creacionistas americanos no creen que descienden del mo-

no: en todo caso auténticos monos descienden de ellos (como por ejemplo, los fundamentalistas).

239. El más pequeño es el más grande en el reino de los cielos y de la tierra: el niño.
240. El Niño divinizado: en el cristianismo.
241. El que se deja querer es porque quiere: lo que ya implica un modo (pasivo) de amar o querer.
242. Dice M. Beuchot que mi filosofía es una hermenéutica de la inclusión frente a la exclusión: incluso trato de incluir lo excluido (sobre todo el tercio excluso).
243. La Polis es la ciudad de los vivos situada/sitiada entre la Acrópolis de los dioses inmortales y la Necrópolis de los muertos.
244. El Pontífice es el Hacedor de Puentes: un título que pasa del Emperador Romano al Papa católico (paso del literalismo al simbolismo).
245. Así que el hombre desciende del mono: desciende pero no asciende.
246. El Emperador Isaurio prohibió patriarcalmente el culto a las imágenes: pero dos Emperatrices —Irene y Teodora— lo restablecieron femeninamente.
247. El amigo antropólogo J.A. Jáuregui define el amor cristiano (agape) como amor desinteresado: pero es un amor interesado (en el otro), un amor implicado.
248. Ha muerto J. Oteiza: él descansa de nosotros y nosotros de él.
249. Oteiza se ha compenetrado finalmente con el Espacio vacío que, como el Inconsciente oriental, lo situaba arriba en el cielo (y no como en occidente debajo en el inframundo).
250. Si tú amas de verdad a alguien, esa persona tiene que amarte por fuerza (J. Oteiza).
251. Las Memorias de E. Trías me han parecido opacas: las Memorias de F. Savater me resultan vivas y abiertas.
252. Para los griegos el afinamiento del alma depende de la música: pues sin cadencia el lama cae o decae.
253. Desde dónde miran nuestros humanos ojos: hasta dónde miran nuestros ojos humanos.
254. El eros como ave palpitante en Juana Ibarbourou.

255. Seguir siguiendo: arañando sombras (Blas de Otero).
256. No te veo porque no veo cómo poder verte: pues si te viera me vería en un verdadero vericueto al ver que no puedo verte.
257. Frente a P. Neruda, el dolor no muere con la victoria de todos, sino que se adormece: pues el dolor no se supera sino que se supura.
258. Nuestras vidas-ríos no van a dar a la mar (suavemente): van a dar en la mar (abruptamente).
259. Primero fuimos a América, y ahora los indoamericanos nos visitan: los veo trabajar entre nosotros como en una película de ida y vuelta.
260. La sabiduría no es el saber: es el sabor del saber —su buqué—.
261. Las aves e las bestias, los omnes, los pescados: los flacos de los fuertes andan desafiados (Libro de Alexandre, s. XIII).
262. Dejar todo para no tener nada: y tenerlo todo.
263. El amor como regresión al origen: horadado de futurición.
264. Me han salvado la salud los adversarios: quitándome del medio culturalmente.
265. Las bellezas correlativizan la belleza: la pluralidad correlativiza la unidad.
266. Soy áspero y tierno, liberal y esquivo: como el amoroso de Lope.
267. He padecido toda la vida cierta dificultad de ser: supongo que al final padeceré además la dificultad de estar.
268. Hay entidades que no engañan: van directamente a estafar.
269. Qué cochambre es el mundo: chambre de cocho (cerdo).
270. Algunos están prendados del mundo: otros estamos prendidos (con alfileres).
271. La sordidez del mundo: inmundo.
272. El mundo y sus atributos: oblongos.
273. El sufrimiento es anímico: pero el dolor es antianímico (reduce el alma al cuerpo).
274. De viejos vamos hacia la «amnestesia»: en el mejor caso.
275. El amor justifica la vida: pero el desamor la desjustifica.
276. El padre de un amigo austríaco me recomendaba caminar mirando a lo lejos: es lo que recomienda Alain simbólicamente.

277. El hispanismo, según J.L. Abellán, rechaza la religión del éxito anglosajón: pero para recaer en el éxito de una religión inmoderna como el catolicismo.
278. Lo que me pasa a mí le pasa a todos: lo que les pasa a todos me pasa a mí.
279. La palmera: el falo de la diosa madre.
280. Al inicio aparecemos, y al final desaparecemos: en medio padecemos.
281. Comparecemos: antes de perecer.
282. El héroe del amor G. Casanova, según S. Marai, tendría miedo a lo real: de aquí su escapismo.
283. Vivir la vida: y morir la muerte.
284. En la vida siempre nos dejamos lo esencial: la vida.
285. Pablo de Tarso por R. Yong: la iconografía clásica de Pedro lleno de ánimo (animoso), de Juan lleno de ánima (animado) y de Pablo de Tarso: el fariseo que, frente a los aduceos, cree en la Resurrección judía y, finalmente, en la cristiana.
286. El escritor como ser desajustado: que escribe para reajustarse (y de paso regustarse).
287. Uno se hace filósofo para entender la vida que no entiende: y uno se hace religioso para poder creer en una vida increíble.
288. Vivir consiste en no poder creérselo: y morir consiste en no poder tragárselo.
289. Dios creador de lo humano y lo divino: autocreación.
290. La vida no vale nada: lo bueno es que yo no tengo nada.
291. Dejad al hombre libre: no llegará muy lejos.
292. Poco y bueno.
293. La democracia nos rebaja los humos y nos pone en pié de igualdad: la autodefinición por N. Cusa de Dios en cuanto igualdad de los contrarios.
294. El Vaticano se mete con mis amigos teólogos: el Vaticano es increíble.
295. Nuestra brutez: a veces brutal.
296. Reganarse: para regodearse.
297. Yo soy creyente pero incrédulo: creo en Dios pero no así.
298. El heterosexual como heterodoxo: busca la diferencia.

299. La Virgen María se escaparía, según A. García Calvo, a la lógica de la Realidad (patriarcal).
300. El universo de los niños y su tiempo despacializado: para desaburrirse nada como acudir al Parque y verlos ensimismados en sus juegos serios (recreación del mundo en la que participan perros, palomas, pelotas y juguetes ante la mirada adusta del adulto.
301. La vida consiste en bandearse.
302. El símbolo no significa: transignifica.
303. Soy hijo de un patriarca aragonés y de una matriarca vasconavarra: por eso he salido autárquico.
304. Iberia como Hiberia: lugar de hibernación (la nación ibera del Ebro como invernadero).
305. No se puede dar un buen curso a un curso que no lo es.

(CODA)

1. La gente anda atrapada: mas yo soy un sátrapa de mí mismo, un hombre ladino, un desatrapado o estrambótico (pero no llego a extrambótico).
2. El ridículo de la vida: el filósofo ridiculiza la vida del hombre, pero el hombre ridiculiza al filósofo por extravagante.
3. El filósofo como extravagante: pero no extraviado.
4. Hay que asumir el mal: el mal menor, el menor mal.
5. Antiguamente Dios se ocupaba más de nosotros (Chumy Chúmez): porque nosotros nos preocupábamos más de Dios.
6. G. Bush conquista la Babilonia de Nabucodonosor destituyendo a Sadam: ahora Bush es Trabucodonosor (porque actúa con trabuco donoso).
7. El mundo como broma de Brahma. Y nosotros sus brahmanes (los que bramamos por la broma de Brahma).
8. Si no nos quieren nos retiramos: y si nos quieren capitulamos. En ambos casos perdemos.
9. No busques lo que no puedes tener: pues aún lo que tienes puedes perder.

10. Vivimos de las sobras de la vida: es ella la opulenta, nosotros los mendigos.
11. El amor procede de la opulencia y la penuria: la opulencia es celeste, la penuria es terrestre.
12. Si estando sanos la vida nos huye sin sentido, ¿cómo será estando enfermos? Quizás la vida entonces duela con sentido: quizás la vida entonces refluya aun dolorida.
13. Del pueblo la vileza, y de los Reyes la brutal fiereza (José Marchena).
14. La poesía española es bonita y linda, pero no tiene la fuerza psicológica o filosófica de otras latitudes.
15. La ética del poder preconiza hacer lo que se debe, la ética libertaria preconiza hacer lo que se quiere: pero nuestra ética hermenéutica propugna hacer lo que se puede.
16. Me gustaría ser luxemburgués: un burgués de luxe o lujo.
17. Amores significa lo morado (Gutierre de Cetina): la hora violeta/violada.
18. La visión distinta y junta de las cosas: la visión hermenéutico-simbólica.
19. El tiempo acaba también con lo malo: y no sólo con lo bueno.
20. El español: valentón e incontinente (Cervantes en su soneto a Felipe II).
21. El despecho como destete o desamor de unos pechos.
22. La deglutición simbolizada por los glúteos en contorsión.
23. Vivir quiero conmigo, a solas, sin testigo: libre de celo y de recelo (Luis de León).
24. En España cada partido político es un entero dogmático.
25. Banal es insustancial: y vanal es desustanciado.
26. Se desaconseja llevar calcetines blancos: por eso los llevo.
27. El fumador es fumado: ahumado (en portugués).
28. Credo quia absurdum: creo porque absurdo es el mundo.
29. El imposible encuentro acá quizás sea posible allá.
30. La ontina en la tierra, la ondina en la mar.
31. La escultura Begirari De Chillida frente a Deusto: su mejor traducción podría ser el observador-observante.

32. Quered cuanto sois queridas: amad cuanto sois amadas (Góngora).
33. El dinero: el amante y el amado en Quevedo.
34. La muerte como accidente sustancial de la sustancia accidental o accidentada que es la vida.
35. No hay gusto, no hay placer sin su descuento, que el dejo del deleite es el tormento (Alonso de Ercilla, La Araucana).
36. Qué bien está situada la muerte al final de la vida: colofón (bio)lógico de su decadencia, desencadenante de nuestra existencia y desenlace final de nuestra encerrona.
37. La surrealidad como contrapunto de la realidad para sobrevivirla:

> Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,
> Y es justo en la mentira ser dichoso
> Quien siempre en la verdad fue desdichado
> (Juan Boscán).

38. Asumir el horizonte (M.Mantero): abiertamente.
39. El amigo chino como una especie de Pancho (panyou).
40. Como filósofo sé que todo es un cuento y una mentira: verdadera.
41. No tenemos amigos: por no tener no tenemos ni enemigos.
42. Cuando la vida se cierra por una parte, suele abrirse por otra.
43. La Esfera ovoide de Oteiza como Esfera fractal: coimplicante. (Para Michel).
44. La escritura apergamina lo real vivido.
45. Lo que tengo con Chuang no es amistad: es devoción.
46. Morirás en la aurora que ganaste (P. Salinas).
47. Ültimamente ando letabundo.
48. El verso, dulce consuelo, nace alado del dolor: y todo, como el diamante, antes que luz es carbón (José Martí).
49. En realidad todo tiene sentido: bueno o malo.
50. Amistad divino tesoro que te vas sin más ni más.
51. El Guggenheim como el espíritu aéreo, la Araña junto a la ría como el alma y la tierra firme como el cuerpo material.
52. El ciprés, como un huso, devana un ovillo de bruma (L. Lugones).

53.
54. Yo el día que me ponga enfermo me pondré malo.
55. Señor, hazle feliz: aunque lo sea sin mí.
56. Acaba el trabajo: ya puedo aburrirme.
57. El mar, el mar y no pensar en nada (M. Machado): el mar y repensarlo todo.
58. Quien habla a Dios se habla a sí mismo: trascendido.
59. El Dios ibero según A. Machado: Dios adusto de la tierra parda.
60. El amor como compasión por el dolor humano: y el dolor humano como compadición purificadora del amor.
61. El espacio-mar en J.R. Jiménez.
62. El escéptico ha visto tantas cosas que se correlativizan unas a otras (escéptico proviene de «scopeo=visionar»).
63. De viejo me hago más cascarrabias: pero más pasota.
64. El hombre no sabe hacer nada bien: frágiles paraguas, cordones de zapatos que se desanudan, gafas gafadas.
65. El lenguaje simboliza la sublimación humana del ruido animal en ruido articulado.
66. Para quien no me logra, la Esperanza: para quien me consigue, el Desengaño (F. Balart).
67. Según Protágoras, el hombre es la medida de todas las cosas, lo cual se intepreta como que las cosas no son lo que son sino lo que somos: pero según Protágoras el hombre sería la medida de todas las cosas, objetos o medios medibles, fungibles o crematísticos *(jrematon*), pero no de los sujetos, fines o cosas que nos trascienden.
68. Camiño do mar sin fin (Rosalía de Castro).
69. Así que nuestros mejores poetas son dos frailecicos (Fray Luis de León y Fray Juan de la Cruz): lírica mística.
70. Según el Quevedo imperial, Dios no puede preceder en su ser a la verdad:

> Si Dios a la Verdad se adelantara,
> Siendo Verdad, implicación hubiera
> En ser, y en que Verdad de ser dejara.
> (Epístola satírica).

Pero, frente a Quevedo, Dios precede en su ser a la verdad, ya que el ser de Dios dice antes Amor que Verdad: por eso hay implicación de Dios y Amor, el cual no dice verdad purista sino encarnada (verdad-sentido).

71. Somos seres masacrados: los humanos.
72. Tengo un colega camaldulense: pero yo soy camandulero.
73. Cierto celibato como libertad: cierta castidad como (auto)caridad.
74. En la concitada Epístola satírica, Quevedo critica (bien) la decadencia española basada en el falso honor, pero lo hace (mal) en nombre de un heroísmo belicoso propio del «duro español»: olvidándose aquí que el hombre es vidrio (como adujo en otro lugar).
75. Esta dona que tenno por Sennor (Alfonso X): y este señor que tengo por señora.
76. Non ha mala palabra si non es a mal tenida (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita).
77. El Marqués de Santillana denomina a los humanos los Humanales: lo que parece colocar al hombre entre los humedales y humadales (de acuerdo a la proveniencia humana del humus o humo, según Gracián).
78. El humanal: el mundanal.
79. Nuestro lenguaje humanal/mundanal: «metáforas vanas con dulce locuela» (Ïñigo López de Mendoza).
80. El corazón se me fue donde vuestro bulto ví (González Manrique, s. XV).
81. Mi idea de la implicación universal: la implicación como «música callada».
82. La noche ajunta lo que el día separa.
83. Que sólo en amar es mi exercicio (Juan de la Cruz).
84. Oh, mi pasión dolorosa: aunque penes no te quejes ni te acabes ni me dejes (Don Duardos, s. XVI).
85. Puede hombre alcanzar cosa sino con su revés (Sem Tob).
86. Velando mis armas derrotadas (Angel González): velando mi alma apaciguada.
87. La obra de Domingo Rivero (*En el dolor humano)* recoge la Poesía

completa del poeta grancanario (1852-1929), editada y comentada magistralmente por el filólogo y también poeta Eugenio Padorno. El libro recupera definitivamente a un poeta grave e incisivo que escribe en plena madurez, lo que confiere a su poesía un tinte escéptico de gran interés humano. El profesor Padorno ha sabido ubicar perfectamente la obra de Rivero en la estela unamunesca que nuestro filósofo bilbaíno-salmantino dejó en las Islas tras su presencia oblicua.

La poesía de D. Rivero se caracteriza por el sentimiento endolorido de la existencia, otorgando al dolor la cualidad de despertar al hombre a lo humano. Por el dolor el hombre se hace humano, ya que por el dolor emerge no sólo la humana conciencia sino también la liberación de lo humano a su través inhumado o purificado. En efecto, el autor preconiza la salvación por el dolor por cuanto finalmente se realiza la salvación por la muerte redentora, un tema cristiano secularizado convenientemente por el poeta *(per crucem ad lucem)*.

Desconfiad del hombre cuyo Dios está en el cielo: esta máxima de G.B. Shaw sirve a Rivero de crítica de todo idealismo o escapismo y de afirmación de un humanismo humano, capaz de reflejar el humus del que está hecho el hombre. Ahora bien, la originalidad de este humanismo riveriano estriba en que el humus humano acaba desleido o disuelto, de acuerdo con lo dicho, por la erosión del tiempo fluente. Un tiempo ultramarino que disuelve y resuelve nuestra finitud cerrada en la infinitud abierta del destino asumido:

> La muerte es el soberano
> Consuelo al dolor humano.

TEMAS DE ANTROPOLOGÍA ARAGONESA
nº 15 - 2009
Pp. 169-226
ISSN: 0212-5552

AKIRA KUROSAWA, EL ZORRO Y EL MOSQUITO

JUAN ANTONIO URBELTZ

RESUMEN: Akira Kurosawa y su película Konna yume wo mita (Dreams) es el centro del presente ensayo. Concretamente el primero de los ocho cuentos de la citada película titulado: Sunshine trough the rain (El Sol en la lluvia).

El artículo se divide en dos partes. La primera titulada: Metáforas y máscaras de animales. La segunda titulada: el zorro y el mosquito.

PALABRAS CLAVE: Sueño, tabú, Japón, zorro, mosquitos, máscara.

TITLE: *Akira Kurosawa, the fox and the mosquito.*

ABSTRACT: *To sump up in Spanish. Akira Kurosawa and his film Konna yume wo mita (Dreams) is the aim of this essay. Concretely it's the first of the eight story tales of the above named film. Sunshine through the rain (El Sol en la Lluvia).*

The article is divided in two different parts; the first one named: Metaphors and animal masks. The second one title is: The fox and the mosquito.

KEY WORDS: *Dream, taboo, Japan, fox, mosquitos, masks.*

PRIMERA PARTE

METÁFORAS Y MÁSCARAS DE ANIMALES

1. Introducción

1. Este ensayo tiene como fundamento comentar algunas escenas de la película de Akira Kurosawa *Konna yume wo mita* (*Dreams*)[1]. Son aquellas que corresponden al primero de los ocho relatos de que consta la película y cuyo título en inglés es: *Sunshine trough the rain* (*El Sol en la lluvia*)[2]. La película se inicia con un tiempo revuelto de sol y lluvia que la protagonista, acaso madre del niño que le acompaña en la escena, asocia con una vieja creencia. Según la misma, se dice en Japón que cuando se da esa especial meteorología, los zorros buscan aparearse, siendo el momento más adecuado para que celebren sus bodas. Nadie puede verlos en sus relaciones íntimas, disgustándose mucho si alguien los importuna.

La violación del tabú se paga con la vida, siendo esa la advertencia que la madre hace al niño. Más a pesar de lo que sugiere el título general de la película (y de la significación que le han dado críticos y entendidos), sospechamos que esta primera narración no nace de un sueño, sino que se inspira en una creencia popular ampliamente conocida. Demarcar su extensión es muy complicado, por lo que de momento (y hasta aquí) ésta es la única referencia que tomo de Kurosawa, y que más adelante desarrollaré. Dejando de lado lo que antecede, lo que ha llamado mi atención es el hecho de que (ante una película de autor tan conocido) nadie (entre nosotros) haya relacionado los comentarios que se hacen en esas primeras escenas, con creencias similares que se dan en el folclore de Vasconia.

Esta coincidencia (que fue

(1) Akira, Kurosawa: *Konna yume wo mita*, Japón/USA, 1990, 119 min. Guión y Dirección Akira Kurosawa; Fotografía: Takao Saito, Masaharu Ueda, Kazutami Hara, Música: Shinichiro Ikebe; con Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie Negishi, Martín Scorsese, Mitsunori Isaki, Toshihiko Nakano, Yoshitaka Zushi, Hisashi Idawa, Chosuke Ikariya, Chisu Ryu.

(2) Esta película tiene otros títulos: *Yume*, *Such dream I have dreamed*, *Akira Kurosawa's dreams*, *Dreams* o *I saw a dream like this*.

una sorpresa en el instante mismo de ver la película, y de eso hace ya quince años), dio pie a una idea que desde entonces ha vivido con nosotros, y cuyo resultado es lo que el lector tiene delante. Aunque no deseamos apremiar la entrada en materia, si debemos decir que los supuestos zorros que se unen en condiciones climáticas tan especiales, no son tales. Y fue, justamente, el escaso sentido que contiene la idea de relacionar tan original escenario climático con el deseo de cópula de los zorros, lo que nos llevó a pensar en una posible metáfora.

Enseguida diremos de qué se trata. Pero por su forma exageradamente arcaica, lo que tenemos delante procede, sin duda, de especulaciones elaboradas en estadios de civilización muy antiguos. Aquellas sociedades, que necesitadas de amparos con los que controlar las fuerzas de la naturaleza, buscaban con enorme interés (y por diversas vías) el dar con ellos. De manera que, oculto tras el zorro, el tapado que nos confunde es el mosquito. Una extraño travestismo que, viniendo posiblemente de la lejana Prehistoria, tiene todo el aire de haberse formado a partir de un tabú de nombre.

2. Al igual que en el caso del «moro», también aquí se busca huir de la realidad, evitando el peligro del nombre y el nombrar; ya que el nombre es para el primitivo igual a la cosa nombrada[3]. De manera que aquel que nombra al Diablo, se arriesga a que el llamado se manifieste. Y dado que en algunas culturas el mosquito es (y en otras ha sido) un animal diabólico con pelaje de loco y vampiro, ello explicaría el llamarlo «zorro». Por su función claramente sustitutiva, la nueva voz permite referirse a él, sin que el hecho origine consecuencias no deseadas. Llamándolo zorro, y siendo mosquito, nunca se puede dar por aludido. Como animal diabólico, el mosquito «muere» al llegar el otoño y «resucita» cada primavera. Una circunstancia tan ampliamente observada, que por si sola pue-

(3) Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 2004, pp. 74-75.

de explicar su presencia en el folclore europeo a través de tantos personajes como conocemos y que, a imagen de él, actúan con un similar ciclo vital de «muerte» y «resurrección».

Por más que hasta ahora los estudios folclóricos no lo hayan descubierto, la activa presencia de los insectos en general (y de algunos en particular, como la langosta o el mosquito) ha sido muy importante y de enorme impacto en los modos de vida tradicionales heredados del mundo antiguo. Aquí mantenemos la hipótesis de que en muchos dramas carnavalescos del mundo rural, así como en danzas ceremoniales con espadas y otros utensilios, el personaje que «muere» y «resucita» en el trance festivo es una sutil representación del mosquito. Por circunstancias que le son propias, podemos decir que, desde siempre, este bicho ha planteado una situación dramática singular; ya que al estar en posesión de un arma biológica tan poderosa e inagotable como es su capacidad reproductiva, resulta prácticamente imposible acabar con la maldad de sus masivos ataques. Por tanto, tenemos en el zorro (disfrazado para la ocasión) al valedor de esta sorprendente metáfora.

2. Metáforas y máscaras de animales en el folclore europeo

2.1. Introducción

1. Como parte importante de este ensayo (y antes de dar entrada al folclore del zorro), es preciso que presentemos danzas y mascaradas en las que algunos animales visten una ropa metafórica difícil de reconocer en el día de hoy, pero cuya existencia es aval de lo que aquí se propone. Opinamos que gran parte de esos materiales (festivos en la actualidad), son restos muy lavados del periodo Neolítico; y lo decimos así, porque el talante divertido con que se presentan, no puede ocultar la huella dramática que está en el fundamento de su más antiguo significado. Ha sido precisamente ese lado dramático, el que como centro de preocupación, «obligó» al campesino nacido de la «revolución neolítica», a escenificar farsas y cortejos carnavalescos cuyo lado metafórico nos proponemos estudiar. De modo que si no se llega a

comprender (aunque sólo sea de manera general), el papel que todas esas invenciones de animales han jugado en el conjunto de la cultura europea de otro tiempo, es difícil abordar una nueva (y por el momento desconocida metáfora) como es ésta del zorro y el mosquito. Así pues, vamos a repasar algunos apuntes y notas que ayuden al lector a seguir nuestra exposición.

2.2. La antigüedad de algunas máscaras

1. En un estudio anterior dedicado a las danzas *morris* de Inglaterra, hemos prestado especial atención a la máscara del *hobby-horse* o «caballito de cartón»[4] (importante en aquel folclore, así como en otras tradiciones europeas); pero por las expectativas que plantea esta nueva metáfora, nos vemos obligados a volver sobre ese material, para nuevamente presentarlo del modo más ordenado posible. En el caso la máscara del caballito, lo primero a considerar son los problemas derivados de su antigüedad. Dejando de lado los figurantes enmascarados legados por la Prehistoria, más los centauros de la Grecia clásica (tan recurridos siempre), la vejez histórica más próxima de algunas de las máscaras que vamos a estudiar, viene determinada por las condenas eclesiásticas que dictan los primeros Concilios (disfraz de la *hinnicula* o 'yegua', *ceruulo* o 'ciervo' y *vetula* o 'vaquilla')[5], si bien, en el caso de la

(4) Como no se nos ocurre una mejor acepción, lo llamaremos así o simplemente «caballito» (quizá también «yegüita»).

(5) San Isidoro, *De eccle. off*., I, 41. Blázquez, José María: *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid, Istmo, 1975, pp. 58-61. Julio Caro Baroja y Violet Alford ofrecen algunas muestras arqueológicas de los iberos donde aparece lo que puede ser un caballito de este estilo. Dumézil, Georges: *Le problème des centaures. Ètude de mythologie comparée indo-europeénne*, Paris, Librairie Orientaliste, 1929, p. 25, quien escribió sobre este problema: «*...dans tout l'Occident, les plus vieilles condamnations ecléssiastiques ne visent généralement que les déguisements in ceruulo aut in uitula, il y a cependant de rares exceptions, qui attestent, au moins sporadiquement, le promenade du Cheval*». Alford, Violet: *The Hobby Hose and other Animal Masks*, London, Merlin Press, 1978, p. 193, ver en Index 'Church'. Ginzburg, Carlo: *Historia Nocturna. Un desciframiento del aquelarre* (trad. esp. Enrique Lynch), Barcelona, Muchnik, 1991a, pp. 146-147. Caro Baroja, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 157-167. La máscara de *vetula* o ternera, posible ancestro de la actual vaquilla, es expresamente condenada por Cesáreo de Arlés (470-542) y Regino de Prúm en el año 915. Sobre el caballito y otras máscaras animales del folclore europeo ver Alford, Violet: «Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de

máscara del caballito, la figura que le sirve de soporte es, realmente, mucho más vieja. Se trata de la diabólica langosta, de la que el caballito es metáfora por la trágica realidad de la plaga. La asociación del insecto con la máscara del caballito aclara una serie de cuestiones que, en los trabajos de Georges Dumézil, Violet Alford[6] no se sospechaba; y, por lo que hemos podido ver, tampoco en el de E. C. Cawte[7], pues estos autores desconocían que pudiera existir una hipótesis como la que aquí se plantea.

Nuestras indagaciones dan razón de que, bajo trazas bien diferentes, la metáfora de la langosta abarca la casi totalidad de las máscaras de Carnaval (por lo menos las más extendidas y, por ello, las más importantes). Además del caballito o la yegüita de cartón, la langosta se oculta tras el oso, la vaca, la cabra, el gallo, el gato o el águila. Circunstancia que rinde cuenta a la observación hecha por Dumézil sobre la permutabilidad de algunas máscaras de Carnaval, por lo que recomendaba no centrarse en exceso en la del caballito (algo con lo que estuvo de acuerdo Violet Alford)[8]. Solo queda fuera la máscara del zorro que, como se ha dicho, oculta al mosquito. No obstante lo apuntado, no pedimos que la metáfora de la langosta se aplique al caballito de cartón o al de juguete en cualquier situación en que se presente. Se debe considerar cada circunstancia particular. En algunos casos, creo que hay que estudiar cuidadosamente los caballitos festivos propios del protocolo municipal (caso de la ciudad de Iruña-Pamplona, por ejemplo); pero con mucho más cuidado los que desfilan en procesiones del día de *Corpus Christi* realizando farsas de combate (como la que llevan a cabo los *Turcs y Cavallets* de la población catalana de Berga);

Zuberoa» (trad. esp. Pedro Garmendia), *RIEV*, San Sebastián, 1.931/R 1972, vol. XXII, pp. 373-396, y el libro citado arriba.

(6) Dumézil, George, *op. cit.* Alford, Violet, *op. cit.*

(7) Este interesante libro de E. C. Cawte lo he obtenido cuando el ensayo estaba prácticamente terminado, por lo que no puedo dar sino unas referencias muy superficiales. Cawte, Edwin Christopher: *Ritual Animal Disguise. A Historical and Geographical Study of Animal Disguise in the British Isles*, Cambridge, D. S. Brewer Limited, 1978.

(8) Dumézil, George, *op. cit*., p. 23. Alford, Violet, *op. cit*., p. xv.

igualmente aquellos que figuran en documentos históricos como elemento protocolar, de diversión u ornato cortesano. Nuestra opinión es la de que, en una mayoría de casos, la relación simbólica entre insecto y equino, se halla mayoritariamente en las farsas de Carnaval.

2.3. El caballo de guerra: metáfora bíblica de la langosta

1. En nuestra órbita cultural, la que se puede considerar más antigua identificación de la langosta con el equino, se halla presente en la literatura sagrada del Creciente Fértil. Algunos textos recogen con gran realismo el paralizante terror que provoca la aparición de este insecto (de imposible contención cuando inicia sus masivos ataques depredadores). Por su fortaleza y disciplina militar, los comentaristas bíblicos lo comparan con el caballo de guerra. De ese modo aparece en el *Libro de Joel* (**2** 3-10), *Libro de Nahúm* (**2** 4-7, **3** 2-3) o *Apocalipsis* de San Juan (**9** 7-8). En el *Libro de Joel* (**2** 3-10) se dice,

> Aspecto de corceles es su aspecto, como jinetes así corren./ Como estrépito de carros, por las cimas de los montes saltan, como el crepitar de la llama de fuego que devora hojarasca; ¡como un pueblo poderoso en orden de batalla!/[9].

2. Hay un paralelo en el *Apocalipsis* de San Juan (libro inspirado en los anteriores). En el apartado «La quinta trompeta» (**9** 1-12), se compara a la langosta con el caballo preparado para la guerra. Al frente de esa poderosa armada, la visión del Evangelista pone como rey o «Ángel del Abismo» al Diablo (Ap. **9**-11), del que la mística judía dice que es un ángel rebelde que vuela por los aires causando enfermedad y muerte. No acaba aquí la correspondencia entre el caballo y la langosta. De la hondura de esa relación dan fe muchas lenguas de Europa, en las que el insecto recibe el nombre del equino. En este caso, como en el del mosquito,

(9) *Nueva Biblia de Jerusalén* (ed. esp. dirigida por J. A. Ubieta), Bilbao, Desclée De Brouwier-Mensajero, 1994, p. 1.314 n. **2** 4.

se debe entender que nos hallamos ante un tabú de nombre que nos defiende de lo innombrable. Y sobre su presencia en Europa, se puede decir que a lo largo de la Historia no ha habido lugar que no haya conocido su rigor. Desde el norte de Escocia hasta los países mediterráneos y desde el mar Negro hasta las costas atlánticas, la langosta ha sido un azote permanente, tal y como se recoge en un estudio publicado por Z. Waloff en 1.940. De manera que, el que este pequeño insecto haya inspirado ritos que han buscado adivinar sus intenciones (para así poderlas conjurar lo mejor posible), no se ha debido, precisamente, a su escasa actividad[10].

2.4. Su proyección en las lenguas de Europa

1. En un artículo publicado en 1907, Hugo Schuchardt recogió diversos ejemplos sobre esta cuestión[11]. Schuchardt pensaba que la cercanía entre el equino y el insecto se debía a una circunstancia fisonómica, basada en una hipótesis difícil de verificar: el parecido de sus cabezas. Según él, esta proximidad esclarecería porqué en Europa la langosta se conoce popularmente como el «caballito» o la «caballeta» (en femenino). En español es 'caballito' o 'caballeta'; en rumano *calud*; *Heupferdchen* o 'caballito del heno' en alemán; en ruso *kobylka*; en italiano *saltacavaglia* (asimismo *cavalletta*, al igual que en siciliano); en francés *sauto-pouchinchin*, *pouchinchin*. Algo que se extiende a la lengua vasca, donde formas como *larrapittika* y *larraputinga* están muy próximas a las homologías metafóricas del 'cabrito' y el 'caballito'. La primera es un compuesto de *larra*, 'pastizal' y *pittika*, 'cabrito'; en tanto la segunda se abre con el mismo primer componente unido a las ideas de 'piafar' y 'cocear'. En vasco *putin* es 'coz',

(10) Waloff, Z. V.: *The Distribution and Migrations of «Locusta» in Europe*, London, 1940.

(11) Schuchardt, Hugo: «'Graub.-lad. 'salip', märk, 'slippo' «Heuschrecke»», *Zeistchrift für romanische philologie*, Halle, vol. XXXI (1.907), pp. 1-35. Este artículo de Schuchardt debe ser revisado en algunos puntos. Unos amigos de la ciudad morava de Brno me comentan que, en checo, *kobylka* alude a una potra o yegua joven (lo que hace coincidir la naturaleza femenina con las máscaras de yegua medievales llamadas *hinnicula* y con la «caballeta» española y siciliana y de otros lugares).

putinka ari es 'piafar de impaciencia', etc., de donde la palabra *larraputinga* describiría a la langosta como «lo que piafa y cocea en el pastizal». Pero el artículo que Schuchardt dedicó a la langosta, también daba cuenta de otros animales asociados a ella que, poco a poco, iremos dando a conocer en este ensayo.

2. De acuerdo al plan trazado, vamos a estudiar en primer lugar la trastienda insectil y calamitosa que esconde el caballo de Troya, para, desde ahí, pasar al caballito en su relación con la plaga de langosta; las tradiciones que consultan al insecto para averiguar su maridaje con la plaga. Para no extendernos más de lo debido, pues consideramos que con lo expuesto es suficiente, no tocaremos aquí, aunque lo tenemos escrito, la relación del caballito con los duendes de los cuentos de hadas (en especial con el más famoso: *Robin Hood*); así como su naturaleza salvaje relacionada con los bordes marítimos y fluviales, entre otras cuestiones. Para más adelante dejamos aquellos apuntes que hemos preparado para presentar otras máscaras carnavalescas de la langosta. Si el misterio que oculta el caballo de Troya tiene un enorme poder de atracción, no menor es el del segundo, el de *Robin Hood*. Que nosotros sepamos, la enorme masa de materiales aportados por la literatura oral, nunca se ha utilizado como soporte mítico o simbólico a la hora de explicar las danzas de espadas, los dramas de Carnaval, etc.; y eso, aun a pesar de que en el caso de las danzas *morris* inglesas, hay comentarios de antiguos bailarines poniendo en claro determinadas cuestiones[12].

3. Los insectos «preñados»

1. Antes de tratar brevemente los caballitos de cartón como metáforas de la plaga de langosta, haremos una amplia incursión por espacios y tiempos bien diversos que, en su resultado, no niegan la existencia de una vieja unidad de contenido.

Un buen testimonio de quiénes fueron los héroes epónimos de los mosquitos actuales, lo hallamos en un cuento tradicional

(12) Urbeltz, Juan Antonio: *Danzas morris. Origen y metáfora* (en prensa).

de los Iroqueses de Norteamérica. En él se habla de la aparición en la ribera fluvial, de dos grandes mosquitos más altos «que el más alto de los pinos», contra los que la comunidad se ve obligada a combatir. En un primer instante los naturales deciden cambiar de ribera fluvial, pero los gigantescos mosquitos no tardan en reaparecer. Obligados a librar el combate definitivo, derrotan a los insectos. De la sangre de ambos monstruos salieron millones de mosquitos que asolaron la tierra y que, como sus abuelos, gustan de la sangre humana, por lo que verano tras verano vuelven para reclamar aquella primera sangre derramada[13]. Para los Iroqueses, la presencia de mosquitos con hábitos alimenticios tan particulares, aparece como la parte inmutable de un ajuste de cuentas nacido del combate con el Caos original, que insiste en volver cada primavera. Las conclusiones de orden general extraíbles del relato iroqués son las siguientes:

1] Hay un combate mítico entre humanos e insectos por el dominio de la ribera fluvial. Por sus características, se puede considerar esta pelea como el «primer combate», previo a la fundación del espacio habitable. Derrotados los mosquitos la comunidad se puede establecer en la orilla del río.

2] Como resultado del enfrentamiento, el «enemigo», el Otro, es llevado a parámetros de monstruosidad y gigantismo. Los dos mosquitos más altos que los más altos pinos, etc.

3] Los mosquitos son, como vampiros, la primera imagen del Mal.

4] El Caos representado por ellos se reproduce cada verano.

Este relato pone sobre el tapete, los problemas de absurdidad y gigantismo que derivan del terror causado por estas expresiones arquetípicas del Caos. Volviendo a esa variante del mito de Pandora que es el mito iroqués (cuyos insectos tienen una fecundidad contami-

(13) Tehanetorens: *Cuentos de los Indios Iroqueses* (Present. Henry David Thoreau, ed. José Javier Fuente del Pilar), Miraguano, Madrid, 1988.

nante capaz de emborrachar el planeta), algunas metáforas del mismo signo han sido fijadas por la Historia como si fueran fabulosas patrañas. La aberración que resulta de formar quimeras a partir de rasgos animales de distinto origen (tal y como se ve en las culturas del Creciente Fértil), quizá se debe a que, como escribe Daniel L. Schacter[14] «el cerebro no puede crear una imagen unificada de un objeto imposible». En el caso de estos insectos hay una desproporción tal entre tamaño y daño, tal maldad en cualquiera de sus acciones, que el comentario es aquí obligado.

2. En paralelo con los monstruosos mosquitos del cuento amerindio, uno de los más misteriosos juguetes simbólicos de la cultura Occidental, estaría escondido en el engaño del caballo de Troya descrito por Homero[15]. Por fantástico que parezca, el imponente caballo (o quizá yegua) sería aquí una esplendente metáfora de la plaga de langosta. La conexión que se produce entre la imagen del equino y el temible insecto, se expone a lo largo de este ensayo, por lo que no es necesario insistir.

3. De manera que, volviendo a la estratagema troyana, se comprueba que este enorme artefacto de madera, simétrico al mosquito del mito iroqués, comparte con él volumen estomacal y calidad de contenido. Ambas situaciones son paralelas, ya que los dos animales están «preñados». Y de la misma manera que el mosquito gigante oculta en su estómago miríadas de diminutas réplicas capaces de asolar la tierra; el estómago del caballo homérico, estaría guardando grupos de guerreros con la misma función, iniciar una actividad macro parasitaria para acabar con la ciudad de Troya y sus habitantes. La preñez del equino como elucidación del mito homérico, fue propuesta por Macrobio[16] con escaso eco, ya que la gravidez de un ca-

(14) Schacter, Daniel L.: *En busca de la memoria. El cerebro, la mente y el pasado* (trad. esp. Borja Folch), Barcelona, Ediciones B, 1999, p. 261.

(15) Homero: *Odisea*. Libro VIII. Apolodoro: *Biblioteca* (trad. esp. y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda), Madrid, Edit. Gredos, 1985, *Epítome*, 14.

(16) Citado por Rykwert, Joseph: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo* (trad. Jesús Valiente), Barcelona, Edit. Herman Blume, 1985, p. 149.

ballo de madera repleto de guerreros era -y es- una imagen que, sin la metáfora que la une al insecto, queda excesivamente irreal como para ser adivinada.

4. Ninguno de los exegetas clásicos de Homero, ni el comentador de todos ellos, Robert Graves[17], ha podido salir de las deducciones más o menos lógicas que el sorprendente hecho les ha sugerido. Entre las diversas hipótesis manejadas, algunos supusieron que el artefacto con el que los griegos intentaron derribar la muralla pudo ser un ariete con forma de caballo. Otros creyeron que habían entrado en Troya por un postigo en el que había pintado un caballo; o que la señal de un caballo era la utilizada por los griegos para distinguirse de sus enemigos; o que cuando Troya fue traicionada, los oráculos prohibieron el saqueo de las casas marcadas con la figura de un caballo. Por su parte, Graves lo lleva hacia una torre de asalto cubierta con pieles húmedas de caballo, por más que reconozca que el hecho difícilmente motivaría una leyenda en la que los caudillos griegos se ocultan en el vientre de un caballo de madera. Y esto mismo le sucedió a Rykwert, quien, en lo concerniente al enigma troyano, tildó de extraña la propuesta de Macrobio. Por nuestra parte, daremos un motivos paralelo tomado de las tradiciones del País Vasco.

5. Centrado alrededor de la fiesta de San Juan Bautista, tenemos este recitado de la localidad vasca de Ulibarri-Arana[18], cantado en la mañana del tercer día del Santo. En estos cuatro versos son los franceses, quienes, como una plaga salen del vientre de un escarabajo «preñado»:

Un escarabajo vi
preñado de nueve meses
y en la barriga llevaba
ciento cincuenta franceses.

6. La dimensión que proyecta la imagen de este escarabajo

(17) Graves, Robert: *Los mitos griegos*, 2 (trad. esp. Luis Echávarri, rev. Lucia Graves), Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 425 y sigts.

(18) Garmendia Larrañaga, Juan: *Solsticio de Verano*, (2 vol.), Donostia, Kriselu, 1987-1988, vol. II, p. 99. No es posible precisar la circunstancia histórica que inspiró estos versos. Lo más probable es que fuera la invasión napoleónica de 1808.

alavés es importante. En el actual folclore griego existe un personaje llamado *kallykantzaros* (máscara y demonio familiar que aparece en los días que van de Navidad a Epifanía), del que la segunda parte de su nombre recuerda al del escarabajo: *kantharoi* en griego. De cualquier modo, y aunque no hubiera nada más, este humilde caso tomado del folclore vasco, sería suficiente para medir la resistencia de un arquetipo que vincula la conquista a la plaga, y en el que los franceses, si no son muchos, sí son tantos como los que, según tradición, entraron en la panza del caballo de madera que los griegos dejaron frente a Troya.

7. Tomando datos de diversas fuentes, Robert Graves indica que pudieron ser veintitrés, más de treinta, cincuenta y lo que según él es un tanto absurdo, tres mil[19]. A pesar de que ahora, al caballo de madera lo sustituye un escarabajo, se trata de una circunstancia que no tiene por que afectar al sentido de la metáfora, pues el escarabajo puede ser (como la langosta) un ser malvado oculto tras la máscara del caballo. Es evidente que durante más de tres mil años se ha mantenido la vigencia de esa figura. Las fechas clave van desde la primera caída de Troya a Homero (del 1335 al 850 a. de C.), hasta la versión recogida en la aldea vasca. Una existencia tan extremadamente dilatada, exige otro humor a la hora de abordar una cuestión tan frágil como es la de la temporalidad en el folclore. En otras palabras, la preñez del insecto ha sido proyectada hacia contextos que, aun en su modestia, no por ello dejan de responder a esa unicidad que evoca toda metáfora. Un segundo ejemplo (en relación con el escarabajo) es el tenemos en la danza carnavalesca vasca conocida como *jorrai-dantza* o 'baile de la escarda'. Una variante del mismo escarabajo preñado, ha sido imaginada para esa danza que teatraliza el trabajo invernal de la escarda.

8. Si, como sostiene Jacques Le Goff[20], el que asoma tras las

(19) Apolodoro: *Biblioteca* (trad. esp. y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda), Madrid, Edit. Gredos, 1985, *Epítome*, 14. Graves, Robert:, *op. cit*., p. 420.

(20) Le Goff, Jacques: *La civilización del occidente medieval* (trad. esp. Godofredo González), Barcelona, Edit. Paidós, 1999, p. 15.

máscaras de Carnaval es Satanás, ello equivale a decir que lo que se muestra como preocupación es el hambre y la enfermedad, los otros grandes fantasmas que han atenazado a la humanidad. Durante todo el medioevo el hambre fue figurado por un gigante de cartón, imagen de lo insaciable; al que se unía su causa principal y compañero de fiesta, el caballito de cartón, ilustre metáfora de la plaga de langosta. Ambas figuraciones tienen funciones simbólicas complementarias. La plaga siempre precede al hambre. De modo que cuando ésta se ha cebado sobre la comunidad, se corre el riesgo de una grave fragmentación social, tal y como lo escenifican los dramas carnavalescos pirenaicos y las grandes parodias que imitan en Carnaval a los grupos trashumantes de caldereros húngaros.

4. El caballito de cartón y la plaga de langosta

4.1. Introducción

1. Lo escrito sobre el caballo y la langosta en el Antiguo Testamento exige algunas comprobaciones. Una puede ser la de verificar si, en el plano simbólico y como explicación adecuada de la función dramática, esa relación opera en algunas tradiciones populares. Para ello recurriremos a Violet Alford, que en su libro sobre las máscaras de animales ofrece muchos apuntes sobre las del País Vasco. Y dado que desde un punto de vista formal las conocía bien, comentaremos un par de las que trae en su libro: el Carnaval de la aldea de Lantz y los dramas bufos del valle de Zuberoa conocidas como *Maskaradas*. En ambas farsas, aparecen sendos caballitos rodeados de otros personajes, abundantes en alegorías y símbolos. Para introducir la materia, veamos primero un documento histórico de Inglaterra sobre una fiesta dada en Londres, que Violet Alford recoge así,

> *In London, at San Martin's in May 1.555, a giant paraded with drums and guns, the morris, and hobby horses*[21].

[En Londres, en San Mar-

(21) Alford, Violet, *op. cit.,* p. 2.

tin en mayo de 1555, un gigante desfiló con tambores y armas, los *morris*, y los caballitos.]

Pese a la diferencia de contexto, esta parada festiva tiene cierta semejanza con los dramas rurales vascos; ya que no obstante la escasa información, los símbolos que proyecta el documento obliga a leerlos con atención.

En primer lugar situemos los caballitos que, como alegoría de la langosta, preceden al gigante. Por su descontrolado apetito, éste es una representación medieval del hambre, o, lo que es lo mismo, la amenaza que sigue tras el paso de una calamidad tan terrible como la plaga de langosta. Simbólicamente, la escolta militar asegura que tan atroces imágenes estén bajo control, en tanto que los bailarines *morris* son el grupo destinado a conjurar los peligrosos genios primaverales (los insectos). Hasta aquí las ideas que nos sugiere el documento londinense. Unas imágenes a las que sólo falta un ingrediente dramático: la parodia del juicio, con la condena y «muerte» (y además quizá «resurrección») de algún personaje o cosa significativa[22].

4.2. El Carnaval de Lantz

1. Al igual que la parada inglesa, la farsa carnavalesca de la aldea vasca de Lantz presenta un gigante y un caballito, más una parodia de juicio que ayuda a captar los hechos que se producen. Dice la tradición que los vecinos de la aldea tuvieron que aguantar las fechorías de un bandido hasta que fue capturado, juzgado y muerto. En la simulación actual, el bandido, llamado *Miel Otxin*, es representado por un gigantesco muñeco hecho con ropa vieja rellena de hierba, que es paseado y bailado por un joven que lo lleva a horcajadas sobre sus hombros. Junto a él hay otras dos singulares máscaras: un *Zaldiko* o caballito de madera y un personaje llamado *Ziripot*, que casi no puede andar debido

(22) Meurant, René, *op. cit*., p. 105. En su ensayo, Meurant ofrece numerosas noticias de caballitos recreados para acompañar gigantes y abrir cortejos procesionales. Caballitos acompañando a los gigantes del Carnaval aparecen en años distintos en las localidades valonas de Binche, Opheylissem, Braine-le-Comte, Marchienne-Docherie, etc.

a su grueso corpachón. Para lograr semejante efecto, visten a un joven con una camisa y pantalón de tela de saco varias tallas por encima de él, y las rellenan de heno. Dadas sus dificultades para andar, se apoya en una larga vara de avellano. Alrededor de estos tres figurantes, los jóvenes (llamados *txatxos*) se presentan armados con escobas, vestidos con ropas viejas de mujer y tocados con altos sombreros cónicos de papeles de colores. Durante la función, aparece un grupo de herradores que remedan herrar al caballo, y dos travestidos en traje blanco representando a los parientes del bandido.

2. En la acción, que transcurre el Lunes y Martes de Carnaval, toda la comparsa recorre tumultuosamente las calles de la pequeña aldea a los sones del *txistu* y el tamboril. En una parte del recorrido, el caballito o *Zaldiko* sufre el herrado de una pezuña. Las calles son testigo de sus alocadas carreras y furiosos embates contra el inmensamente gordo *Ziripot*, al que derriba al suelo. Éste llora y gimotea, teniendo que ser ayudado para ponerse en pie. En un momento, el gigante *Miel Otxin* se escapa por los caminos que llevan a los campos de la aldea, pero es capturado y vuelto a traer al pueblo. El Martes de Carnaval (después de ser juzgado) le disparan dos salvas con una escopeta de caza, destrozan su cuerpo de paja que queman en una hoguera, mientras el resto de las máscaras baila en círculo una danza tradicional[23].

3. En síntesis, esta es la farsa de Lantz. Veamos de qué manera se puede exponer el sentido de este drama rural. Partiendo de la apuntada relación entre el caballito y la langosta, el grueso *Ziripot* está participando, en alguna medida, de esa misma condición. En nuestra opinión, el rasgo que caracteriza a esta máscara: cuerpo descomunalmente grueso y dificultades para andar, es el del bicho en estado de larva. De ahí que el caballito, que viene a ser el insecto en plenitud, arremeta constantemente contra *Ziripot*

(23) En un claro error de interpretación, Violet Alford disparó los tiros contra el caballito, en vez de hacerlo contra el gigante. Alford, Violet: *Pyrenean Festivals*, London, Chatto and Windus, 1937, p. 157.

buscando poner fin a la agotada fase que encarna. La plaga de langosta personificada por el caballito tiene una consecuencia: el hambre. El gigante *Miel Otxin* es la imagen del hambre perruna. Por eso no se le permite huir, ni que ande suelto. Hay que tenerlo a buen recaudo dado el peligro que simboliza[24]. La parodia del juicio y condena, los tiros de escopeta y la bulliciosa danza de los *txatxos* ponen punto y final a esta pieza carnavalesca de Navarra.

4.3. Las Maskaradas suletinas

1. Estas representaciones de Carnaval (tan queridas por Violet Alford), las comentó muchas veces en conferencias, artículos y libros. En esencia, y a pesar de la diferencia que tienen con la de Lantz, estas bufonadas concluyen con una moraleja parecida; solo que aquí, en vez de hambre en primera persona, lo que queda tras el paso de la langosta son imágenes de regresión y quiebra social. En esencia, y sobre la estructura de una boda entre un boyero y una tejedora, la mascarada suletina se asienta sobre dos bandas de figurantes: los rojos y los negros (*gorriak* y *beltzak*). Hasta ahora, estos dos grupos se han entendido como bandos opuestos («buenos» los rojos, malos los «negros»). Pero tal oposición no existe, dado que el papel que juegan ambos bandos no es de oposición sino de complementariedad. En este caso, los colores no responden a un cromatismo, sino que son dos metáforas. En vasco se dice «rojo» a lo que es 'descarnado'. Así la hambruna más aguda se llama *gose gorria*; al invierno más duro se le dice *negu gorria*, en ninguno de estos dos casos es por el color, sino por ser situaciones «descarnadas». El color negro se explica por sí solo.

2. El bando «rojo» tiene como figura central un caballito entre otros personajes principales. Todos son excelentes bailarines. El bando «negro» integra un abigarrado grupo de gitanos, caldereros, herradores, castra-

(24) Caro Baroja, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Edit. Taurus, 1965, p. 120, indica que en la localidad extremeña de Villanueva de la Vera (donde se ajusticia a un gigante llamado «Pero-palo»), las gentes dicen que si no se celebra el rito (es decir, si se deja suelto al hambre) será un año lleno de calamidades.

dores y afiladores (los caldereros parecen sacados de un grupo de *Border morris*). El proceder de esta anárquica cuadrilla es muy singular. No solo no presenta atisbo alguno de sociabilidad, sino que incluso alguno (como si fuera un insecto)[25] carece de lenguaje articulado; así como de cualquier destreza u oficio. Cada vez que enseñan sus habilidades el resultado es un fracaso, por lo que tienen que repetir la actuación. La fiesta termina con la «muerte» y «resurrección» de un calderero llamado *Pitxou* (el loco o bufón de otras partes).

3. En su comportamiento, cada bando complementa al otro. En este drama, como en el de Lantz, asistimos a las consecuencias que acarrea la plaga. En primer lugar, y tras el paso del caballito-langosta, lo que viene es el hambre, seguido de un enorme retroceso social. Éste se manifiesta en la pérdida de cualquier destreza manual (incluso del lenguaje), y el inicio de una vida vagabunda y desarraigada, debido a la violenta desarticulación social que provoca el hambre. Esta novedosa y trágica situación, está en la antípoda del modo de vida de estos campesinos pirenaicos. La misma preocupación que escenifica este Carnaval, lo teatralizan en las calles y plazas de nuestras ciudades, coloristas comparsas que imitan a los caldereros «húngaros».

5. El caballito de la suerte y la langosta

1. Venimos diciendo tantas cosas terribles del caballito, que lo que viene a continuación puede resultar paradójico. Nos referimos a que existen leyendas y creencias que atribuyen al caballo unas cualidades mánticas, de las que igualmente participa la langosta. Por lo amplio de su proyección, la tradición profética del caballo es tan vieja como su tradición calamitosa. Ambas circunstancias se dan en Troya. Y si ya lo hemos visto como epítome de la plaga, nuevamente debemos recordar el canto XIX de la *Ilíada*, donde se cuenta

(25) Aristóteles: *Historia de los animales* (edición de José Vara Donado), Madrid, Edit. Akal, 1990, 535b, p. 227.

que el caballo Janto profetizó la muerte de Aquiles. Y del mismo modo que existe una vieja unión entre la langosta y el caballo, algunas lenguas eslavas (quizá también la vasca), unen en una sola palabra al caballo con la idea de «suerte» o «destino»[26].

2. En polaco, la voz *zreb* es 'caballo' y 'suerte'; en checo *hreb* 'suerte' y *hrebica*, 'potro', 'potranca'; en serbocroata *zdreb*, 'suerte' y *zedrebe*, *zdrebica*, 'potro', 'potranca'. Imágenes paralelas se producen en vasco, donde *zaldunaketa* (de *zaldi* 'caballo') es el nombre de un juego de adivinación y suerte. A esto debemos unir el *calus* ceremonial rumano y sus bailarines, los *calusari*. Éstos, además de sanadores de epilepsia y malaria, son «agoreros» (precisamente entre los arumanos que viven en diferentes partes de los Balcanes, los bailarines ceremoniales reciben el inequívoco nombre de *aguruciarii*). Por lo demás, y en la parte que verdaderamente nos interesa, el nombre de los *calusari* es el de la langosta en su metáfora equina. Pese a que ni los eruditos rumanos ni estudiosos de otros países lo han percibido (caso de Violet Alford), la palabra *calus* o 'caballito' es, en rumano, una acepción popular de la langosta. Estos bailarines, sanadores de la malaria, vienen a ser una metonimia de las *iele* o 'hadas' a las que buscan aquietar con sus danzas.

3. Lo que esta suma de significados sugiere es que, acaso por el pavor que inspira un insecto tan terrible, las sociedades agrícolas decidieron consultarlo, con la idea de saber algo de sus intenciones futuras. En el campo histórico-etnográfico, la tradición agorera del insecto se ha mantenido tanto en ritos agrícolas como en estampas de Carnaval. En el primer caso, los agricultores han esperado a que los propios insectos les muestren el futuro, mientras que en algunas burlas carnavalescas creemos que se parodia esa consulta.

(26) Jung, Carl Gustav: *Símbolos de transformación* (trad. esp. Enrique Butelman), Buenos Aires, Edit. Paidós, 1962, p. 285 y ss; también en Propp, Vladimir J.: *Las raices históricas del cuento* (trad. esp. José Martín Arancibia), Madrid, Edit. Fundamentos, 1974, p. 246 y sgts. Matusiak, M.Sz.: «Wieszczba i zreb», *Lud*, vol. XVII, 1911, pp. 193-241. Citado por Dumézil, Georges, *op. cit*., p. 34, n. 3.

4. En una vieja tradición conservada en Aragón (y en un contexto próximo al de los «doce días santos»), se consultaba a las langostas respecto de sus intenciones futuras. Según una antigua costumbre, se preparaban unas tazas llenas de vino esperando que las langostas saltaran dentro y se ahogaran. El accidente se consideraba un buen augurio. Al saltar al interior del vaso y ahogarse, las langostas consumaban el conjuro; ya que por el color del insecto ahogado, los campesinos juzgaban la cosecha que iban a tener. La abundancia la garantizaba el haber muerto, ahogada en vino, la plaga que amenazaba la cosecha. Sobre esta tradición, los documentos aragoneses dicen lo siguiente: a comienzos del siglo XVII, el obispo de Huesca prohíbe que en la ermita de San Andrés de Nocito se practique el conjuro de las langostas[27]. Para ello extendían sobre la hierba del prado un mantel blanco, en el que colocaban unas tazas llenas de vino a la espera de que una o varias langostas o grillos cayeran dentro. Una vez ahogados los insectos, los romeros bebían el vino sin que sepamos las razones de tan extraña costumbre.

5. Pese a la prohibición episcopal la tradición se mantuvo. Documentos etnográficos de las localidades de Muro de Roda y Abizanda (no lejos de Nocito)[28], recogen una tradición en la que las langostas (ahora sin tazas de vino en el que zambullirse) saltan sobre manteles blancos extendidos en el suelo en los que se colocan panes y un porrón con vino. Aquí el exorcismo recurre a la magia homeopática del color. Según ésta, si la langosta que cae sobre el mantel es de color amarillo, habrá abundante cosecha de trigo; si es verde, lo será de aceite; y si es de un rojo oscuro, lo será de vino. Aun faltando las tazas, parece

(27) García Ciprés, Gregorio: *Anuario de la Diócesis Oscense*. Huesca, 1917.

(28) La costumbre en Abizanda tiene lugar los 12 de enero de cada año. En este día, que es el de San Vitorián, se celebra una misa en la ermita situada en las afueras del pueblo. Cerca de esa ermita hay una enorme carrasca en cuyo interior se encienden velas. Después de la misa se coloca en el suelo un paño blanco y encima de él algunos panes y un porrón lleno de vino. Los campesinos esperan a que los 'langostos' salten sobre el mantel para llevar a cabo sus predicciones. La misma costumbre se celebraba en Muro de Roda el día 22 de Enero, festividad de San Vicente. Debo estas referencias a mis queridos amigos Ángel Gari y Manuel Benito.

razonable ver en la tradición actual, una continuación de la que en su día prohibiera el obispo. El regusto de estos insectos por el vino, que es igual al de las moscas y mosquitos, está en la base de la consulta. Esta es una manera arcaica y desesperada de saber algo sobre el destino para, en caso necesario, hacer frente a la calamidad.

6. Enseguida veremos otras tradiciones que igualmente presentan vínculos entre algunos animales y vino. Sobre ello queremos destacar la relación que, con la embriaguez y el vino, mantuvieron muchos acusados de brujería durante los cientos de años que duró la presión inquisitorial. Las declaraciones describen un mundo semejante al que la tradición popular atribuye a los *goblins*, *pixies* y otros genios fantásticos que pululan en nuestro entorno doméstico. Correrías y juergas nocturnas por las bodegas, cabalgadas sobre las barricas, diabluras como orinar en el vino o beberse el buen vino, han sido, junto con otras acciones parecidas, la traviesa conducta de los enanos. Esa enorme afición al vino de las almas difuntas y los invitados al *akelarre*, no se debe sólo a la «sed inextinguible de los muertos», sino igualmente a la peligrosa naturaleza insectil del pequeño mundo, que aparece trabada en estos enmarañados problemas[29].

6. Otras metáforas carnavalescas de la langosta

6.1. La vaca, el oso, la cabra y el gallo

1. Además de ocultarse tras el caballo, la langosta disimula su presencia en el Carnaval bajo apariencias tan increíbles como la vaca, el oso, la cabra o el gallo (lo que invalida la propuesta de Schuchardt, para quien el parecido entre insecto y equino estaba en sus cabezas). Partiendo de este variado polimorfismo, es necesario recordar la advertencia de Dumézil sobre lo peligroso que era singularizar excesivamente al caballito (y también al oso), ya que es frecuente que acompañe al resto de máscaras,

(29) Ginzburg, Carlo, *op. cit*., p. 83, p. 127.

además de poderse intercambiar con ellas[30]. La notable observación fue una idea que Dumézil no pudo desarrollar al desconocer que pudiera existir una única opción insectil para todas esas máscaras. Así que volviendo al artículo de Schuchardt, anotamos que la langosta es, además de un 'caballito saltarín' o *pferdchen*; un 'cabrito saltarín' o *sauto-buc*; un 'gallito saltarín' o *sautelicot* (igualmente en español se conoce como 'saltigallo')[31] y un 'osito saltarín' o *mattin-salto* (en vasco). Es decir, casi todas las máscaras carnavalescas si exceptuamos la vaca y el zorro. Frente a la tesis mantenida por Schuchardt, de que la capacidad para el salto de caballos y cabras habría propiciado la comparación con la langosta (lo que es muy dudoso); en el caso del gallo o el oso nuestro escepticismo es total, por lo que el origen de ese paralelismo debe estar en otro lado. Dejando de lado estos problemas, advertimos que a excepción del gallo y el zorro, los mismos animales (más la vaca y el águila) figuran en el repertorio de adivinanzas populares españolas, que proponen a la langosta como objeto de adivinación. En el juego, la langosta queda oculta bajo una máscara, incluso de tres en una misma adivinanza: el águila, el oso y la vaca, como se ve en el ejemplo siguiente[32],

Es del águila la figura
en traje de religiosa,
tiene las manos de oso
y de vaca la cabeza.

Lo que más me maravilla
es que entre brutos animales
y diversas avecillas ella sola tiene
dientes en las pantorrillas.

En otros casos es el cigarrón el que se esconde tras las barbas del chivo o del oso[33]:

Soy ligero como el viento,
me visto de franciscano,
tengo las barbas de chivo,
y mi cuerpo está sin huesos.

(30) Dumézil, Georges, *op. cit*., p. 23. Violet Alford puso algunos reparos. Ver *op. cit*., pp. 18-19. Caro Baroja, Julio: *op. cit*, p. 255 y sgts., plantea la posibilidad de que algunas máscaras hayan tenido como objeto la preservación de los ganados.

(31) Casares, Julio: *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1975, p. 259, ver 'langosta'.

(32) Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: *Adivinancero Popular Español*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 67.

(33) Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: *op. cit.*, p. 167.

Si es cosa de no creer,
de todos soy diferente
pues sólo yo tengo dientes
en mis pobres pantorrillas.

Soy águila en ligereza,
me visto de religioso,
tengo las barbas de oso
y mi cuerpo sin costillas;

lo que más me maravilla
entre brutos diferentes
es que tengo solamente
dientes en las pantorrillas.

La vaca aparece nítidamente tratada en esta serie que empieza por[34],

De lejanas tierras vengo,
con traje de religión,
Las patas tengo de hoz
y de vaca la cabeza

y entre brutos animales
el único que no tiene
ni sangre en el corazón.

mientras que este otro, muy corto, dice así:

Tiene la cara de vaca
y con dientes en la pata

Otras veces, en sentido inverso, son las andadoras patas del bóvido las que se ven como saltamontes,

Cuatro saltamontes, (las patas del bóvido)
cuatro correfontes, (las ubres)
dos tuturutús (los cuernos)
y un dale-dale (la cola)

La langosta bajo la metáfora de la yegua se intercambia con el caballo[35].

De arriba vengo bajando
como yegüita sin freno,
comiéndome el mejor pasto
dejando el tronco p'al dueño

Esta permutabilidad, permite comprender el conjuro contra el oso o el lobo que Dumézil tomó de las conclusiones a la que había llegado M. Mlynek, en el estudio que hizo de los ritos de los eslavos occidentales durante el período de las «doce noches santas» (el tiempo que va del 25 de diciembre al 6 de enero)[36].

2. En línea con las observaciones hechas por Engels sobre la naturaleza y evolución de los ge-

(34) Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: *op. cit*., pp. 195-196.

(35) Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: *op. cit*., p. 195.

(36) M. Mlynek expuso sus ideas en un artículo titulado «Konik, Turón, Koza, Bokkus, Tierkultus in Galizien» publicado en el n.º IX de la revista *Zeistchrift für Österreicher Volkskunde* (citado por Dumézil, Georges: *op. cit*., p. 12, II.).

nios de la noche, los eslavos sostienen que durante ese tiempo especial, estas máscaras no son verdaderos animales, sino hombres poderosos, espíritus subterráneos transformados en animales. Su presencia y comportamiento guarda una simetría con las tradiciones de la noche de San Juan, en la que los genios insectiles o *mamur* son capturados para beneficio humano. Como los «moros» de la península Ibérica (que durante todo el año permanecen en sus escondites, vigilando los tesoros que les son confiados y solamente se hacen visibles en el tiempo de San Juan), también estas máscaras eslavas guardan tesoros, accediendo a conversar con los hombres durante esas «doce noches santas». En esos días, se puede conocer el futuro, ya que dichos espíritus saben lo que traerá el porvenir, además de poder obrar sobre él. Durante la fiesta, se llevaba a cabo la ofrenda de los «doce dones», formados por distintos alimentos, mientras los jóvenes proferían diversas frases con conjuros contra el lobo o el oso.

3. De modo que frente a la idea claramente figurativa, que Dumézil tiene de la máscara en cuanto representación animal, la metáfora de la langosta exige observar los documentos folclóricos desde nuevas perspectivas. El que al día de hoy no se hayan planteado estas cuestiones, obedece principalmente a la perspectiva con la que se han estudiado tanto las danzas ceremoniales como las pantomimas carnavalescas. Ese enfoque (dominado de modo permanente por la idea de «fertilidad») ha sido el equivocado punto de partida sobre el que ha girado toda investigación concerniente a estas materias. Y decimos esto, porque los agricultores saben bien que la fertilidad no es una ley de la naturaleza, ya que la más dura escasez se puede instalar en cualquier momento. Por eso, y por más que muchas de estas costumbres no tengan en la actualidad *nada en absoluto* de siniestro, sería altamente improbable, como observa Wittgenstein[37], que no quedara en ellas nada del horror de otros

(37) Wittgenstein, Ludwig: *Observaciones a* La Rama Dorada *de Frazer* (introd. y trad. Javier Sádaba, ed. y n. José Luis Velázquez), Madrid, Edit. Tecnos, 1992, p. 82. La cursiva está en el libro de Wittgenstein.

tiempos. Las máscaras de Carnaval, las danzas ceremoniales con su misterio de cascabeles y espadas, o los muñecos de cartón-piedra, que para diversión de los niños hacemos salir en nuestra fiestas mayores, son parte del susto que era sustancia importante en los viejos tiempos.

4. Con la fatalidad como marco de fondo, el comentario que merecen esas máscaras carnavalescas que se presentan con ostensibles muestras de embarazo; o las parodias en las que la imitación de una cópula busca la risa de los mirones, no es el de imaginar que ahí hay concesiones a la obscenidad o viejos residuos de cultos relacionados con la fertilidad. Bien al contrario, y sabiendo del poderío y capacidad multiplicadora de los insectos, muchos de los tan traídos y llevados rituales de «fertilidad», no serían aquí sino estampas de humor negro realizadas al gusto campesino, con la ayuda de algunos arquetipos. Porque, a pesar de la fuerte significación que hay tras la idea de una Edad de Oro, los agricultores no se chupan el dedo. Saben bien que, si pudieran, con alejar el Mal tendrían suficiente. La dura experiencia proporcionada por los insectos «preñados», les ha instruido bien sobre lo que abunda en la naturaleza (y en la vida). En la naturaleza lo «fértil» y abundante es el Mal, vaya, y en mucha mayor medida que el Bien. Y por más que al folclorista no le resulte fácil descubrir dónde se asienta, la fatalidad siempre ha tenido su lugar y ocasión en las manifestaciones de la vida popular.

6.2. El gallo de Carnaval y la plaga de langosta

1. Un caso especial dentro del Carnaval es el del gallo, animal de gran tradición que ha sido estudiado por Julio Caro Baroja y Claude Gaignebet, entre otros. En este apartado, no haremos sino complementar lo que ya se ha dicho sobre metáforas de animales. Las máscaras del caballito y el gallo encadenan una doble secuencia que une al insecto y la locura. Como hemos dicho, el caballito ha sido señalado en numerosas ocasiones como un chiflado o *sot*, al que descubrimos cambiando su papel por el del «lo-

co». El loco, siempre a su aire, nos remite al gallo a través de la cresta con que adornan sus caperuzas los locos medievales; y, en un increíble viaje, gallo y locura nos conducen hasta la langosta. Esa relación puede ser lo que justifica la abundancia de plumas de gallo presentes en algunos sombreros de Carnaval. Recordemos ahora que, tanto el caballito como el gallo, ceden su nombre a la langosta, en acepciones populares como el italiano *saltacavaglia*, el francés *sautelicocq* o el español 'saltigallo'.

2. Es a destacar que, de todos los animales carnavalescos que encubren la existencia de la langosta: caballo, yegua, águila, vaca, cabra, oso o gallo, ninguno está tan bien dispuesto al sacrificio como el gallo. En las siempre débiles economías agrícolas, su donación en aguinaldo cubre los deberes ceremoniales sin ser una carga económica demasiado onerosa. Durante el Carnaval (y al margen de las quemas de muñecos) el más sacrificado es el gallo. Con su muerte, la langosta queda duramente avisada: aquí se mata a lo que mata. Tras lo dicho, no deja de ser una ironía que Frazer hable del *Corn-Spirit* o 'espíritu del grano' como espíritu de la fertilidad[38], cuando lo que se agazapa es un monstruo capaz de causar un daño terrible. Leyendo los distintos apartados que Frazer dedica a este problema, cada vez estamos más persuadidos del error que hay tras las interpretaciones «animistas» dadas a estas costumbres. Nada positivo puede haber en el lobo como espíritu del grano, a no ser su talante devorador. Y qué decir del gallo. En Austria, escribe Frazer, se advertía a los niños que cuidaran de alejarse por entre los campos de mies, pues el gallo del grano que está allí dentro les podría sacar los ojos a picotazos.

> *In Austria children are warmed against straying in the corn-fields, because the Corn-cock sits there, and can will peck their eyes out*[39].

(38) Frazer, James G.: *The Golden Bough*, 1922, Chapter XLVIII, *the Corn-Spirit as an animal*,

(39) Frazer, James G.: *The Golden Bough*, 1922, Chapter XLVIII, «*The Corn Spirit as an Animal*, 3) *The Corn-spirit as a Cock*». Tomado de http://www.bartleby.com/196/107.html.

¿Dónde está aquí la «fertilidad»? Resulta difícil entender la razón de fondo que hay tras una recomendación como esa, que previene a los niños contra la amenaza de un simple gallo, capaz de realizar un acto tan brutal. Tampoco es necesario continuar, cualquier otro ejemplo que tomemos del repertorio ofrecido por Frazer (nos referimos a los animales como «espíritus del grano») encaja en la interpretación que estamos dando.

6.3. La máscara de la vaquilla

1. Además del zorro y la langosta, hay otros ejemplos de máscaras animales vinculadas al vino. Según documentos históricos y etnográficos, los caballitos de numerosos lugares son grandes bebedores de vino (lo que no tiene nada de extraño, pues también la langosta es una gran aficionada). Otros, como los *klibna* checos; el oso de los polacos; la *capra* o *iedul* de los rumanos; el camello de los búlgaros; o el *coq-jupon* flamenco, aprecian mucho ser agasajados con los licores o aguardientes locales más fuertes. Un caso paralelo es el de la *vetula* o vaquilla (metáfora de la langosta tal y como se ve en las adivinanzas españolas ya citadas).

De lejanas tierras vengo,
con traje de religión,
Las patas tengo de hoz
y de vaca la cabeza

y entre brutos animales
el único que no tiene
ni sangre en el corazón[40].

Esta máscara de bóvido, condenada con frecuencia en los textos eclesiásticos bajo medievales, es, por la morfología de su cabeza (cercana a la de la langosta) otra representación de ésta (así lo hemos visto en algunas adivinanzas). Igual que el caballo, la vaquilla aparece en farsas carnavalescas en las que el vino corre en abundancia. No debemos pecar de ignorancia. Ofrecer vino y licores en Carnaval, no sólo es un gesto de hospitalidad, sino que esos licores tienen el valor profiláctico de neutralizador gérmenes patógenos. Sobre la evaluación sanadora del alcohol en el Neolítico, Bert L. Vallee ha escrito que,

(40) Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: *op. cit*., pp. 195-196.

> Para una civilización occidental naciente, con un suministro de agua a evitar, el alcohol etílico constituiría su leche materna. Cerveza y vino se hallaban exentos de agentes patógenos. Y el poder antiséptico del alcohol, sumado a la acidez natural del vino y de la cerveza, mataban muchos patógenos cuando la bebida alcohólica se diluía en agua. Por ello, desde los tiempos de la aplicación controlada y consciente del proceso de fermentación, la gente de toda edad empezó a consumir cerveza y vino, que no agua.

Estas costumbres ayudan a comprender la conexión entre disfraz e insecto que establecen algunas lenguas. Vínculo secreto que, a través de una misma palabra designa al bicho y la máscara. En vasco, por ejemplo, las voces *zomorro* o *mozorro* equivalen tanto a 'disfraz' como a 'insecto'; circunstancia que quizá comparte con el latín *larva*, que es 'espectro' y 'máscara', así como nombre del insecto en la parte más primaria de su reproducción. De modo que si en el juego ritual todo disfraz, al evocar al insecto, hace de cualquier persona disfrazada una persona «insectizada», la embriaguez de cada disfrazado «mata» (y bien muerto) al «insecto» que hay en él.

2. Por el modo en que se celebra el acto, es innegable que la borrachera de algunos lugares es un resto que corresponde a viejos usos rituales. Julio Caro Baroja comenta usanzas relacionadas con la máscara de la vaquilla en aldeas como Los Molinos (Madrid), San Pablo de los Montes (Toledo), Abéjar (Soria) o Rebollar (León), donde los mozos acostumbran a beber grandes cantidades de vino diciendo que es la sangre de la vaca muerta.

En San Pablo de los Montes, después del oficio religioso del 25 de enero en honor de San Pablo (un santo del borde palustre), las autoridades presidían lo que se conocía como «correr la vaca». La fiesta consistía en una veloz carrera entre las puertas de la iglesia y el Ayuntamiento, protagonizada por la máscara de «la vaca», acompañada de un disfraz femenino, más el «pastor» y la

comparsa de dos mozos con cencerros. En su carrera, «la vaca» demostraba un interés especial en perseguir forasteros. Al término del encierro, perseguidos y perseguidores eran recibidos con grandes barreños de vino[41].

Usos análogos se dan en otras partes de Europa. En algunas localidades de la Vasconia norpirenaica, la protagonista no es la máscara de la vaca, sino la vaca misma que, tal cual, es obligada a recorrer los bares y probar vino durante el tiempo de Carnaval. Unido a lo anterior, en algunas aldeas de Baja Navarra *toriko* (diminutivo de 'toro'), es una acepción de 'máscara'.

7. Conclusión

1. Hemos visto en colecciones de adivinanzas españolas, que las trampas metafóricas del insecto dan salida a la observación de Dumézil sobre el intercambio entre el caballito y resto de máscaras carnavalescas. Estamos seguros de que este hallazgo ayudará a reordenar este folclore, ya que la langosta hace inteligible que máscaras tan dispares puedan permutarse. Por la cobertura simbólica que aporta un insecto tan fértil, cada máscara tiene capacidad suficiente para cumplir con los *devoirs sexuels* a que le «obliga» la tradición, asunto que ha interesado a los numerosos folcloristas que se han ocupado de estas cuestiones.

2. El vínculo del caballito con orillas marítimas y fluviales, coincide en origen con el de los amenazantes «moros» que, de modo constante, aparecen en los textos de San Isidoro hasta llegar al folclore del día de San Juan, tal y como ha sido expuesto en el ensayo del *cromlech* pirenaico. Dentro de la lectura del Destino, además de utilizar insectos y vino, la interpretación que damos a algunos ciclos de danza ceremonial, se enlaza con las capacidades mánticas del caballo y la langosta. Se ha visto que el poder adivinatorio del equino es antiguo. No sólo se encuentra en la *Ilíada*, sino también en el

(41) Caro Baroja, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1965, p. 243.

folclore de los *calusari* rumanos.

3. En un caso que por su misterio presenta gran paralelismo con el de las danzas *morris* de Inglaterra, los eruditos y folcloristas rumanos llevan más de cien años buscando el significado simbólico de unos bailarines cuyo nombre remite al «caballo» (*cal* en rumano); sin que, al día de hoy, se haya conseguido alcanzar lo que el nombre oculta como metáfora. La idea comúnmente aceptada ha sido la que explica *calusar*, *calusari* por *calus* o 'mordaza', debido al voto de silencio que el *vataf* o jefe de estos grupos ceremoniales promete guardar durante el tiempo que dura la celebración ritual[42]. Pero lo que ha pasado inadvertido para los eruditos rumanos es que la langosta (*Dicticus verrocivorus*), se halla presente en los *calusari* a través de derivados de *cal* o 'caballo' como *calut* y *calusel*, nombres populares de la langosta y el saltamontes[43].

4. Los bailarines rumanos, herederos de una vieja tradición, tenían diversas funciones entre las que se debe destacar:

1] Conjurar el peligro representado por la plaga de langosta.
2] Como proyección metonímica de las hadas o *iele*, contener las fiebres de malaria que contagian los mosquitos.
3] Consultar al destino por medio del trance.
4] «Muerte» y «resurrección» del «loco» o *mutul* en sustitución de un *căluşar*.

Más adelante trataremos brevemente de este *mutul* o 'mudo', un interesante «loco» del folclore europeo al que consideramos una metáfora del mosquito.

5. En cuanto a los vascos, el insecto epónimo de sus danzas de espadas es el tábano. La alegoría del insecto está en los bailarines y en las espadas y dagas con las que bailan. Como se ha explicado, en la cultura vasca el tábano es un insecto asimilado a la espada o la daga, ya que en esta lengua *ezpata*, *ezpatie* o *ezpara* significa tanto 'espada'

(42) Cioranescu, Alejandro: *Diccionario Etimológico Rumano*, La Laguna, Biblioteca Filológica, Universidad de La Laguna, Fascículo 1.º, 1958, p. 126, ver **cal**.
(43) Cioranescu, Alejandro, op. cit., p. 126.

como 'tábano'[44]. Pero los *ezpata-dantzaris* o bailarines de espada (como tantos otros bailarines tradicionales europeos), no son ni pueden ser algo distinto a su metáfora. Y la metáfora (que siempre está más allá de la evidencia) nos pone delante, no a un grupo de *ezpata-dantzaris* o bailarines de espada (lo evidente) sino un grupo de bailarines-tábano (una bella y sorprendente sustitución que [desde el insecto] acerca este problema al de los danzantes rumanos).

6. En las danzas de espadas de Bizkaia (aldeas de la Merindad de Durango) los bailarines son, por exigencia ritual, metonimia del «tábano», lo que les lleva a escenificar un primer acto purificatorio ondeando violentamente una bandera. La bandera (expandida con gran fuerza sobre el dorso de los bailarines) es aquí un poderoso instrumento destinado a conjurar los tábanos que los *dantzaris* vienen a representar.

Desplegada a modo de «espantamoscas», la bandera es semejante (aunque más potente) que los pañuelos utilizados por los *Morris men* ingleses en algunas de sus danzas. En uno de los bailes que realizan después de ese ondeo, llevan a cabo ejercicios de ataque y defensa tomando la espada con las dos manos (como si fuera el punzón del insecto). En la variante de la Provincia de Gipuzkoa (bailada con dagas o puñales), hay un momento de la danza en el que los bailarines se humillan ante el Cristo solar figuradamente representado por la Custodia (*sol salutis*, *sol invictus*), moviendo sus dos pequeñas dagas delante mismo de la cara, entre la boca y la nariz, como si fueran la probóscide del insecto.

7. Para terminar sólo queda destacar el paralelismo que se

(44) La parte interesante de esta cuestión es que, en algunas danzas de espadas vizcainas y guipuzcoanas, para realizar sus movimientos de ataque y defensa los bailarines las toman con la dos manos usándolas como si fuera un aguijón. Para sorpresa nuestra, esta misma idea la hemos encontrado en *El Hobbit* de J.R.R.Tolkien (trad. esp. Manuel de Figueroa), Barcelona, Edic. Minotauro, 2002, cap. 8, pp. 164-170. Se trata de aquella parte del relato donde el señor Bilbo Baggins rechaza el ataque de las arañas con una espada a la que llama «aguijón». Y dada la relación que en vasco tiene la espada con el tábano, remite a la casualidad que el nombre del *hobbit*, Bilbo, lo tomara Tolkien de *bilboes*, nombre de unas espadas medievales famosas en Inglaterra que se recibían en Londres desde el puerto de Bilbao.

da entre el caballito y el loco a través del gallo. En español, el fondo metafórico de mosquitos y langostas es coincidente; además de que, en español, a la langosta se la conoce también como 'mosquito'[45]. Si la genealogía convenida para el caballito lleva directamente a la langosta, la del loco converge en el mismo animal, sólo que a través del gallo y el cascabel, elemento emblemático este último de las danzas «moriscas» y de los locos medievales, que los lucían en sus sombreros. Este fecundo intercambio, altamente significativo, ayuda a explicar el que en unos lugares sea el «loco» quien «muera» y «resucite», y en otros el caballito.

Así que, para completar estos comentarios sobre la función simbólica desempeñada por las comparsas de danza tradicional, nos encontramos con que igualmente los bailarines *Morris* de Inglaterra (por bailar danzas «moriscas»), son una extensión metonímica del «moro» («moro» del que ya hemos hablado *in extenso* en el ensayo dedicado a los *mairubaratz* o *cromlechs* pirenaicos).

SEGUNDA PARTE

EL ZORRO Y EL MOSQUITO

1. Introducción

1. Una vez que en esa amplia primera parte hemos visto la secreta relación que algunas máscaras de Carnaval mantienen con determinados insectos, es momento de volver sobre algunas ideas y decir algo respecto de lo que, en nuestra opinión, es un pequeño enigma del folclore euroasiático: el del zorro como metáfora del mosquito. Se da la circunstancia de que el raposo, no es sino la máscara o tapadera de alguien que hace uso de la astucia de un modo tan sutil y poderoso que él. Y ese otro no es sino el mosquito.

2. Pese a tener una participación activa en carnavales y

(45) Casares, Julio: op. cit., p. 259, ver 'langosta'.

danzas ceremoniales, la presencia del zorro en el folclore no ha despertado excesiva atención. Quizá se ha debido a que, en estos estudios, no se ha tomado con consideración suficiente el alcance del rasgo que mejor lo significa: la astucia. Una astucia llena de sinuosidades, trucos y sutilezas que, observada en el amplio campo de comportamiento de animales y humanos, los griegos denominaron *metis*[46]. Como nombre común, *metis* designa un poder artero y engañoso lleno de eficacia práctica; una forma particular de inteligencia, de prudencia astuta ejercida en distintos planos de la realidad. Pero la astucia del zorro no es marca exclusiva de la casa, una parte de ese carácter es compartido por el mosquito. Y lo que comparte es, además de la idea de borrachera y la imagen del borracho, la capacidad de hacerse el muerto.

Y aquí entran, como metáforas del mosquito, personajes y figuraciones zorrunas que con traza de locos, participan en cortejos carnavalescos, además de figurar como adjuntos principales en grupos de danza ceremonial (caso del fool inglés, del mutul rumano o de los bobos, cachiberrios, cachimorros ibéricos).

3. En algunas comparsas que desfilan en lugares de la Selva Negra alemana, figura la máscara del *Dr. Faselhannes*. Este «doctor», además de vestirse con la máscara y llevar correas con gruesos cascabeles que le cruzan el pecho, se adorna con dos colas de zorro que, a modo de juveniles trenzas, sujeta sobre la parte baja de la nuca. En localidades del valle del Neckar, igualmente en Alemania, aparecen personajes comparables a los anteriores (llamados *fuchswädel*) que se exhiben llevando colas de zorro; a la par que en Tirol, donde también hay enmascarados que se adornan con pieles de zorro.

4. En cuanto a personajes singulares tenemos (además del *mutul* rumano ya citado) varios casos de acompañantes que

(46) Todas las referencia a la metis están tomadas del libro de Detienne, Marcel-Vernant, Jen Pierre: *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua* (trad. esp. Antonio Piñero), Madrid, Edit. Taurus, 1988.

aparecen en grupos de danzas ceremoniales de Inglaterra. En primer lugar el *fool* o 'loco' de las danzas de espadas de Kirby Malzeard (Yorkshire) que exhibía un rabo de zorro sujeto a la hebilla trasera de sus pantalones[47]; igualmente los *toms* o 'locos' que acompañan al arado en la fiesta de la localidad de Sleights (Yorkshire) llevaban pieles de zorro[48]; mientras que a fines del siglo XIX, al *fool* de Bidford-on-Avon (Warwicks) le cosían a la gorra una cabeza disecada del mismo animal. Estos casos son suficientes para conjeturar que la cola de zorro exhibida por el «loco», no hace sino revelar una extraña circunstancia: la naturaleza «loca» o «perturbada» del raposo. Ahora bien, nunca hemos oído decir que la locura fuera parte del carácter del zorro, lo que invita a especular sobre quién puede estar detrás de todo esto; alguien con una capacidad de engaño tan poderosa, que ha conseguido que su propia locura se cargue en espalda ajena. Más adelante desarrollaremos esta cuestión, que ya ha sido vista en un estudio anterior dedicado al folclore coreográfico inglés.

5. En las tradiciones vascas, los *khauter* o 'caldereros' del carnaval suletino[49] (muy parecidos en su indumentaria a algunos grupos de *Border morris* ingleses) llevan colas de zorro cosidas a sus negros abrigos. En vista de la vieja relación que el «loco» y el zorro mantienen en las tradiciones folclóricas europeas, sospechamos que la actual trenza de tela que corona la máscara del «bobo» o «loco» de la aldea vasca de Otxagabia, puede ser el mudo recuerdo de una vieja cola de zorro. En algunas aldeas de Castilla la Vieja toda la comparsa de danzantes era «zorruna». Al que la dirigía lo llamaban «el zorra», y a los danzantes los «zorros». [50]

(47) Sharp, Cecil J.: *The Sword Dances of Northern England*, Ilkley (West Yorkshire, England), E P Publishing, 1977, p. 40.

(48) Sharp, Cecil J., *op. cit*., part II, p. 16.

(49) De la provincia vasca de Zuberoa, situada en el Pirineo norte.

(50) Caro Baroja, Julio*: El Carnaval (Análisis histórico-cultural),* Madrid, Edit. Taurus, 1965, p. 353. Los nombres dados a personajes similares como «zarramoco» o «zorromoco» no tienen porqué proceder de «zorro», pueden ser metátesis de «zamarraco» y «zomorroco» respectivamente, sin relación con «zorra». Ver Corominas, Joan: *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castella-*

Por otra parte, y en tierras andaluzas de la Alpujarra granadina, existe la fiesta de la quema o entierro de la «zorra». La «zorra» es aquí un muñeco hecho de papel o pieles, al que pasean por las calles de la aldea hasta un lugar donde va a ser quemado. Allí se lee un parlamento burlesco, en el que se cuentan las fechorías cometidas por la «zorra» (y que son la razón de su quema). Terminados estos apuntes de introducción, daremos paso a la presencia del zorro en el folclore vasco.

2. Presencia del zorro en el folclore vasco

1. Son variadas las costumbres vascas que tienen al zorro como personaje principal en ciertas tradiciones recogidas tales que danzas, juegos y farsas carnavalescas, más algunos viejos dichos que tienen correspondencia en otras lenguas europeas. En sus aspectos más generales, la presencia del zorro se puede dividir en cuatro gran apartados:

1] Una danza de carácter carnavalesco conocida como *Azeri-dantza* o «danza del zorro».
2] Una parte de la danza en cadena o *Soka-dantza* conocida igualmente como *Azeri-dantza*.
3] Un juego en el que uno de los participantes hace de zorro, para lo que le cuelgan por detrás algo que imite la cola del animal.
4] Y ya dentro del orden de las creencias, refranes y sentencias, aquellas alusiones al zorro que, como metáforas, lo hacen extraño de sí mismo.

2.1. Azeri-dantza *carnavalesca*

1. Distintos documentos citan la *Azeri-dantza* del primer apartado en una variada cronología que va de mediados del siglo XVIII al día de hoy. Las informaciones no son extensas,

na, Madrid, Edit. Gredos, 1976. Ver en Azkue, Resurrección M.ª: *Diccionario Vasco-Español-Francés*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1.905/*R* 1.969, las voces *zamar/zamarrada* 'enfermedad' y *zomorro* 'disfraz' e 'insecto'. Un sentido próximo a *zamar/zamarrada* 'enfermedad' tendría la voz «zorrocloco» (compuesto con una variante de «clueco» 'enfermizo'), ver Corominas, Joan, *op. cit*., «zorra», p. 867.ª.

(51) La bibliografía en orden a la publicación es la siguiente: Iztueta, Juan Ignacio de: *Viejas*

pero aportan información suficiente para que, con lo que la práctica de la danza ha mantenido, podamos tener una idea de lo que pudo ser. Las distintas referencias históricas la sitúan en algunos lugares de la provincia de Gipuzkoa (los conocidos de Aduna, Andoain, Hernani), más la localidad de Lekeitio en la provincia de Bizkaia. En Gipuzkoa la *Azeri-dantza* ha sido bailada tanto en Carnaval como en la fiesta solsticial de San Juan Bautista, en tanto que en Lekeitio (donde no la llamaban *Azeri-dantza* sino *Vizarrac errehetia* o 'quemar la barba') parece que solo se bailaba en las fiestas patronales de San Pedro[51].

2. De acuerdo a lo que ofrecen los diversos informes que tenemos, y al margen del momento del año en que se baile, la utilización de un tizón, la quema de estopa, los volatines, la figura en que se salta sobre un pie, la formación de torres, son elementos comunes a la mayoría de las variantes antiguas. Así aparecen, tanto en la variante de Lekeitio como en la de Hernani, o en la información general que ofrece Iztueta (así como en la que actualmente se ha venido celebrando en Andoain). Pero en Andoain se daba una figura muy especial: *orratzarena*, la de la aguja, de una dureza tan enorme que el *txistulari* de la localidad, Iñazio Aizpurua, se negaba a comentar y mucho menos a transmitir[52]. La quema de estopa (según parece la figura más espectacular) era muy corriente en las prácticas carnavalescas del

danzas de Guipúzcoa/Gipuzkoa'ko dantza gogoangarriak (1.ª edición bilingüe, versión del P. Santiago Onaindia), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, pp. 228-231. Larramendi, Manuel de: *Corografía o descripción general de la Muy Noble y Muy Leal Provincia de Guipúzcoa* (obras del P. Larramendi bajo la dirección de José Ignacio Tellechea Idígoras), San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1.969. La fecha de edición de este interesante libro es importante, ya que salió treinta y siete años después de morir Juan I. de Iztueta, lo que permite suponer que este no lo conoció. Humboldt, G. de: «Diario del viaje vasco 1.801» (trad. esp. Telesforo de Aranzadi), San Sebastián, *R.I.E.V.*, 1922, t. XIII, p. 632. Orixe escribe *Azari-dantza*. Ver Ormaetxea, Nicolás de, «Orixe»: *Idatzlan Guztiak*, Eusko Jaurlaritza-Etor Argitaletxea, 1991, vol. I, pp. 196-199.

(52) La *Azeri-dantza* de Andoain la recogí oralmente de Iñazio Aizpurua en el año 1967. Para ello conté con la ayuda de mi querido amigo Bizente de Olano, sin la cual no creo que hubiera sido posible. La danza se había dejado de bailar al finalizar los años veinte o comienzo de los treinta.

Siglo de Oro, según indica Julio Caro Baroja citando a Calderón,

No hay quien no tema en las Carnestolendas
El capón teme muerte supitaña;
el gallo ser corrido en la campaña;
el perro; de la maza el desconcierto;
la dama, de que el perro sea muerto;
las estopas, de verse chamuscadas;
las vejigas, de verse aporreadas;
la sartén, si su tizne alguno pringa;
el agua, que la sorba la jeringa;
el salvado, de andar siempre pisado[53].

Más adelante retomaremos brevemente este enigmático asunto de la quema de estopa en función de otras tradiciones.

2.2. Azeri-dantza *en la* Soka-dantza

1. Ese nombre se da a la parte de una danza en cadena conocida con el genérico de *Dantza-soka* o *Soka-dantza*, 'cuerda de baile' o 'baile de cuerda'. La figura es muy original, respondiendo a la imagen simbólica de un zorro «distinto» al del baile anterior. Si en aquel baile considerábamos que el conjunto de las danzas era la extensión metonímica del zorro, con una identidad metafórica que nos llevaba al mosquito; en el caso de la *Soka-dantza* el zorro que aparece ante nosotros es de otro carácter.

2. Como baile social, la *Soka-dantza* de la que hablamos ha sido la danza más importante de la provincia de Gipuzkoa. Su notable carga ceremonial, como protocolo coreográfico de las Alcaldías de Gipuzkoa, unido a la belleza y complejidad de sus pasos, le ha dado una proverbial relevancia. Del conjunto de la *Soka-dantza* ya nos hemos ocupado en otro lugar[54], por lo que aquí solamente trataremos de la significación del zorro en esta

(53) Ver Caro Baroja, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Edit. Taurus, 1965, pp. 49-50, n. 11. El recitado es del entremés *Las Carnestolendas*, de Calderón de la Barca. La cursiva es nuestra.

(54) Urbeltz, Juan A.: *Bailar el Caos. La danza de la osa y el soldado cojo*. Iruña-Pamplona, Pamiela Argitaletxea, 1994. En este libro ofrecí algunos puntos de vista que, al haber acertado con algunas nuevas cuestiones, creo que debo someterlos a revisión.

mudanza coreográfica. Más allá de comentarios e interpretaciones dadas por aquellos que nos han precedido y sobre los que no vamos a entrar, el que una parte de la *Soka-dantza* reciba el nombre de *Azeri-dantza* es muy interesante por las derivaciones psicosociales que devela.

3. Aquí sí tenemos al zorro plenamente representado. En la parte de la danza a la que da nombre, nuestros antepasados interpretaron el momento en que uniendo el hocico a su trasero, el astuto zorro da respuesta al ataque del águila. Según los antiguos, el zorro aguanta el ataque del águila del siguiente modo. Cuando el zorro advierte su presencia, sigue trotando hasta que la sombra de aquella lo cubra por completo; entonces, en un rápido movimiento, pega el hocico en el trasero y comienza a girar a gran velocidad, sorprendiendo al águila que ve como su presa ha desaparecido. Igual que el zorro, que en su giro se esfuma del mundo de la forma, de la misma manera la sociedad se oculta en esa parte del baile, pasando a ser toda igual, sin anverso ni reverso, circular, protegida. Con ese ir de la cabeza a la cola, trazando un círculo que oculta las dos puntas de la cuerda que abren y cierran la danza, lo que la cadena de bailarines coreografía es la vieja tendencia del pueblo vasco al igualitarismo.

2.3 Juegos con la cola de zorro

1. Además de la fina astucia (rasgo esencial permanentemente exhibido), la cola es el más remarcable atributo físico del zorro. Los naturalistas clásicos, grandes observadores del universo animal, conocían el uso que daba el raposo a su llamativo apéndice. En nuestro mundo cultural, el refranero vasco recoge diversos aforismos en los que la cola del zorro sirve de molde para señalar, con exactitud, el doble matíz de algunas imágenes sociales. Se trata de sentencias que aluden al genio y figura de la persona. Lo hacen tomando la cola del zorro, en vasco *buztana*, como referencia o modelo,

Azeriak, *jaiotzatik buztana harroa*

['el zorro, la cola hinchada desde que nace', o, lo que es lo mismo, 'genio y figura hasta la sepultura'].

o esta otra que pone en solfa a quienes piensan acerca de los demás a partir de sí mismos,

Azeriak buztana luze, beste danak ala dutela uste

['zorro de cola larga, así cree que la tienen los demás', o su equivalente, 'piensa el ladrón que todos son de su condición']

la sabiduría del zorro, equiparable a la del diablo,

Sobera jakintsu izanez, gabe zedin axeria buztanez

['mucho sabe el ratón, más el gato'; 'más sabe el diablo por viejo que por diablo'][55].

De siempre se ha equiparado al zorro con el diablo. Julio Caro Baroja lo apunta en el libro que dedicó al Carnaval[56]. Ahí mismo aborda los problemas que plantea la cola de zorro, en calidad de objeto principal de determinadas costumbres folclóricas. Siguiendo la estela de J. G. Frazer, trae la presencia de la cola del zorro en las *Lupercalia* o *Cerialia* romanas, o en el *Libro de los Jueces*, 15, 4 donde quedó recogida la hazaña de Sansón y el incendio de los campos de trigo de los filisteos, El Juez israelita urdió la treta de atar teas encendidas a las colas de trescientas zorras, con una tea trabada cada dos colas las zorras salieron despavoridas. Además de este episodio bíblico, la asociación de la cola del zorro con el fuego y la luz, e incluso del zorro mismo (del zorro rojo), es algo que existe en muchas culturas[57]. De manera que la cola siempre ha estado presente cuando se trata del raposo, dando pie a observaciones respecto a cómo la utiliza. Según Eliano, así la emplean las raposas para capturar avutardas

> (Las zorras) se revuelven sobre sí mismas y, escondiendo la cabeza en tierra, extienden la cola, que toma en esta postura la aparien-

(55) Garate, Gotzon, *op. cit.,* p. 141, n.º 2098. *Azeriak, jaiotzatik buztana harroa* se ajusta al español 'genio y figura hasta la sepultura'. 2.102 *Azeriak buztana luze, beste danak ala dutela uste*, equivale al español 'piensa el ladrón que todos son de su condición'. 2077 *Sobera jakintsu izanez, gabe zedin axeria buztanez*, se asimila al español 'mucho sabe el ratón pero más el gato'. Las equivalencias las establece el propio Gotzon Garate.

(56) Caro Baroja, Julio, *op. cit.*, pp. 350-353.

(57) Smyers, Karen A.: *op. cit*., p. 141.

cia del pescuezo de un ave. Las aves engañadas se acercan, porque la toman como a criatura de su propia naturaleza y, cuando están cerca de la zorra, ésta se revuelve y, atacándolas con violencia, las apresa[58].

Otras tretas empleando la cola le permiten capturar peces y cangrejos o abejas, pero cómo se hace el muerto para engañar a los pájaros salvajes es algo verdaderamente glorioso. Así lo describe Opiano en versión que tomamos de Detienne y Vernant[59],

> Apenas (el zorro) ha percibido una bandada de pájaros salvajes se tumba sobre sus flancos, extiende sus ágiles miembros, entorna sus párpados y cierra sus fauces. Al verle creeríamos que se halla sumido en un profundo sueño o incluso que ha cesado realmente de vivir…, tal es su habilidad para retener el aliento mientras que, tumbado cuan largo es, agita en su espíritu pérfidos proyectos. Cuando lo perciben los pájaros, se lanzan sobre él en masa y, como si quisieran insultarlo, le arañan la piel con sus uñas. Más cuando se acercan al alcance de sus dientes, desenmascarando repentinamente su engaño, el zorro los captura de improviso.

2. En el folclore del zorro, la cola ha inspirado algunos sencillos juegos y sentencias (como los que se citan aquí abajo). El motivo central consiste en quemar o robar una supuesta cola que uno de los participantes lleva colgando en la parte posterior del pantalón. La cola se hace con un trozo de papel e igualmente con paja de cereal (en Japón se dice que la cola del zorro, *kitsuné*, es semejante a una gavilla de arroz)[60]. Esta diversión se ha practicado en distintos puntos de Vasconia. En las localidades de Ablitas y Artajona se ha conocido con los nombres de «el plego» y «el tán-tín», y se hace entre dos personas[61].

(58) Eliano, Claudio: *Historia Natural* (introd., trad. y notas de José María Díaz-Regañón López), Madrid, Gredos, 1984, libro VI, 24.

(59) Detienne, Marcel-Vernant, Jean Pierre, *op. cit.,* p. 39.

(60) Smyers, Karen A., *op. cit.*, p. 76, n. 4.

(61) No podemos decir si estos juegos, que también pueden asociarse al Carnaval, se pueden

Éstas, una detrás de otra, se ponen en cuclillas moviéndose al compás de una circunstancial melodía. La de delante sujeta al cinturón una hoja de periódico enrollada, remedando una cola de zorro. En otras variantes carga a la espalda un saco relleno con algo de paja. El saco, roto por la parte inferior permite que asome la paja. La persona que va detrás sujeta con los dientes un tizón, con el que procura dar fuego al papel o paja del que va delante. La diversión consiste en que el primero evite que el de atrás le queme la «cola» de papel o paja. A este juego da respuesta la sentencia vasca que dice,

Buztana lastozkoa duena, suaren beldur[62]

['a cola de paja, miedo al fuego']

3. Una última costumbre es esta del pueblo navarro de Luzaide. Llamada *axe ta tupina* o 'el zorro y la marmita', consiste en robar la cola de zorro que una máscara lleva sujeta en la parte trasera del vestido[63]. Esta tradición cierra la fiesta del domingo de Pascua de Resurrección o *Bazko Zahar*. Durante la mañana, un joven disfrazado de zorro recorre los distintos barrios situados fuera del núcleo principal de población. Sabiendo que la máscara visitará sus casas, los moradores de Gañekoleta, Gaindola, Pekotxeta o Azoleta, colocan huevos en puertas y ventanas para que el «zorro» los «robe», y cumpla con el rito a satisfacción de todos. En esta cuestación se honra a los dueños de las casas con distintos bailes. La función matinal termina con un baile en la plaza realizado por un vistoso grupo de danzantes que llaman los «bolantes», más otras máscaras llamadas: *gorri*, *bandelari*, *makilari*, *zapurrak*, *zigantiak*, etc. Al atardecer, y una vez

asociar con la lepra, tal y como aparece en una pintura de Pieter Brueghel el Viejo, Les Mendiants, 1568, Louvre, Paris.

Con un remedo de cola de zorro no creemos que tengan algo que ver con la lepra en la pintura de Brueghel.

(62) Garate, Gotzon: *op. cit*., 3428 *Buztana lastozkoa duena, suaren beldur*. Garate la da como semejante al español 'el que la hace la teme'.

(63) Caro Baroja, Julio, *op. cit*., pp. 191-192. Iribarren, José María: «Estampas del folklore navarro», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 1945.

concluida una función más de los «bolantes», la plaza del pueblo queda en un ensimismado suspenso, preparada para seguir los avatares de una sorprendente, por lo arcaica, representación. La singularidad del nombre: *axe ta tupiña* o 'el zorro y la marmita', corresponde al título de una canción popular que explica la razón de la farsa, ya que alude a un zorro que escapó del cepo a costa de perder el rabo. D. José María Iribarren[64], recogió y publicó en la revista *Príncipe de Viana*, la ingenua letra de este drama rural.

La cosa se desarrolla así. A la caída de la tarde y en medio de gran expectación, precedidos por el redoble de un tambor y protegidos por la espada de madera de un personaje llamado *gorri*, dos jóvenes vestidos con espaldero de piel de oveja (prenda propia de pastores) y la cabeza cubierta con amplios sombreros de paja, salen a la plaza con paso tranquilo, caminando alrededor de ella. Van armados con una especie de «boleadoras». Lo que recordamos de la última fiesta que vimos (hace ya unos cuantos años), es que el «arma» la formaban una o dos pelotas parecidas a las empleadas para jugar en el frontón, sujetas al extremo de una cuerda de treinta centímetros de largo. Forradas con cuero, esas pelotas son extremadamente duras. Con la mano izquierda, las dos máscaras agarraban una cuerda parecida a un estrobo marino, quedando libre la mano derecha, con la que podía manejar a capricho la citada arma. Caminando alrededor de la plaza, el primero lo hacía de frente mientras el segundo (mirando hacia atrás) guardaba la espalda del anterior. El caminar en posición contraría les imponía girar sobre sí mismos. En el lomo del primero estaba cosida la cola del zorro. Para evitar un fácil robo, ésta estaba protegida con espinosas ramas de zarzamora. A una señal del alguacil comenzaba el choque entre los guardianes de la cola y el resto de los jóvenes. Aquí surgía la vieja rivalidad entre las comunas de Luzaide y Ondarrola, que disputaban por el honor de apoderarse del rabo. Cuando conseguían

(64) Iribarren, José M.ª: «Estampas del folklore navarro», *Príncipe de Viana*, año V, n.º XVII, Pamplona, 1945, pp. 13-14.

derribar a una de las máscaras, o a las dos, y llevarse la cola, intervenía el *gorri* para impedir que la cosa fuera a más. Con este desenlace, brutal por momentos, finalizaba esta vieja costumbre carnavalesca pirenaica. En otros tiempos los jóvenes se reunían en una merienda en la que el ingrediente principal, o sustancial cuando menos, eran los huevos que el falso zorro había recogido a lo largo de la mañana. Pero residuos del zorro y el mosquito han quedado en otras diversiones folclóricas, como enseguida vamos a ver.

3. Los mosquitos y el vino

1. Volviendo al vino y al gusto que mosquitos y moscas sienten por él, parece que en esa obsesiva afición se diera en ellos como prolongación de su necesidad biológica de sangre. Muriendo en vino, moscas y mosquitos pagan el cúmulo de avidez y glotonería en que incurren cuando succionan sangre humana. Por ello los mosquitos abren esta sección, recordando la conocida sentencia en la que el mosquito dice a la rana: «más vale morir en el vino que vivir en el agua»[65]. Pero esa querencia del esbelto insecto incluye a las moscas domésticas que, como es de sobra conocido, les gusta tanto el vino que acaban muriendo en él. De la pasión de la mosca por el vino vendría el vasco *mozkorra, moskorra* (de mosca), alavesismo según el *Diccionario de la Lengua Española* con la significación de 'borrachera'[66]. Tocante a tal afición se pueden traer varias referencias. Algunos dichos fueron tomadas por literatos y eruditos. Francisco de Quevedo[67] por ejemplo, dejó bien sentado que el gusto de los mosquitos por el vino es perfil del hombre achispado, idea que asimismo se halla en los diccionarios de Sebastián de Cobarruvias[68] y María Moliner[69]. Pero además, Queve-

(65) Maldonado, Felipe C. R.: *Refranero Clásico Español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 121.

(66) *Diccionario de la Lengua Española*, R.A.E., Madrid, 1999, ver moscorra.

(67) Quevedo, Francisco de: *Los sueños* (Edición a cargo de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos), Madrid, Espasa-Calpe, p. 127 n. 33.

(68) Cobarruvias, Sebastián de: *Diccionario de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1979, p. 815, 'mosquito'.

(69) Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1986, 'mosquito'.

do dedica a la materia varios sonetos y décimas, dando cuenta ahí del entusiasmo por el vino que el autor comparte con el bicho. Luego, en el soneto *Bebe vino precioso con mosquito dentro* Quevedo escribe[70],

Tudescos moscos de los sorbos finos,
caspas de las azumbres más sabrosas,
que porque el fuego tiene mariposas,
queréis que el mosto tenga marivinos,
aves luquetes, átomos mezquinos,
motas borrachas, pájaras vinosas,
pelusas de los vinos invidiosas,
abejas de la miel de los tocinos;
liendres de la vendimia, yo os admito
en mi gaznate, pues tenéis por soga
al nieto de la vid, licor bendito
Tomá en el trago hacia mi nuez la boga;
que bebiéndoos a todos, me desquito
del vino que bebistes y os ahoga.

Y que con la décima *Al mosquito del vino*[71] remata lo anterior de este modo,

Mota borracha, golosa,
de sorbos ave luquete;
mosco irlandés del sorbete
y del vino mariposa.
De cuba rana vinosa,
liendre del tufo más fino,
y de la miel del tocino
abeja, zupia mosquito:
yo te bebo, y me desquito
lo que me bebes de vino.

4. El zorro y el vino

1. El gusto de los raposos por las uvas y viñas, dio origen al refrán, «zorra en viña aligera la vendimia». Las acciones depredadoras de zorras y raposos se llevan a cabo antes de que madure el fruto, en circunstancias similares a las que narra el episodio de las uvas verdes de Esopo. Para verificarlo traeremos dos viejos aforismos más un breve cuento. Un aforismo vasco dice así,

Uztaileko arrabotsak laket ditu mahatsak[72]

(70) Quevedo, Francisco de: *Poemas Escogidos* (Edición de José Manuel Blecua), Madrid, Castalia, 1989, pp. 196.

(71) Quevedo, Francisco de, *op. cit.*, p. 196, n. 14.

(72) Garate, Gotzon, *op. cit.,* p. 351, n.º 10878.

Akira Kurosawa (1990), *Konna yume wo mita (Dreams).*

> [Las viñas aman los truenos de julio]

con exacto equivalente en español,

> La viña ama la tormenta de julio[73]

Coincidiendo con la fábula de Esopo, la tradición oral dice que julio es el tiempo mejor para que las zorras, estando las uvas verdes, ataquen las viñas. En concordancia con los refranes, este bello y gracioso cuento lo viene a confirmar,

Viendo un labrador que su viña iba mermando por una alimaña que de noche comía las uvas, decidió darle una buena lección. Así que llegado el crepúsculo se echó la escopeta al hombro y resolvió montar guardia. La noche resultó tormentosa, con abundantes relámpagos que iluminaban el cielo. En uno de los relumbrones el cazador vio a la zorra por entre las viñas y le largó un tiro. La zorra se llevó un susto

(73) Garate, Gotzon, *op. cit.,* p. 644, n.º 5421.

morrocotudo, y levantando la vista al cielo dijo a los relámpagos:

— ¡Está bien que alumbréis, pero no tanto!

La entrada de la zorra en los viñedos y su glotonería con la uva, comiéndola en demasía aún estando verde, ha dado pie a sentencias del tipo, «agrillas eran, dijo la zorra»[74], de la que hay otras indirectas con el mismo sentido, «después de bebido el vino, decir mal de las heces», «después de llenar la barriga, buscar fallos en la comida», etc.[75].

2. El testimonio popular, del mismo modo que anota el gusto de mosquitos y moscas por el vino, también reconoce en el zorro o la zorra la idea de ebriedad. Viejas consejas inglesas, vascas o españolas dan fe de esto. De alguien borracho se dice en español que ha pillado una buena «zorra». En el *Diccionario de la Lengua Española* «zorra» es acepción de «embriaguez». En sentido figurado se dice «pillar una zorra» por «embriagarse». Una vez que alguien la ha «pillado» (y si ésta es buena) lo procedente es «desollarla». La fórmula «desollar la zorra» o «dormirla» se dice por pasar la borrachera,

El que toma la zorra y la desuella (dice el refrán) tiene que saber más que ella[76].

Refranes que unen al zorro con la embriaguez, se recogen en inglés, en francés y en vasco. En inglés el borracho es quien ha cazado un «zorro»,

To catch, hunt the fox: to get drunk.
[Atrapar, cazar el zorro: agarrar una borrachera]

mientras el vómito que viene tras la borrachera se conoce como,

To flay the fox.
[Vomitar el zorro]

Esta idea del «vómito» ligada a la imagen del zorro «desollado», se encuentra en el verbo francés *renarder*, con derivación en dos expresiones de origen discutido: *écorcher le re-*

(74) Garate, Gotzon, *op. cit.,* p. 646, n.º 5464.
(75) Garate, Gotzon, *op. cit.,* p. 519, n.º 516; p. 571, n.º 2541.
(76) Garate, Gotzon, *op. cit.,* p. 543, n.º 1.491.

nard y posteriormente *piquer un renard*[77]. La cosa está bastante extendida. De igual forma en Vasconia la beodez es el «zorro». De manera implícita su piel o *azeri larru*, resume la estampa del zorro «cazado» y «desollado». De ahí que en algunos sitios se diga de quien está pasando una borrachera que «está despellejando al raposo»,

Azeriaren larrutzen ari da.

Literariamente esta imagen ha funcionado. Una vez más tenemos a Francisco de Quevedo[78] quien en la novela *El Buscón*, recoge el símil «desollar la zorra» con el sentido del trance que sigue a la embriaguez. Concluiremos este atiborrado rosario de «capturas» y «desuellos» alejándonos del pillo raposo, pues nos obligaría a extendernos demasiado al tenerlo que examinar desde otras perspectivas.

5. El zorro como metáfora del mosquito

1. Un autor como Francisco de Quevedo, deja bien sentado que la afición de los mosquitos por el vino es imagen del hombre achispado[79]. Una idea que asimismo se encuentra en el *Diccionario de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Cobarruvias[80]. María Moliner en su *Diccionario de uso del español*, recoge el dicho de que, se llama «mosquito», al 'hombre que frecuenta demasiado la taberna'; mientras que el *Diccionario Espasa* trae la expresión 'moros vienen, moros van', como identificación de la persona que está a punto de emborracharse[81]. Del cruce de ambas sentencias, nace la idea de un insólito «moro-mosquito» del que hemos encontrado referencias o ejemplos en dos aldeas vascas.

(77) Calvet, Jean-Louis: *Historias de palabras* (trad. esp. Soledad García Mouton), Madrid, Gredos, 1996, pp. 35-36.

(78) Quevedo, Francisco de: *El Buscón* (Edición a cargo de Pablo Jauralde Pou), Madrid, Castalia, 2005, p. 154.

(79) Quevedo, Francisco de: *Los sueños* (Edición a cargo de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos), Madrid, Espasa-Calpe, p. 127 n. 33.

(80) Cobarruvias, Sebastián de: *Diccionario de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Edit. Turner, 1979, p. 815, 'mosquito'.

(81) Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, 2 vol., Madrid, Edit. Gredos, 1986, vol. II, p. 460, 'mosca'.

2. En la de Soraluze hemos tomado nota de un campesino que al *eltxo* ('mosquito' en vasco) lo llama «moro juan». En la de Zaldibia, a la hoguera que encienden la víspera de San Juan la denominan *alamartsoa*. Al margen de lo que otros estudiosos puedan proponer, nosotros creemos que este *alamartsoa* o «alamarcito» es la forma diminutiva del héroe moro Alamar, protagonista de la canción de gesta «Fernando y Alamar», recitada en las fiestas de moros y cristianos de la ciudad mejicana de Puebla. En Zaldibia, ese «moro alamarcito» no es sino la imagen del mosquito que el fuego y el humo de la noche de San Juan busca destruir.

3. Gisela Beutler (autora de un importante trabajo sobre estas celebraciones mejicanas)[82], propone que el sentido de estas danzas hay que buscarlo en el combate contra el «enemigo étnico», cosa con la que en absoluto estamos de acuerdo. Nuestro desacuerdo descansa en un buen fundamento. Desde el sentido común no se puede considerar que la guerra sea generadora de fiesta alguna. La guerra es un sufrimiento que, una vez pasado, la humanidad procura olvidar lo más rápidamente posible. Llama la atención que los campesinos europeos no tienen, ni han tenido en sentido estricto, un folclore de la guerra. Cualquier observador puede percibir que existe una diferencia radical (insalvable en sus aproximaciones morales, psíquicas y emotivas) entre lo que genuinamente se debería considerar un «folclore de la guerra», y los simulacros con armas que guarda el folclore. Y si no existe un folclore de la guerra, las armas utilizadas para bailar tienen que ser metáfora de otra cosa (y lo son, como hemos demostrado en el caso vasco, con el análisis sobre la paralela significación existente entre de la espada y el tábano). Para terminar sólo queda decir que, del mismo modo que las danzas con armas del folclore no tienen una relación directa con la guerra, igualmente debemos dife-

(82) Beutler, Gisela: *La Historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México)*, Stuttgarrt, Franz Steiner Verlag, 1984.

renciar la realidad histórica del moro creyente y defensor del Islam, de ese otro «moro» que aparece en el folclore. Más allá de lo que significa, etimológicamente, la voz folclore, y del apoyo que se pueda recabar de la historia y las ciencias sociales, hay que variar la reflexión sobre ese conocimiento, indagando además en los fundamentos que sustentan la transmisión, más aquellas figuras tomadas del lenguaje con la idea de proteger lo que transmite. A la vista de lo expuesto podemos decir que si el folclore no es la ciencia de la metáfora, sí es, cuando menos, un conocimiento protegido, oculto tras ese tropo del lenguaje.

4. Una increíble metáfora del mosquito la proporciona el zorro. En español, del borracho se dice que ha pillado una buena «zorra». Esta primera referencia nos pone en la pista de que, tras el raposo se esconde el vino, y ya hemos visto que el vino es la golosina del mosquito.

Y así como en la tradición popular notamos que al mosquito y las moscas les gusta mucho el vino; igualmente el zorro aparece unido a la borrachera, en viejas consejas inglesas, vascas o españolas:

To catch, hunt the fox: to get drunk.
[Atrapar, cazar el zorro: agarrar una borrachera.]

mientras el vomito que viene tras la borrachera se conoce como

To flay the fox.
[Desollar el zorro.]

Como más adelante veremos, en Vasconia existen costumbres y dichos parecidos. En las tierras pirenaicas de Zuberoa, son los caldereros los que llevan colas de este animal; mientras que en las provincias de Gipuzkoa y Bizkaia ha habido directamente un *Azeri-dantza* o baile del 'zorro' durante el Carnaval, en la fiesta solsticial de San Juan, además de ser una parte de la danza en cadena por antonomasia: la *Soka-dantza* o 'baile de la cuerda'. En esta danza, y durante el Carnaval, era costumbre que los danzantes se introdujeran en las fosas nasales hebras de estopa que dejaban colgando. En un momento el jefe del grupo le daba fuego, creando así una sensación de ahogo difícil de

aguantar. Este hecho, que sin duda era causa de enorme diversión entre los espectadores, es difícil de interpretar en su dimensión simbólica, ya que la quema de estopa por parte de los fabricantes de cuerdas era una práctica corriente en el Carnaval medieval; además de que la cola del zorro ardiendo como una tea, es una imagen arcaica[83].

Como remate a lo que venimos diciendo, el dominio lingüístico vasco ofrece un vocablo para expresar la idea general de 'autoridad', de 'jefatura', con aplicación directa al que dirige un grupo de danzantes. Este jefe de danza se conoce con el nombre de *buruzagi*, de *buru* o 'cabeza' + *zagi* u 'odre', palabra sobre cuyo origen hay una absoluta oscuridad, pero que puede ser calco del latín *follis* 'bolsa, saco', 'cabeza vacía, hombre fatuo o loco'[84].

Así que, nos preguntamos: ¿en qué parte del medio social ha podido nacer un concepto tan extraño, capaz de unir (en una acepción única) el odre y la idea de autoridad? En nuestra opinión, y por arduo que resulte razonarlo, creemos que el fondo lingüístico vasco tomó ésta noción de la danza. A pesar del escaso valor social que la danza folclórica tiene hoy día (y de que a nadie se le ocurre pensar cómo se ha podido dar un recorrido tan increíble) el hecho corroborativo está ahí.

Por otra parte, tampoco es un caso aislado. En la condena al *Arlecchino* del baile de espadas de Fenestrelle, en el Piamonte, los *spadonari* piden que con su piel se haga un odre. Hay aquí una tradición muy vieja, en la que la víctima destinada a parodiar un sacrificio, mantiene una extraña relación con el pellejo para vino, y con el

(83) Iztueta, Juan Ignacio de: *Gipuzkoako Dantzak* / Danzas de Guipúzcoa (edic. bilingüe a cargo del P. Santiago de Onaindia), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, pp. 228-229.

(84) Como etimología, Michelena, Luis: *Diccionario General Vasco/Orotariko Euskal Hiztegia*, Bilbao, Euskaltzaindia, 1989, propone *buru* + **zani* (forma antigua de *zai*, *zain*, etc.), que apoyaría la idea de 'guarda de campo', 'mayordomo de peones', 'capataz', 'guardián', 'cabo', 'capitán', etc. En nuestra opinión, esta opción prima lo evidente, frente a la oscuridad de un término en el que la idea del 'odre' o 'pellejo para vino', *zagi*, resulta cuando menos extraña. De cualquier modo, no hemos leído ningún comentario que trate de explicar la presencia del odre o *zagi* en la composición de esa voz junto a la idea de liderazgo, autoridad, etc. Sobre un posible calco a partir del latín *follis* Corominas, Joan: *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madeid, Edit. Gredos, 1976, ver Folía.

vino mismo. Pero hay más coincidencias. A la borrachera se le dice *azeri larru*, 'piel de zorro', como imagen del zorro cazado y desollado; de ahí que en algunos lugares se diga del que está pasando una borrachera, que,

Axeriaren larrutzen ari da.
[Está despellejando el raposo.]

Veamos otro ejemplos donde el «zorro» es nombre invoca 'autoridad' o 'jefatura'. En algunas aldeas mesetarias de la Península Ibérica, el que dirige a los danzantes es el «zorra», y los danzantes los «zorros»[85]. La voz «zorra» tiene aquí un doble sentido: es «borrachera», e igualmente el látigo que lleva el propio «zorra». Aún admitiendo que el nombre se debiera al látigo (de cola de zorro), eso no justificaría el de los danzantes. Éstos no tendrían porque ser «zorros», si no fueran parte substancial de un viejísimo mundo ceremonial en el que se ha dado un tabú de nombre. Ahora en español, como antes en inglés o en vasco, encontramos ideas parecidas. En español, 'dormir la «zorra»' es 'dormir la borrachera'. De ahí nuestra certeza de que, a través del zorro, la borrachera se abre al mosquito. En nuestra opinión, no creemos que es posible percibir relación alguna entre el zorro y el vino, como no sea a través del mosquito.

Ya hemos dicho que ese insecto adora el vino, y, como 'catavinos' es la borrachera en estado puro. Así en español se ha dicho «mosquito» del hombre con fuerte afición al vino. Pero, ¿por qué también el zorro? Para llegar a una metáfora así, se tienen que dar dos circunstancias: un tabú de nombre, en razón de la peligrosidad de lo nombrado; y que exista un rasgo de carácter común a ambos. La respuesta nos la da el folclore japonés. Algunas leyendas (que tienen al mosquito como protagonista) lo indican de una manera clara: la astucia es una característica de ambos animales. A ojos humanos, ambos son el colmo del artificio, solo que uno, el mosquito, no ha podido ser invocado sin correr el riesgo de sublevar su naturaleza diabólica, por lo que obligatoriamente ha tenido que

(85) Caro Baroja, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1965, p. 353.

ser «disfrazado» de zorro. En apoyo de esta perspectiva, veamos algunas nuevas cuestiones. La primera corresponde a la literatura inglesa, y es una oscura metáfora que aparece en el *Webster's Dictionary*, por *fox* o 'zorro' se conoce al *dragonet* o 'pequeño dragón', que figura en el citado poema. Parece ser que en inglés se llama «dragón» al mosquito[86].

Veamos un nuevo caso, meteorológico esta vez, con el zorro cubriendo el campo de acción del mosquito. No obstante lo arriesgado de la propuesta (pues entre el sol, el zorro y la tormenta puede haber otras afinidades que ignoramos), hay una serie de oscuras sentencias que pueden ayudar a comprender la metáfora. Esos aforismos muestran una relación de causa a efecto entre el sol que brilla después de la tormenta y el zorro (que una vez más presta su nombre, para evitar el peligro de nombrar lo prohibido). Ese especial estado del tiempo (que incluye la salida del arcos iris) es propio de la primavera y el verano, cuando el calor se deja sentir. Por tradiciones familiares de Navarra he oído decir que, en San Martín de Unx, denominan a ese sol especial como «el sol de los zorros», mientras que en Lintzoain, en el valle de Erro, lo llaman en vasco *axeri boda* o «boda de zorros». En otras partes de Vasconia hay dichos parecidos[87]:

Euri eta iguzki, azeriaren ezteiak.
[(con) lluvia y sol boda de zorros.]

Euri eta eduzki, azeriaren deia.
[(con) lluvia y sol la llamada de los zorros.]

Euria ta iguzkia, axerien bataioa.
[(con) lluvia y sol bautizo de zorros.]

En estos tres aforismos, y bajo una misma constante meteorológica, vemos que los zo-

(86) Spenser, Edmund: *The Faerie Qveene*. Ver la página del Profesor Richard Bear, de la Universidad de Ontario. http//www.english.cam.ac.uk/spenser/main.htm.ntario. *The American Heritage Dictionary of English Language*, 4th ed., Boston, Ma, Houghton Mifflin Company, 2000: ***dragonfly***. Además de a los insectos del orden *Odonata* o suborden *Anisoptera*, también el mosquito, la mosca y el mosquito *hawk* son *dragonfly*.

(87) Los dichos de Lintzoain y San Martín de Unx son de mis padres. El resto, tanto en lengua vasca como inglesa, han sido tomados de, Garate, Gotzon: 30.466 *Atsotitzak. Refranes. Proverbs. Proverbia*. Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2003.

rros se casan, hacen sus llamadas y se bautizan, sin que hasta ahora hayamos sabido bien por qué. Pero un nuevo punto de apoyo, viene a reforzar la idea de que el zorro es la metáfora del mosquito. La ayuda viene de este nuevo dicho inglés. En él, la referencia al diablo y la reproducción, creemos que no es parte, en absoluto, de la naturaleza del zorro. Hay un erotismo, teñido de fina ironía, que creo se debe aplicar al mosquito. El dicho dice así:

If its rains when the sun is shining, the devil is beating his wife.

[Si llueve cuando brilla el sol, el diablo le está «zurrando la badana» a su mujer.][88]

Otro dicho vasco tocante a la misma materia, deja abierta la posibilidad de descubrir el zumbido de los mosquitos al tratarlo como si fuera un lenguaje ininteligible, un murmullo, algo hablado como un «rumor»:

Azeri erauntsia: euri pixkat, gero eguzki pixkat eta berriz euri pixkat[89].

[El murmullo del zorro (se produce): con un poco de lluvia, un poco de sol y, nuevamente, un poco de lluvia.]

Idea parecida trae Sebastián de Cobarruvias en su *Tesoro*[90]. Éste enfatiza el ruido del mosquito escribiendo que:

> Mosca pequeña, *latine culex*, que con seguir cosa tan pequeñita desasosiegue un hombre con su ruido y con su puntura […] Con el ruydo que haze, que es más grande que se puede esperar

(88) Para la idea de unión sexual hemos tomado en español la expresión «zurrarse la badana», que es el inglés *beating* equivalente al vasco *larrua jo*.

(89) Aunque una de las acepciones de *erauntsi* es el 'chaparrón', creemos que en el contexto de esta sentencia y dada la metáfora que esconde el zorro, las ideas de 'parloteo', 'murmuración', 'murmullo' o las que corresponden a 'atacar', 'golpear' 'acometer' son las adecuadas. Ver Michelena, Luis: *Diccionario General Vasco/Orotariko Euskal Hiztegia*, Bilbao, Euskaltzaindia, 1989. La acepción 'murmullo' de esta dicho vasco recuerda la enigmática sentencia que Právahana Jaibali hace a Shvetaketu Áruneya en la Asamblea de los Panchálas.

¿Sabes tú cómo en la quinta ofrenda las aguas obtienen voz humana?

No señor, responde Shvetaketu.

«Chândogya Upanisahd» en *Doctrinas Secretas de la India Upanishads* (Introducción, selección, traducción directa del sánscrito y notas de Fernando Tola), Barcelona, Seix y Barral, 1973, p. 182.

(90) Cobarruvias, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Edic. Turner, 1979, ver mosquito.

de cosa tan pequeña, parece que avisa que se guarden dél…

Francamente, no comprendemos qué de especial puede haber en el zorro para unirlo a la idea de «parloteo» o «murmullo» debida a esa especial climatología. En el mismo contexto, tampoco entendemos estas otras acepciones de la voz *erauntsi* tan oscuras como las anteriores, como son las de «golpear», «atacar», «acometer» Tampoco entendemos de qué modo puede encajar aquí un proceso de reproducción biológica, dentro de tan particular tiempo atmosférico. Por la meteorología de estas sentencias, con lluvia y sol por medio, opinamos que aquí no es el zorro el invocado, sino el mosquito. Y eso se puede explicar porque lejos de nosotros, en Japón, existe un complejo mundo mitológico en el que asoman ideas parecidas. Las primeras secuencias de la película de Akira Kurosawa *Konna yume wo mita*, 1989, recogen este problema. La escena con la que se inicia el primer cuento titulado: «El sol en la lluvia»[91], pone en pantalla una lluvia fuerte de verano que cae entre rayos de sol. Un niño está en el portón de casa. Mientras su madre, a la vez que guarda algunas cosas para que no se mojen, le dice:

— *Hace sol pero llueve. En días como este los zorros se casan y no quieren que los vean. Si los vieras se enfadarían*.

La secuencia siguiente muestra un bosque lleno de hermosos árboles. La lluvia se mezcla con una luz solar que empieza a ser poderosa, pues desplaza con rapidez las húmedas nubes. A este bosque se ha dirigido el niño, dispuesto a ver la boda de los zorros. Oculto entre los árboles, contempla la llegada de un cortejo de enmascarados con caretas de zorro. Alguna de las máscaras parece haberle visto. Al volver a casa su madre le dice que han estado los zorros y que le han dejado un cuchillo

(91) Volviendo al terreno etnográfico vasco tengo que decir que, comentando con un grupo de amigos de Bizkaia (entre los que se encontraba el cantante labortano Anje Dualde) el título del primer cuento de la película de Kurosawa: el 'sol en la lluvia', éste lo tradujo de manera directa e inmediata, y sin orientación previa, por *axeri espos* o 'boda de zorros'. Pienso que en japonés esa especial situación meteorológica, puede tener una traducción próxima a la anterior.

para que, si no pide perdón por haber trasgredido la prohibición, se mate con él. Entretanto, tiene prohibido entrar en casa hasta que se congracie con los zorros. El niño pregunta a su madre dónde los puede localizar, diciéndole ésta que en la base del arco iris. Y hacia allí se dirige el niño, adonde los zorros llevan a cabo sus bodas. Aún faltando el arco iris, el sentido de este cuento responde a las creencias del folclore vasco[92]. Resulta difícil saber hasta dónde alcanza lo hallado, pero se puede apuntar a la parte desgajada de un sistema mitológico muy antiguo, basado en el mosquito y extendido por Eurasia.

En la tradición japonesa este zorro se llama *Kitsuné*[93]. Su complicada y revuelta identidad rebasa ampliamente lo que exige esta breve nota. *Kitsuné*, además de poderse presentar como un odiado bandido, atormenta a los campesinos haciendo gala de un talante burlón cercano al que exhiben los *goblins* europeos. Algunas leyendas dicen que es un vampiro capaz de perturbar el equilibrio de la naturaleza; drenando toda una región para revivificarse o, lo que es lo mismo, «rejuvenecerse». Al desplegar sus poderes lo hace con las armas de la seducción y el encanto, exhibiendo la misma fuerza de «posesión» que Drácula, ficción humanoide del mosquito. Otra conexión con el insecto procede de la máscara con la que, figurativamente, se le representa. Entre las máscaras del zorro y el mosquito, se pueden constatar coincidencias morfológicas. La probóscide del insecto y el hocico del zorro, tienen un parecido que aclara su convergencia metafórica. Sin salir de Japón, abordaremos la compleja idiosincrasia de este insecto, comenzando por su faceta de simulador, de «zorro», escondida bajo falsas habilidades canoras, más una inimitable gracia para hacerse el muerto y resucitar. Una narración de la isla japo-

(92) De acuerdo con esa misma climatología, en vasco se dice:
Eguzkia ta euria, Erromako zubia.
[Con sol y lluvia, (sale el) arco iris.]
(93) La información sobre Kitsune la he tomado de estas páginas web:
http://www.comnet.ca/ foxtrot/kitsune/kitsune1.htm.
http,//www.geocities.com/kitsune-ahan15.
http.//www.academia.issendai.com/fox-chinese,shtml.

nesa de Okinawa lo cuenta así:

> No se sabe de qué manera, pero las gentes de Okinawa que comerciaban con China, habían oído hablar de un bicho llamado mosquito que cantaba muy bien. Como en Okinawa no había mosquitos, decidieron traer uno. Un comerciante que cruzó el canal por motivos de negocio compró uno, que guardó en una caja y se lo llevó. Durante el viaje acercó varias veces la caja al oído (para comprobar si estaba vivo), pero no oía nada, por lo que pensó que estaba muerto. Cuando llegó al puerto bajó con el mosquito, que seguía dentro de la caja sin dar señales de vida. Llegado a un lugar que hoy día se llama «la cuesta de los mosquitos», y pensando que el insecto no vivía, abrió la caja y allí estaba, inmóvil. Pero el mosquito no estaba muerto, sino que se lo hacía, de manera que, en cuanto vio la caja abierta, salió volando, dejándola vacía en las manos del engañado comprador. Desde entonces los mosquitos se multiplicaron enormemente y se extendieron por toda Okinawa[94].

En esta reproducción del mito de Pandora, los rasgos truhanescos y embaucadores (zorrunos) son su cara más simpática, aunque un reverso más sombrío lo una al Diablo. Sobre esto, los mitos ainus, japoneses y de la costa americana del Pacífico se expresan con enorme claridad.

(94) Debo esta información a la profesora Junko Kajita de Sasaki, de la Universidad de Osaka.

BIBLIOGRAFÍA

ARROWSMITH, N.-MOORSE, G.: *Guía de Campo de las Hadas y demás Elfos* (Prólogo y trad. esp. Josefina Roma), Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor, 2000.

BARANDIARÁN, José Miguel de: «Contribución al estudio de los *cromlechs* pirenaicos», en *Homenaje a D Julio de Urquijo e Ibarra. Estudios relativos al País Vasco*, San Sebastián, BRSVAP, 1949, vol. I.

— 1962, «En el Pirineo vasco. Prospecciones y excavaciones prehistóricas», en *Homenaje a D. Telesforo de Aranzadi*, San Sebastián, «Munibe», Revista de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1962.

— 1972, «Diccionario de mitología vasca», *Obras Completas*, Tomo I, Bilbao, Edit. La Gran Enciclopedia Vasca.

BARANDIARÁN, Ignacio: *Guipúzcoa en la Edad Antigua. Protohistoria y Romanización*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial, 1976, p. 53-54.

BLOT, Jacques: «Les rites d'incineration en Pays Basque durant la protohistoire», *Munibe*, San Sebastián, Sociedad de Ciencias Naturales Aranzadi, Año XXXI, (1979).

— *Montaña y Prehistoria Vasca*, Donostia, Elkar, 1993.

— «Círculos de piedra (o *baratze*) en el País Vasco Norte. Ensayo de síntesis», *Kobie* (Serie Paleoantropología), Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia, n. XXIV (1997).

BRASEY, Édouard: «Hadas y Elfos» (trad. esp. Esteve Serra), Palma de Mallorca, *El universo feérico, I*, José de Olañeta Editor, 2000.

— «Enanos y Gnomos» (trad. esp. Esteve Serra), Palma de Mallorca, *El universo feérico, II*, José de Olañeta Editor, 2000.

— «Sirenas y Ondinas» (trad. esp. Esteve Serra), Palma de Mallorca, *El universo feérico, III*, José de Olañeta Editor, 2001.

— «Gigantes y Dragones» (trad. esp. Esteve Serra), Palma de Mallorca, *El universo feérico, IV*, José de Olañeta Editor, 2001.

FRAZER, J. G.: *El folklore en el Antiguo Testamento*, (trad. esp. Gerardo Novás), Madrid, F.C.E., 1981.

PEÑALVER, Xavier: *Euskal Herria en la prehistoria*, Donostia, Edit. Orain, 1996.

— *Sobre el origen de los vascos*, San Sebastián, Edit. Txertoa, 1999, pp. 129-130.

— «El hábitat en la vertiente atlántica de Euskal Herria. El bronce final y la Edad del Hierro», en *Kobi*e, Bilbao, Dip. Foral de Bizkaia, 2001.

— «Los *cromlechs* pirenaicos. Oteiza y la investigación arqueológica», en VVAA: *Acercarse a Oteiza*, San Sebastián, Edit. Txertoa, 2004, pp. 135-148.

PEÑALVER, Xavier-SAN JOSÉ, Sonia: *Burdin Aroko Herri Ha-*

rresituak Gipuzkoan, argazk. Lamia, Donostia-San Sebastián, Dip. Foral de Gipuzkoa, 2003.

URBELTZ, Juan A.: *Los bailes de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*. Pamplona-Iruña, Edit. Pamiela, 2000.

El libro en prensa es:

— Morris-dances. *Origen y metáfora*.

Temas de Antropología Aragonesa
nº 15 - 2009
Pp. 227-263
ISSN: 0212-5552

UN TRABAJO ETNO-EDUCADOR EN EL CONTEXTO CULTURAL DE LA GUAJIRA: LOS PROCESOS DE APRENDIZAJE EN LA EDAD ADULTA UNIVERSITARIA

Martín J. Guerola Mur
Antropólogo y Trabajador Social,
DEA Sociología

RESUMEN: Se describe el proceso educativo de la acreditación a través del reconocimiento con personas adultas, en el Departamento La Guajira de Colombia. Tiene su base de trabajo en la Universidad de La Guajira como institución formativa más representativa del territorio. Se trata de llegar al reconocimiento de la experiencia laboral que poseen algunas personas en un entorno multicultural, que es ejercida sin haber realizado estudios reglados en la rama. De manera prioritaria, este Proyecto Social intenta llegar a aquellas personas que quedan al margen de los estudios universitarios y donde la pertenencia étnica y la lingüística, son dos criterios sistemáticos que cumplen la mayor parte de los participantes. La teoría y la práctica se intercalan, con el apoyo y orientación de profesionales de la Universidad, con el objetivo de que estas personas sean de igual modo multiplicadoras de esta metodología educativa, en sus comunidades de residencia, siendo eje central de este sistema el «aprendizaje basado en la experiencia».

PALABRAS CLAVE: Etno-educación, cultura, identidad, etnia, socialización, adaptación, integración, exclusión social, interculturalidad, mestizaje, sociedad intercultural, comunidad, grupo social, rol, categoría social, acreditación, reconocimiento, proyecto de aprendizaje, estrategia, competencia.

TITLE: *A «etnoeducador» work in the cultural contexto of Guajira: the process of learning in the adult universitary age.*

ABSTRACT: *The educational process of accreditation describes of recognition with adults in Colombia Department La Guajira. It is based working in the University of La Guajira as more representative of the territory training institution. It is reaching the recognition of work experience who have some people in a multicultural environment, which is exercised without having carried out regulated studies in the branch. As a matter of priority, this social project attempts to reach those people are out of University studies and where ethnicity and Linguistics, are two systematic criteria that*

meet most of the participants. Theory and practice are interleaved, with the support and guidance of the University professionals, with the objective that these people are similarly wind gears of this educational methodology in their communities of residence, being the central axis of this system «learning based on the experience».

KEY WORDS: *Aim words – etno-education, culture, identity, etnia, socialisation, adaptation, integration, social exclusion, interculturality, intercultural society, community, social group, role, social category, accreditation, acknowledge, learning project, strategy, competency.*

APUNTES GENERALES SOBRE EL CONCEPTO COMUNIDAD

La noción de comunidad

El término comunidad[1] se ha utilizado de forma polisémica tanto en el lenguaje científico como en el lenguaje popular. Se habla por ejemplo, de comunidad de intereses, de vecinos, de regantes, Comunidad Europea, Comunidad Autónoma, etc. Para los sociólogos y antropólogos, quienes han utilizado el término de manera más sistemática, las normas, intereses, creencias y valores construyen los «cimientos» de la identidad, así como establecen unos límites del grupo y lo diferencian de su entorno. También existe un componente emocional, de solidaridad mutua y un sentimiento de pertenencia al grupo, el cual permite a sus miembros identificarse con él y sus patrones culturales característicos, distinguiendo entre quién pertenece al grupo y quién no. Forjado de esta forma, el grupo social es una unidad de pensamiento, sentimiento y acción, y tiene una mayor permanencia en relación con otros agrupamientos sociales.

Los grupos se distinguen de las categorías sociales o conglomerados, porque las categorías son conjuntos de personas que poseen atributos comunes (por ejemplo, sexo, edad, profesión,...),

(1) Una comunidad es un tipo específico de grupo social, considerado éste como un conjunto de personas que persiguen un fin común, para lo cual establecen una red de relaciones producto de su interacción y comunicación, y cuya conducta se rige por un conjunto de normas culturales. Se comparten intereses, creencias, valores y normas comunes.

pero no necesariamente mantienen relaciones entre sí. Los miembros de estas categorías y conglomerados pueden convertirse en un grupo social si forman una asociación común entre ellos, pero mientras no se asocien voluntariamente no constituyen un grupo social y siguen siendo una categoría o conglomerado social.

La tradición sociológica ha considerado la comunidad como una agrupación de personas, que además de representar las características de los grupos sociales, tiene una base territorial o un territorio geográfico que le sirve de asiento. Las primeras conceptualizaciones sobre las comunidades se efectuaron sobre la base de comunidades territoriales donde una persona podía pasar toda su vida, pues eran relativamente autosuficientes. Una ciudad, un pueblo, una aldea, un vecindario, constituyen ejemplos de este concepto de comunidad. En este concepto se encuentra presente la idea según la cual una comunidad implica lazos más estrechos entre sus miembros que los existentes entre los miembros de una sociedad más grande y más amplia. Existe lo que se llama un «sentimiento comunitario» entre los miembros de una comunidad.

Sin embargo, actualmente el uso del concepto de comunidad es muy diferente según los contextos o entornos, y se utiliza actualmente de una forma más variada y amplia. Se tiende incluso a llamar comunidad a agrupamientos que no son sino conglomerados o categorías sociales. Como consecuencia del crecimiento de la urbanización, los grupos sociales (entre ellos las comunidades), trascendieron sus fronteras territoriales. Quienes pusieron de relieve la naturaleza no territorial de las comunidades modernas fueron sociólogos especializados en el análisis de redes sociales (Scott, Wasserman y Faust).

Además de estudiar las características de los miembros de un grupo, los investigadores de las redes sociales analizan las relaciones que se producen entre ellos, la profundidad, calidad y la estructura, y la dinámica que surge de ellas. Se ha llegado a estudiar comunidades cuya red de relaciones se extiende más allá de sus fronteras geográficas, y que tienden además a especializarse. De este modo son contextualizadas y globalizadas al

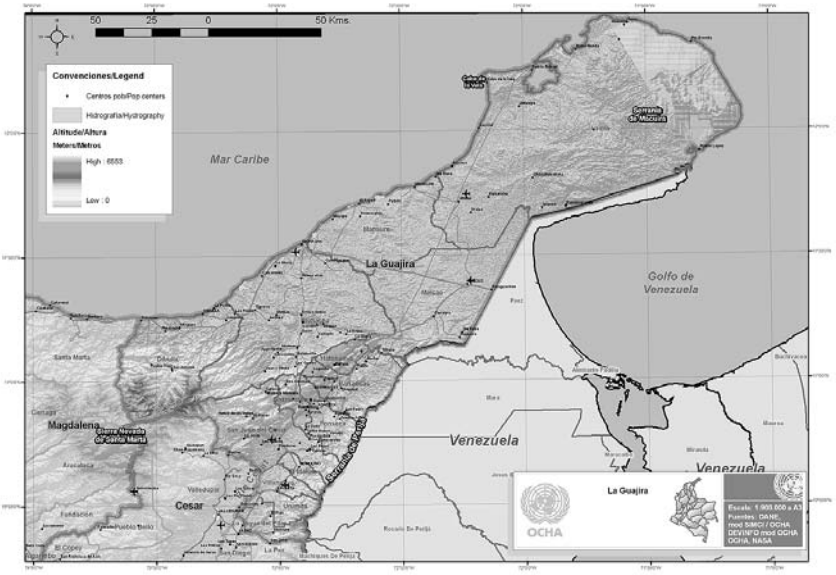
mismo tiempo, es decir, una persona se relaciona con otras no de una manera total e integral, sino en ciertos contextos específicos, y allí establecerá relaciones con otras personas distintas, si el contexto y el objetivo de esa relación es diferente. Por lo tanto, la red de relaciones en la cual participa una persona puede comprender personas que se encuentran muy distantes en el espacio geográfico, y mostrar además variaciones en el tiempo. Esa tendencia se reafirma aún más con el «ciberespacio», donde se potencia la capacidad de relacionarse en las personas y crea la posibilidad de una nueva forma de sociabilidad. La «Revolución de las Nuevas Tecnologías», abren nuevas alternativas en estos procesos globalizantes, y los grupos sociales han ido trascendiendo fronteras geográficas mucho antes que llegaran las comunicaciones basadas en soportes virtuales.

La noción de la comunidad de aprendizaje

Las personas estamos siempre localizadas en espacios socioculturales, y las relaciones humanas siempre están inmersas en procesos de ensayo y error, tratando de dar sentido a nuestra existencia, y esto es lo que se llama «aprender». Desde este punto de vista, **todo ámbito social es un espacio de aprendizaje cultural**, pues siempre estamos aprendiendo aunque no seamos conscientes de nuestros procesos y de sus resultados.

La **noción de «comunidad de aprendizaje»** se desarrolló precisamente ante la necesidad de buscar espacios donde podamos «hacer mundo con otros» o diseñar espacios socioculturales, de manera consciente, y otorga a los participantes la oportunidad de darse cuenta del cambio y del proceso, con sus significados.

Pero para que esto ocurra se necesita una forma de hacerlo. La pregunta entonces surge: ¿cómo hacemos posible que emerja la consciencia para individuos y para grupos de personas? Queda claro que pongo el énfasis en las personas, pues sólo en el proceso de intersubjetividad es posible la emergencia del diálogo y la comunidad, a través de la interacción sistemática de relaciones socioculturales. Por lo tanto, esto ocurre en



Mapa oficial de La Guajira.

«micro entornos», que son aquellos que hacen representativo el «juego», primero con la persona misma, y segundo se pone en relación con los «Otros», y aquí se dan: relaciones de «poder», relaciones de «comunicación» y relaciones de «producción».

La manera de «hacer mundo» consiste en transformar los contextos comunicacionales que no responden a las necesidades sentidas, en juegos que respondan de manera efectiva a las necesidades de las personas y los grupos. Esto se logra, por medio de la observación de ciertos aspectos de los mismos, produce su transformación a través de los procesos «dialógicos» (que son también de reflexión colectiva), de modo que el aprendizaje no se descubre sino que se constituye en la transformación de las prácticas. La propia observación ya es acción, y se busca que toda práctica se relacione con la propia vida, así como con el entorno o contexto de residencia, y este es un aspecto fundamental del carácter «emancipatorio», idea base para la comprensión de la metodología educativa que se desarrolla a continuación.❧

LA METODOLOGÍA DE LOS PROYECTOS DE APRENDIZAJE BASADOS EN LA EXPERIENCIA: MODALIDAD ALTERNATIVA DE RECONOCIMIENTO ACADÉMICO UNIVERSITARIO

La metodología de Proyectos de Aprendizaje basados en la Experiencia, se han venido desarrollando en el contexto de la **Universidad de La Guajira**, en el Caribe colombiano, como método para la acreditación y el reconocimiento del aprendizaje por medio de metodologías educativas basadas en la experiencia. Se trata de uno de los proyectos sociales con los que cuenta la institución, que se integra y apoya en todos ellos al mismo tiempo, de manera que tiene una praxis transversal en los diseños curriculares. Se tiene una larga y significativa trayectoria en la investigación, aplicación y evaluación de estos procesos (aprendizaje mediante y desde la experiencia), tanto en el ámbito socio-cultural como en el socio-educativo, respecto a la formación de Licenciados en Educación y Gerentes Sociales.

Este escrito es relevante por sus implicaciones etnológicas en la temática del aprendizaje, pero también por visualizar experiencias educativas más allá de nuestras fronteras nacionales o regionales, en la medida que se da a conocer una modalidad educativa[2] que se lleva trabajando en esta zona de Colombia desde hace décadas y de manera institucional desde lo años noventa, con un enfoque transversal que parte de las experiencias contextuales.

El eje que guía esta metodología educativa postula un aprendizaje individual inmerso en el colectivo, de modo que trabajan recíprocamente los procesos como si se tratara de una «línea quebrada». Ejemplos de este precepto:

- El logro de una conciencia

(2) Se trata el reconocimiento del aprendizaje por la experiencia, entendico como «admitir y anunciar el valor que aporta el individuo en su aprendizaje realizado y verificado».

ética acerca del origen de los propios procesos de aprendizaje por parte del participante y/o el grupo de participantes.

- La creación de grupos de acción y aprendizaje que apoyan el desarrollo de los procesos de acción y cambio en la sociedad circundante.
- La utilización del medio disponible como un recurso de aprendizaje.
- El desarrollo de una relación entre aprendizaje y acción, gracias al trabajo creativo y constructivo: el pensamiento crítico y reflexivo.

Merece la pena exponer que la experiencia de La Guajira ha sido y está basada principalmente en procesos de aprendizaje «vivenciales» de la experiencia y no en procesos de aprendizaje académicos, aunque los primeros pueden involucrar los segundos, y está orientada a promover la educación permanente abriendo la posibilidad real de que el individuo pueda identificar y definir opciones de acción en relación con el futuro, que serán consecuentes con su estilo real de aprender evidenciado en su pasado y con un carácter proactivo. De esta manera, la persona puede organizar su aprendizaje presente y futuro, en y desde la praxis, así como seleccionar situaciones de aprendizaje en relación con objetivos y metas determinados por la misma persona, de acuerdo a su vez a necesidades del contexto y de manera transversal tanto espacial como temporal. Así se puede crear un perfil profesional y un proceso formativo propio, dando como resultado final un modelo educativo, con los valores que conscientemente se eligen dentro de un contexto social.

Por supuesto, este planteamiento implica un proceso de negociación y definición de reglas comunes participante/universidad/profesionales, en el que cada persona tiene roles que cumplir, a destacar: la capacidad y responsabilidad por parte del participante para evidenciar sus acciones y aprendizajes, y la capacidad para definir y comunicar los criterios académicos para la evaluación y la flexibilización teórica necesaria, por parte de la universi-

dad y sus profesionales o docentes o promotores sociales.

El proceso al que me estoy refiriendo es el de la etno-educación, establecido en esta universidad como carrera universitaria, y que hace referencia a un proceso de educación caracterizado por una voluntad de cambio frente a una educación arcaica que precede, en un entorno multiétnico. En el campo pedagógico se tiene la pretensión de educar a la persona en el conocimiento, comprensión y respeto de las diversas culturas que conforman el mosaico del contexto de residencia, partiendo de labores que la propia persona lleva desarrollando bajo su experiencia, con una constancia en el tiempo.

De otra parte, en el documento base que estableció la licenciatura en Etno-educación y Proyecto Social en la Universidad de la Guajira (1993) se declara que el objetivo fundamental de la Etno-educación es el de: «proporcionar a las minorías étnicas de la región una formación plena que les permita su propia y esencial identidad, dirigida al desarrollo de su capacidad para ejercer de una manera crítica y en una sociedad pluriétnica la libertad, la tolerancia y la solidaridad. La Etno-educación, presupone un cambio total en las relaciones que la sociedad mayoritaria establece con las culturas indígenas aborígenes, definidas no ya en términos de dependencia, sino en términos del reconocimiento, respeto y mutuo enriquecimiento mediante el análisis crítico de los recursos culturales propios, apropiados, enajenados o impuestos».

ALGUNOS ANTECEDENTES OFICIALES

La acreditación es una modalidad educativa con mucha trayectoria en Colombia, la cual constituye una innovación que busca valorar y dar respaldo académico a los aprendizajes que los adultos obtienen al margen de la educación formal, y en donde el trabajo y la experiencia se consideran fuentes de acceso y creación del conocimiento.

Dentro del contexto latinoamericano, a partir de la propuesta recogida en el marco del Convenio Andrés Bello en 1970, los Ministros de Educación de Colombia, Chile y Venezuela, acuerdan (art. 22 de dicho Convenio) que «se deben organizar los mecanismos necesarios para reconocer en la región los niveles de conocimientos o de habilidades en oficios adquiridos al margen de la educación formal y establecerse un sistema que permita el ingreso en los correspondientes niveles educativos».

A partir de ese momento y gracias al arranque desde las potencialidades aportadas por el trabajo en la metodología de la acreditación, la filosofía del reconocimiento entró en un interesante proceso de articulación dentro del sistema educativo y específicamente, en el ámbito de la Universidad La Guajira (gestada, decretada y puesta en funcionamiento en la década de los setenta, y que es base del trabajo comenzado de manera sistemática en los años ochenta, con acreditación previa en los noventa), en la que encontró el ambiente necesario de investigación que la hiciera viable en la práctica, y útil con posterioridad en otros contextos universitarios públicos y privados.

Desde los años ochenta se había decidido dar vida autónoma a dos programas: uno con el nombre de Reconocimiento del Aprendizaje por Experiencia; y otro el programa de Acreditación del Aprendizaje por Experiencia con características específicas, encargado también de «acreditar». Las dos opciones marcan, después de una primera época de experimentalidad, dos maneras distintas de concebir y aplicar la acreditación, y que no son opuestos ni excluyentes entre sí. Por el contrario muestran su complementariedad, pues al adecuarse a diferentes situaciones sociales y culturales de las personas, responden a distintos tipos de programas y participantes, dando respuesta a necesidades múltiples y variadas. Además, la acreditación es un paso iniciático para trabajar en profundidad en la política del reconocimiento, de manera que son dos modelos que en algunas fases se interrelacionan y complementan.

Recoger siete cualidades comparativas de ambas, para a seguir comentando sobre el reconocimiento como modelo con-

tinuo, más allá de la acreditación (se da en un momento, sin continuidad en su proceso). Serían:

ACREDITACIÓN (sincrónico)	RECONOCIMIENTO (diacrónico)
1) Es una acreditación concebida como vía de incorporación del participante a una carrera universitaria definida. El aspirante presenta evidencias o demuestra los conocimientos que posee, y la institución lo ubica en los niveles que le correspondan por semestres (en Colombia los cursos se evalúan de manera semestral, no anual) y asignaturas. A partir de ese momento, el participante está en condiciones de desarrollar formalmente los estudios regulares en la universidad, para lo cual solicita la autorización, de modo que el participante puede formalizar su inscripción.	1) Es una acreditación concebida como diversos momentos evaluativos de un proceso permanente de aprendizaje por experiencia. El participante y la universidad consideran el lugar de trabajo como una fuente permanente de aprendizajes, enfocado desde una perspectiva biográfica, vivencial y espacial que tiene en cuenta el pasado, el presente y también el futuro de la persona. A partir de este momento el participante en coordinación con la universidad, inicia un proceso de planificación de sus aprendizajes a partir de su trabajo y experiencia. Desarrollará sus estudios o aprendizajes a través de la Metodología de Proyectos como modo de relación con la Universidad.
2) Representa o proporciona el perfil de aprendizajes de una persona en un momento dado. Es un corte evaluativo que incluye: estudios académicos formales y estudios académicos no formales derivados de experiencias ajenas al estudio (en muchos casos, aquellos **desarrollados en las mismas rancherías** de los indígenas desde etapas de niñez, u otros espacios de encuentro comunitarios). Los aprendizajes acreditables en este apartado pueden provenir de tres fuentes: • Estudios académicos formales o realizados en instituciones de educación. • Estudios académicos no formales, los cuales pueden tomar la forma de cursos de capacitación o adiestramiento patrocinados por empresas u otras instituciones empleadoras o sociales. • La participación en eventos relaciones con el área de actividad, tales como: seminarios, congresos, simposios u otros que proporcionen aprendizajes de nivel superior aun cuando ocurran fuera del recinto universitario.	2) Se da de manera permanente y continua a lo largo de toda la carrera, y ello implica momentos secuenciales de acreditación completándose así la totalidad de los estudios de Licenciatura (es decir, que se puede valer de varios momentos de acreditación de modo que conforma una perspectiva educacional holística, y que prevé más allá de la estancia en la universidad). El instrumento es el Proyecto de Aprendizaje a través del cual se estimulan y detectan aprendizajes que se sistematizarán de manera rigurosa como son: • Actividades realizadas. • Destrezas adquiridas. • Problemas investigados. • Conocimientos disciplinarios e Interdisciplinarios. • Contextos laborales de aplicación. • Unidades de Aprendizaje. Para implementar lo escrito, el participante se prepara optimizando su práctica laboral, reuniendo evidencias que respaldan y dan cuenta de los procesos desarrollados, de los productos alcanzados y de la incidencia de cambio en el contexto donde se trabaja.
3) No es secuencial ni hace seguimiento transversal. Se da por una vez, en un momento a modo de "fotografía" de la situación personal, dirigido a incorporar al participante a los estudios formales.	3) Es un enfoque secuencial, progresivo y permanente. Se realiza en distintos niveles de la carrera y evidencia grados mayores de dominio y/o especialización aunando la experiencia de la persona y el conocimiento académico.
4) Asume la experiencia del participante, únicamente para evaluarla y otorgarle los créditos correspondientes. A partir de esta convalidación, no se tienen en cuenta los factores experienciales y espaciales de la persona.	4) Estimula y apoya la experiencia y el contexto del participante, como ocasión de aprender permanentemente a través de la optimización del trabajo cotidiano.
5) Responde a una tipología de personas que, aun teniendo conocimientos de diferentes fuentes, aspira a que se les reconozca académicamente para proseguir estudios.	5) La persona convierte, en actitud y hábito, aprender permanentemente de la experiencia a través de un incremento en la calidad del trabajo, en consonancia con los factores clave del entorno donde vive.
6) Desarrolla experiencias relevantes en cuanto a métodos y procedimientos de acreditar estudios no formales o de otra institución no universitaria, como vía de entrada o reingreso a la educación formal, exclusivamente.	6) Desarrolla experiencias relevantes en cuanto a la relación entre experiencia laboral y aprendizaje (formal e informal), concebido como un proceso permanente, con unas posibilidades y procesamientos adecuados para evaluar y acreditar esos aprendizajes en el contexto donde se ubica.
7) Tiene más 20 años de funcionamiento y desarrollo.	7) Tiene más 25 años de funcionamiento y desarrollo.

EL RECONOCIMIENTO

De aquí en adelante me referiré a la modalidad o enfoque del reconocimiento, por ser elemento significativo del trabajo educativo y de los aprendizajes desde la experiencia laboral, así como de ser una modalidad integral y humanista de formación de la persona, que tiene una mayor repercusión en el contexto social y cultural de referencia.

Distintas instituciones, entidades y grupos étnicos, profesionalizan a sus educadores a través de la Metodología de Proyectos de Aprendizaje, puesto que se ha consolidado en todos estos años de un modo sistemático mediante la firma de convenios, e inclusive desde el gobierno regional y nacional, para darle asentamiento y continuidad a este tipo de experiencias práxicas. Los convenios simultáneos con todo tipo de instituciones de la sociedad civil, tienen tres finalidades centrales:

- Desarrollar una política común en función de la configuración, establecimiento y desarrollo de un modelo de «Universidad Comunitaria».
- Desarrollar programas educativos de capacitación, profesionalización y post-grado con el objeto de promover el desarrollo socio-comunitario y fomentar la construcción de ciudadanía, la capacitación, profesionalización y actualización de educadores y gerentes sociales, a fin de dar respuestas específicas a las necesidades e intereses de la comunidad guajira.
- La Universidad La Guajira y distintas instituciones públicas y privadas, plantean establecer mecanismos para gestionar, en forma conjunta, la financiación de los costes de facilitación de los procesos de aprendizaje, apoyo a la formación y demanda de asistencia técnica.

En los últimos años, se han formado y graduado centenares de educadores-as a través de la Metodología de Proyectos de Aprendizaje. Hoy en día un grupo significativo de ellos están en las directivas de Asociacio-

nes, Fundaciones, empresas u otras instituciones de la Sociedad Civil o Gobierno Departamental. Esta situación constituye una plataforma de personas caracterizada por una metodología común, y fundamentada en la responsabilidad conjunta y la experiencia. Sobre esta realidad, y después de tiempos de compleja construcción, se plantea el desarrollo de la metodología desde una iniciativa de un interesante enfoque de búsqueda y mejora continua.

RESPECTO A LA METODOLOGÍA DE LOS PROYECTOS DE APRENDIZAJE

Una estrategia central e integradora como base en la modalidad del reconocimiento, es el proyecto de aprendizaje basado en la experiencia. Destacar dos grandes patrones de actuación que al unirlos en el proceso combinado del modelo, sacamos el máximo partido a la operatividad práctica del mismo.

PROYECTOS DE APRENDIZAJE

Se trata de una estrategia a través de la cual el participante asume el protagonismo («empoderamiento»), la conciencia y la responsabilidad por su propio aprendizaje, empleando una metodología de investigación que se planifica y desarrolla en función de las necesidades de la comunidad y junto con ella. Una aproximación es la matriz de visualización global del proyecto de aprendizaje:

Tres momentos Tres Planos	DIAGNÓSTICO ACTUAL	ESTRATEGIAS PUENTE	PRONÓSTICO A FUTURO
El Plano de la Acción Práctica-**Experiencia**	I.- Descripción del perfil del contexto.	III.- Estrategias para la acción.	VI.- Cambios probables y/o deseables en el perfil del contexto.
El Plano del Análisis Reflexión-**Aprendizaje**	II.- Descripción del perfil del participante.	IV.- Estrategias para la reflexión.	VII.- Cambios probables y/o deseables en el perfil del participante.
El Plano de la Evaluación y Valoración-**Reconocimiento**		V.- Estrategias para el reconocimiento.	

Un Proyecto de Aprendizaje tiene entre sus características esenciales ser cruce de tres momentos secuenciales con tres planos simultáneos y diacrónicos, a tener en cuenta de igual manera en: la Proposición de Aprendizaje, la Ejecución del Proyecto y el Informe de Aprendizaje. Por tanto se consideran:

- Tres momentos **secuenciales**: diagnóstico, estrategias y pronóstico.
- Tres planos **simultáneos**: experiencia, aprendizaje y reconocimiento.
- Tres ocasiones **uso**: proposición de Aprendizaje, su ejecución, Informe Aprendizaje.

Algunos comentarios a la Matriz del Proyecto de Aprendizaje

Los Proyectos de Aprendizaje basados en la Experiencia, en general, se trabajan en tres etapas continuas en el tiempo:

- Una primera etapa que se llama Proposición de Aprendizaje, en la que se planifica, y se propone al equipo que lleva a cabo la modalidad de reconocimiento, el diseño de lo que piensa desarrollar.
- Una segunda etapa, Aplicación de Ejecución de la Proposición, de lo planificado.
- Y una tercera etapa, que

es el Informe de Aprendizaje, en la que se rinde cuenta de lo desarrollado en el Proyecto, o en parte del mismo.

La Proposición de Aprendizaje consta de siete ítems que aparecen desglosados más adelante. Estos mismos se mantienen como focos de atención durante la Ejecución del Proyecto de Aprendizaje, que es el tiempo de ejecución y seguimiento. Por último, el Informe de Aprendizaje da cuenta del comportamiento y evolución de los mismos.

Por consiguiente, es de suma importancia caer en la cuenta de que estos elementos no funcionan aislados, sino que contienen y desarrollan entre ellos una interrelación de gran interés y complejidad. Obviamente se debe manejar con destreza y soltura, tanto por parte del participante como de los equipos de sistematización y facilitadores desde el lado académico. Este proceso es complejo, se construye a medida de cada proyecto.

A tal efecto se considera relevante comentar el cuadro en forma de matriz anterior, que tiene al menos dos lecturas posibles, que se complementan en una tercera:

A) Una lectura horizontal en la que se dan TRES PLANOS SIMULTÁNEOS

A.1. El plano de la acción práctica o experiencial. Constituido por los ítems I, III y VI, en los que se focaliza el diagnóstico, las estrategias de la acción y el pronóstico, referidos al contexto intervenido por el participante.

A.2. El plano del aprendizaje, propiamente dicho. Constituido por los ítems II, IV, y VII en los que se considera el diagnóstico, las estrategias que se utilizan para la reflexión y el aprendizaje, así como el pronóstico del participante sobre él mismo y sus aprendizajes, obtenidos a partir de su experiencia de intervención en el contexto y los cambios que allí operan.

A.3. Por último, el plano constituido por el ítem V, y que actúa como «validador» y garante de la suficiencia, de la objetividad de los ítems anteriores. Aquí se busca, como consecuencia, explicar los métodos y procedimientos, indicadores y evidencias que dan consistencia

y rigurosidad al planteamiento global del Proyecto de Aprendizaje basado en la experiencia, así como de los logros que el participante dice haber alcanzado. Por tanto, este ítem se constituye en soporte y respaldo de todo aquello que se aporta o expresa en los ítems I, II, III, IV, VI y VII, haciéndolo razonablemente evidente.

Esta simultaneidad es una de las diferencias entre el Proyecto de Aprendizaje basado en la experiencia y otros proyectos que habitualmente se desarrollan en otras metodologías, y cuya ejecución está circunscrita en la mayoría de los casos, al desarrollo de la acción. Su lectura horizontal supone la comprensión de tres planos sincrónicos: Reconocimiento, Aprendizaje y Experiencia.

B) Una lectura vertical en la que se dan TRES MOMENTOS CONSECUTIVOS

B.1. Un primer momento de un **doble diagnóstico**: por una parte el perfil del contexto (realidades del entorno: socioculturales, político legales, tecnológicas y económicas) sobre el que actúa el participante (presentado en el ítem I), y por otra parte un diagnóstico del participante sobre sí mismo con la definición de su perfil, obtenido a lo largo de su experiencia o en diferentes proyectos de aprendizaje (presentado en el ítem II).

B.2. Un segundo momento con las **diferentes estrategias** que se plantea el participante: una estrategia[3] para la acción de intervención en el contexto (ítem III), otra para aprender a partir de la experiencia (ítem IV), y una estrategia para dar rigurosidad y objetividad (desde la intersubjetividad) al conocimiento y al reconocimiento (ítem V). Se trata de un intento por diferenciar tres tipos de acciones: aquellas enfocadas a la transformación del contexto, otras que buscan provocar y apropiarse de aprendizajes por parte del participante, y aquellas que tienen

(3) Parece claro que se usa el término estrategia en el sentido de conjunto de pasos y acciones ordenados dirigidos hacia un fin, y dotados de los recursos necesarios, es decir, el Plan de acción planteado.

por objeto comprobar la rigurosidad y validez del proceso y productos planteados (Proyecto y Aprendizajes).

B.3. Por último, un tercer momento es el que focaliza el pronóstico o proyección que se realiza, respecto a los cambios probables y/o deseables que se darán tanto en el perfil del contexto (ítem VI), como en el perfil del participante (ítem VII).

Las interrelaciones que expliqué a través de la matriz, que constituyen los tres planos simultáneos y los tres momentos secuenciales, conforman una visión del Proyecto de Aprendizaje basado en la experiencia. Esencial captar desde el inicio, por su complejo.

En este sentido se recomienda una amplia discusión y debate abierto acerca de esta Matriz del Proyecto de Aprendizaje basado en la Experiencia en los equipos de trabajo inmersos en el mismo, tanto de los participantes, como con los conformados por profesionales o facilitadores o docentes. Hay que tener presente estas relaciones en la lectura del resto del documento.

C) Una lectura TRANSVERSAL en la que se dan TRES OCASIONES DE USO

C.1. Proposición de aprendizaje: si se considera el «antes», el «durante» y el «después» del Proyecto, éste se aborda mediante una Proposición —antes—, una Ejecución —durante—, y un Informe —después—. Aunque este enfoque lineal (diacrónico) puede tener variantes, se adopta para desarrollar a continuación estas tres etapas y sus contenidos, que si se entrelazan de modo simultáneo en la praxis. En su lectura sugiero tener presente la Matriz que presenté anteriormente.

Vamos a ver detallados los siete ítems que componen la Proposición de Aprendizaje y su desglose, para apropiarnos de la visión de conjunto u holística:

I. Descripción del Perfil de Contexto

- Contexto: espacial, humano, social, programático, conceptual, económico, político, cultural, etc.
- Contextos: aula, escuela, comunidad u otras combi-

naciones según el caso (grupo étnico,…).

- Especificando en cada uno de los anteriores: antecedentes significativos, situación actual, relaciones relevantes, oportunidades, riesgos y amenazas, imprevisibles e incertidumbres, deficiencias y vacíos, necesidades, recursos, apoyos.

II. Descripción del Perfil del Participante

- Perfil de Proceso: actividades realizadas, destrezas adquiridas, problemas investigados, conocimientos disciplinarios e interdisciplinarios, contextos laborales aplicación.
- Perfil referido al Proyecto: antecedentes significativos, situación actual, fortalezas, debilidades, intereses aprendizaje, relaciones relevantes.

III. Estrategias para la acción

Especificar los pasos a dar (investigar, diagnosticar, programar, ejecutar, evaluar), criterios empleados, recursos empleados, equipos y personas que participan, métodos y procedimientos de registro de la acción y el contexto, cronograma.

IV. Estrategias para el Aprendizaje

Especificar los pasos a dar (recoger y acumular información, analizar e interpretar la información acumulada, sistematizar), criterios empleados, recursos empleados, equipos y personas que participan, métodos de registro de los procesos de aprendizaje y sus productos, cronograma.

V. Estrategias para el Reconocimiento

Especificar los pasos a dar (el participante, su equipo-s, los beneficiarios, expertos o profesionales, la universidad), criterios empleados, recursos empleados, equipos y personas que participan, métodos y procedimientos de registro de las evaluaciones-reconocimientos-evidencias de los procesos de aprendizaje basados en la experiencia y sus productos, cronograma.

VI. Descripción de los cambios probables y/o deseables en el perfil del contexto

- Contexto: espacial, humano, social, programático, conceptual, económico, político, cultural, etc.
- Contextos: aula, escuela, comunidad u otras combinaciones según el caso (grupo étnico,…).
- Especificando en cada uno de los anteriores: antecedentes significativos, situación actual, relaciones relevantes, oportunidades, riesgos y amenazas, imprevisibles e incertidumbres, deficiencias y vacíos, necesidades, recursos, apoyos.

VII. Descripción de los cambios probables y/o deseables en el perfil del participante

- Perfil de Proceso: actividades realizadas, destrezas adquiridas, problemas investigados, conocimientos disciplinarios e interdisciplinarios, contextos laborales aplicación.
- Perfil referido al Proyecto: antecedentes significativos, situación actual, fortalezas, debilidades, intereses aprendizaje, relaciones relevantes.

C.2. Ejecución del proyecto de aprendizaje basado en la experiencia

El proceso de ejecución y seguimiento del Proyecto de Aprendizaje basado en la Experiencia es un «continuum», en el cual el participante presta especial atención e intenta una permanente toma de conciencia acerca del discurrir del mismo, de modo que con las herramientas otorgadas va construyendo todo un proceso de «empoderamiento» en los propios aprendizajes. En ese sentido es clave una observación minuciosa, exhaustiva y rigurosa respecto al acontecer que se da en el Proyecto, tanto en lo que respecta al desenvolvimiento en los contextos descritos como al desempeño del participante. Es decir, que en la Ejecución se debe tener especial atención y seguimiento, a los siete ítems que se han planteado en la Proposición, observando y registrando su comportamiento y devenir.

La Ejecución implicará una variada y amplia selección, ar-

chivo y sistematización de «evidencias»: diseños, planes, programas, diagnósticos, encuestas, cuestionarios, correspondencias, notas, planillas, presupuestos, facturas, solicitudes, convocatorias, anuncios, informes, fichas bibliografías, registros de debates, oralidad, análisis, síntesis, actas, recortes de prensa, fotografías, grabaciones, fichas de análisis e interpretación, descripciones, narraciones, evaluaciones, estadísticas, tablas, cuadros, esquemas, productos, conclusiones, resultados, documentos de asistencias, porcentajes, cd, videos y todo aquello que de constancia y testimonio de lo acontecido, de modo que se pueda llevar un control y seguimiento claro de las acciones, y se construyan los llamados «núcleos de evidencia».

Está claro que todos esos elementos van atrapando a cada participante en el hilo del devenir de su Proyecto personal. Si importante es tener atención y recoger esos múltiples registros, importante es también archivar y clasificarlos de una manera que faciliten el orden necesario para poder encontrar y consultarlos, según las necesidades del participante. Se puede hacer de múltiples maneras y con variados métodos.

C.3. El informe de aprendizaje

El Informe de Aprendizaje puede realizarse cuando haya transcurrido un espacio de tiempo en el que, a juicio del participante y de los profesionales docentes, así como de los factores de evaluación y reconocimiento, el Proyecto personal de aprendizaje puede evidenciar logros significativos con relación a los cambios previstos, tanto en la acción sobre el contexto y los cambios operados en el mismo, como en los aprendizajes que el participante haya obtenido y desarrollado de manera propia, así como los cambios operados en su perfil profesional paralelo y simultáneo al desarrollo del entorno.

Se trata de dar cuenta, de manera formal y rigurosa, tanto de los resultados o productos que se obtuvieron, como del proceso que fue la «vía» para lograrlos. Fundamentalmente es un trabajo de ordenamiento, análisis y presentación de los

diferentes registros y «evidencias», acumulados a lo largo del proceso.

Por tanto es preciso revisar, relacionar y pensar sobre el significado de los registros y evidencias, relacionando y diseñando conclusiones. Esta labor se lleva a cabo desde el participante, compartiendo su opinión personal y argumentos con el resto de factores de evaluación: equipo completo de participantes, otros beneficiarios, expertos o profesionales docentes y Universidad. Dos grandes **aspectos debe reflejar** ese informe:

- Por una parte, dar cuenta del discurrir del Proyecto tomando los siete puntos o ítems de la Proposición de Aprendizaje, planteada como proyección a futuro y continua. Es oportuno volver a revisar esos puntos dando cuenta y análisis de la relación entre lo que se había previsto, y lo que ocurrió en la realidad de modo que se describe, explica y analiza. Tomando tanto aquellos elementos que confirmaron la proyección que se planteó, como aquellos otros que tomaron un curso distinto al previsto. En estos últimos, será de interés caer en la cuenta de los factores que influyeron para que se diera de manera distinta a la programada y percibir los efectos que ello implicó. También, precisar aquellos objetivos que, sin estar previstos, se lograron. Puede ser útil estar atento al cruce de este tipo de conceptos.
- Por otra parte, aportar también en el Informe aquellos niveles de opinión argumentativa y análisis propios, acerca de diferentes aspectos o tópicos sobre lo que ocurrió y sobre los temas con ello relacionados.

Esa doble labor va a permitir clarificar y acumular elementos de especial significación en el ítem VII, en donde se debe reflejar en el Perfil de Proceso los aprendizajes que se lograron en el Proyecto. Ello reviste particular importancia, pues esos aprendizajes, suficientemente evidenciados se incorporan a ese Perfil de Proceso, expresión permanente y

actualizada del avance del participante como persona, como ser social y cultural, y como profesional. Así, mediante la formulación del Informe de Aprendizaje y la sistematización de los aprendizajes, vaciándolos en el Perfil de Proceso, se termina el ciclo del Proyecto de Aprendizaje basado en la Experiencia. Por supuesto, este cierre debe contar con la presentación, discusión y aval ante los factores de Evaluación y Reconocimiento, y la realización del registro en donde estos factores dan valoración, fianza y respaldo argumentado a todo el proceso finalizado del Proyecto Aprendizaje.

SISTEMATIZACIÓN DE LOS APRENDIZAJES

En la Universidad de La Guajira se tiene una permanente atención a establecer referencias sistematizadoras, como criterios guía, capaces de contener una rica variedad de experiencias múltiples y aprendizajes de personas con sus vivencias y espacios, encaminándose de este modo hacia la construcción de un currículo abierto y personalizado. Por ello, estas son las únicas referencias normativas que se han tenido y tienen, y de vigencia sustantiva como referencias que suponen parámetros de Continentes y no de Contenidos, adecuándolos a cada persona y etnia.

Es decir, que nadie a priori, determina cuáles son los contenidos necesarios para cada caso, sino que están establecidos unos parámetros sistematizados como criterios guía que son capaces de contener una diversidad de aprendizajes, y en los que es posible vaciar la riqueza experiencial y de aprendizajes de manera individualizada, por muy original y genuina que ésta y éstos fueran, dentro del contexto sociocultural. Pero claro, hay unas destrezas comunicacionales de relación con el entorno y de diferentes dominios, que hacen difícil que pueda avanzar quien no las tiene.

Hay que señalar dos instrumentos, la matriz curricular y el perfil de egreso de los partici-

pantes, como referencias para y donde «vaciar» los Aprendizajes que se van conformando en una persona.

MATRIZ CURRICULAR	
1. EL PROCESO DE APRENDIZAJE. 1.1. El aprendizaje experiencial como proceso. 1.2. Los bloqueos en los procesos de aprendizaje. 1.3. La superación de bloqueos. 1.4. El aprendizaje consciente.	2. EL APRENDIZAJE EN GRUPOS. 2.1. Grupos naturales de aprendizaje. 2.2. Grupos conscientes de aprendizaje. 2.3. La facilitación de grupos. 2.4. La formación de equipos de aprendizaje y trabajo.
3. EL APRENDIZAJE EN EL MEDIO. 3.1. La influencia del entorno en el aprendizaje. 3.2. La influencia del aprendizaje en el medio. 3.3. La influencia del aprendizaje en la percepción y cognición del medio. 3.4. Uso del entorno como recurso de aprendizaje.	4. EL APRENDIZAJE Y EL TRABAJO. 4.1. La identificación de motivaciones y vivencias. 4.2. La identificación de necesidades y posibilidades del medio. 4.3. La creación, como aprendizaje y como trabajo. 4.4. El trabajo como aprendizaje permanente.
5. NIÑOS 5.1. Conocimiento del niño. 5.2. Identificación de objetivos de aprendizaje. 5.3. Producción y manejo de materiales para las actividades de aprendizaje. 5.4. Diseño de actividades de aprendizaje. 5.5. Facilitación de actividades de aprendizaje. 5.6. Evaluación de actividades de aprendizaje.	6. ADOLESCENTES. 6.1. Conocimiento del adolescente. 6.2. Identificación objetivos organización y aprendizaje. 6.3. Producción y manejo de materiales para actividades de organización y aprendizaje. 6.4. Diseño de actividades de organización y aprendizaje. 6.5. Facilitación de actividades de organización y aprendizaje, y su evaluación.
7. ADULTOS. 7.1. Conocimiento del adulto. 7.2. Identificación de objetivos de organización y aprendizaje. 7.3. Producción y manejo de materiales para actividades de organización y aprendizaje. 7.4. Diseño de actividades de organización y aprendizaje. 7.5. Facilitación de actividades de actividades de organización y aprendizaje. 7.6. Evaluación de actividades de organización y aprendizaje.	

En cuanto al **Perfil de Egreso**, aprobado por el Consejo Rector de la Universidad La Guajira, como el anterior, es el segundo instrumento de sistematización de referencia.

PUNTOS GUÍA DE REFERENCIA: actividades realizadas, destrezas adquiridas, problemas investigados, conocimientos disciplinarios e interdisciplinarios, contextos laborales de aplicación.

A manera de resumen, en las Actividades Realizadas se recoge en síntesis los Contenidos, reflejados en las experiencias realizadas, así como los Contextos Laborales de Aplicación y los ámbitos en los que las Actividades se dan. Mientras que las Destrezas Adquiridas,

los Problemas Investigados y los Conocimientos Disciplinarios e Interdisciplinarios son Continentes que sistematizan los aprendizajes propiamente dichos, relacionados con las Actividades y Contextos referidos. Veamos cada punto:

Actividades Realizadas

Son aquellas que se realizan en cada Proyecto y que se someten a reconocimiento con los aprendizajes que ellas implican, y pasan a ser el elemento de referencia para los demás parámetros. Puesto que de todo aprendizaje podremos decir que «se aprendió o consolidó en unas determinadas actividades», e igualmente de los diferentes aprendizajes podemos decir que se aplicaron en una u otra actividad, será útil referir los otros parámetros (Destrezas Adquiridas, Problemas Investigados, Conocimientos Disciplinarios e Interdisciplinarios y Contextos Laborales de Aplicación) a cada una de las actividades o procesos en los que se aprendieron, consolidaron o aplicaron.

Las Actividades Realizadas deben tener al menos tres características:

A. Ser eventos más o menos cotidianos de concurso colectivo, siempre y cuando se los enfoque como experiencias de aprendizaje individuales y colectivas (talleres,…).

B. Una vez señalado el nombre de la actividad y programa en el que se enmarca, se da en cada una, al menos los siguientes elementos de caracterización homogénea: rol, función, fecha y duración, lugar, contextos significativos, alcance personas e instituciones involucradas, costes, objetivos-temario-agenda-contenido, productos y resultados, relación de informes, de registros y relación de registros evaluativos.

Este proceso organizativo, facilita la sistematización planteada al construir una matriz de doble entrada con las actividades a la izquierda y las pautas señaladas encabezando el cuadrante. Además, son susceptibles de darles una cierta secuencia, mejor cronológica, o pautarlas desde una visión que las jerarquice. Igualmente es útil agrupar las actividades por procesos distintos y sus campos de acción, planteando así no actividades aisladas, sino cursos

de acción hilvanados y con un sentido.

De este modo, van a ser la base referencial de Destrezas, Problemas, Conocimientos y Contextos, pues se trata de mostrar elementos de interrelación entre las cinco pautas que son guía de referencia, mediante las cuales sea razonable para el observador externo o docente, deducir la competencia del participante y la consistencia de sus aprendizajes, basados en la experiencia. Ello facilita para el observador externo ubicar cualitativa y cuantitativamente la trayectoria del participante, y en consecuencia, poder tener presunción razonable acerca de la consistencia de los aprendizajes que dicho participante dice haber obtenido en dichas actividades.

C. Que se agrupen en procesos, proyectos o ámbitos homogéneos de mayor rango.

Se hizo referencia anteriormente a la conveniencia de presentar Actividades, no en una simple enumeración aislada y desconectada, sino sistematizarla a través de su agrupación con algún tipo de criterio. Se pueden presentar agrupadas en procesos o proyectos. Y a su vez, dar algunas características para cada Actividad.

Destrezas adquiridas

Se hace referencia aquí a destrezas, no sólo en su aspecto manual, sino sobre todo a aquellas otras operaciones y procesos que se han logrado desarrollar y demostrar que se realizan con competencia propia de un profesional. Es decir, acciones u operaciones que se realizan al cabo del tiempo en la labor cotidiana, y que implican una destreza que influye directamente en la calidad y éxito de ese mismo «quehacer».

Destacar que las destrezas son rangos de competencia acerca del desempeño en diferentes acciones u operaciones, y se recomienda agrupar, jerarquizar o presentarlas desde diversos planos. Se expresan a través de la redacción en síntesis de acciones u operaciones que el participante desempeña con suficiencia y pertinencia, de manera sistematizada. Las destrezas se clasifican en tres rangos para su sistematización:

- ***Destrezas referidas a cada proceso:*** cada una

se pudo aprender y aplicar en varios procesos, se agrupa y refiere a cada uno de ellos, son aquellas destrezas que resulta mas claro relacionarlas e inferirlas de las actividades y relatos del informe concreto de dicho proceso. De tal manera que en un grupo puedan ser destrezas propias.

- ***Destrezas generales:*** referidas a todos los procesos. Expresan un distinto nivel de globalidad que las anteriores y se vinculan a todos los procesos sin excepción. Para su sistematización interna se usa la Matriz Curricular.
- ***Destrezas síntesis:*** aquellas destrezas denominadas Síntesis, que en número reducido, expresan el perfil del Participante y en resumen, contienen y sintetizan las destrezas anteriores, pudiéndose clasificar o no.

Problemas investigados:

Está presente en este planteamiento global la propuesta de presentar las destrezas de manera sistematizada, agrupándolas según diferentes criterios o jerarquías. Ello permite una expresividad mas estructurada del perfil, y en ese sentido más asequible para los evaluadores externos o profesionales.

Para sistematizarlos en el perfil, es bueno plantearse un título del problema-s, y luego intentar dar un sumario de ideas. Se puede tener un cuaderno en el que desde el primer Proyecto de Aprendizaje basado en la experiencia se vayan determinando los problemas que interesan investigar o aquellos sobre los que ya se tiene una opinión incipiente, en referencia con la situación vivencial y espacial de la persona o participante.

Se debe huir de los estereotipos y de los lugares comunes. Es decir, poner en tela de juicio las respuestas mecánicas y convencionales. Dudar siempre de ellas, y reconstruir con los propios protagonistas de las situaciones los problemas, sus causas, sus efectos y las alternativas posibles.

Se trata de trabajar la colectividad desde las individualidad de las personas, de manera recíproca y complementaria, de

acción y reflexión. En este punto se indica con qué Actividad, Proceso o Proyecto tiene relación, subrayándose aquél con el que esta relación es más estrecha y evidente. Todo ello desde la perspectiva de ir presentando ejes de articulación entre las diferentes pautas del Perfil personal, basándolas todas ellas en las Actividades Realizadas.

Conocimientos disciplinarios e interdisciplinarios

Debemos ubicar en este aspecto aquellos conocimientos formales y académicos que seamos capaces de demostrar que se dominan de manera eficaz. Tiene gran relación con las destrezas y los problemas investigados, pero están expresados de manera más semejantes al currículo. Se trata de que se vaya expresando el dominio sobre diferentes conocimientos en fórmulas de contenidos académicos, acoplándolos a las realidades de cada participante y su entorno de trabajo y vivencial.

También se explora en la dirección de hacer una distinción entre conocimiento creado y conocimiento adquirido, de lo ya preexistente. Por tanto se agrupan formulaciones conceptuales, materias o teorías que el participante domina como tal, y aplicables en su aplicación a situaciones reales concretas. Se juega con diferentes maneras que se han utilizado en los perfiles de los participantes, para abordar de esta pauta, que es el puente entre el aprendizaje experiencial del participante (en una formulación muy personal y hacia un currículo abierto) y la formulación convencional académica.

Contextos laborales de aplicación

Si bien una gran parte del trabajo de muchos educadores o profesionales transcurre, como labor educativa en la relación docente alumno/participante, en la medida de ser una labor que deja de ser reducida a las paredes del aula, el docente ahonda en otros contextos de implantación de su acción, en el terreno comunitario y social. Aquí se desarrollan relaciones profundas con la administración educativa, con responsabilidades asumidas respecto al avance, y mejoramiento de los

compañeros-as y de sus participantes. Esto dado en el caso no tanto de los docentes de aula, sino en el caso de otro tipo de educador o promotor social, lo comentado es mucho más notorio.

Por tanto, se trata de precisar en qué contextos laborales se desenvuelve con competencia el participante, y en que otros es presumible que lo puede hacer con profesionalidad y eficiencia-eficacia, vistas todas las evidencias y valoraciones de su labor y de su desempeño, tal y como se ha presentado, y con una labor de trabajo conjunto entre los mismos docentes que participan en el Proyecto.

REFLEXIONES SOBRE LA ETNO-EDUCACIÓN A PARTIR DE LA EXPERIENCIA EN LA GUAJIRA: DESAFIOS Y OPCIONES PARA EL FUTURO

En el departamento de La Guajira, y por ende en su Universidad, **la etno-educación** se desarrolla a partir del paradigma de que cada etnia y cultura tiene sus propias necesidades (comentar que aquí reside la mayor población indígena del país, los wayúu), de acuerdo con su situación geográfica e histórica, y de que los indígenas del país poseen valores cuya importancia transciende los estrechos límites de una región o grupo tribal. Los diversos medios de adaptación ambiental, los sistemas filosóficos y las instituciones sociales creadas por ellos forman parte de la herencia cultural de la humanidad. Y así se recoge en legislación estatal específica que regula estos criterios.

El perfil del **etno-educador** no está definido ante la formalidad de un esquema pedagógico rígido. Se espera que una vez adquiridas unas herramientas «básicas», pueda aplicarlas a sus propias necesidades con un amplio margen de libertad, a efecto de que él mismo pueda ir transformando y asumiendo las directrices que orientarán la etno-educación y el etno-desarrollo de su comunidad, apoyando a la inserción socio-profesional

Instalaciones de la Universidad de La Guajira en Riohacha, Colombia.

de las personas culturalmente diferenciadas.

La orientación dentro de un programa de etno-educación, permite que el **alumno-a** se perfile como un «cuestionador» constante de su realidad, que pueda asumir actividades de descripción lingüística, y de proposición pedagógica en relación con el diseño de materiales pedagógicos y de aplicación en la alfabetización, y en sí de asumir un liderazgo que es legitimado por su diferenciación étnica, lingüística, cultural, además de por su condición social. Se pretende su caracterización como un posible maestro o educador, consciente de la importancia de la lecto-escritura como un medio para acceder al conocimiento universal, y de sus implicaciones y roles dentro de un proceso de educación conscientemente enfrentado con el mundo oral.

Por señalar unas breves líneas en cuanto a los ideales educativos, y en los cuales se basa el proceso del reconocimiento, decir que se hace difícil resumir todo lo que está ocurriendo en el campo de la ciencia, la tecnología y la educación. La mayoría de las innovaciones

Paisaje de «El Pilón de Azúcar», en el caribe colombiano guajiro.

las vemos como progreso, pero la pregunta que surge es: ¿y qué ocurre sobre la educación de las minorías étnicas? A pesar de nuestro pretendido progreso todavía parece que hemos avanzado muy poco desde el antiguo paradigma educacional utilizado por Sócrates y Aristóteles, en la Academia de la Antigua Grecia. Todavía estamos colocando estudiantes en un salón con una figura de autoridad que dicta clases, y que realiza unos exámenes a los que se les otorga de una calificación.

Ante esta situación que vivimos a nivel educativo, uno de los principales desafíos que se presentan ante la etno-educación en el siglo XXI, es el de mantener un sabio **equilibrio entre la educación para la diversidad cultural y la educación para una cultura global**, es decir, responder a las necesidades educativas de las minorías étnicas y al mismo tiempo enriquecer la identidad propia de cada grupo dentro de un mundo globalizado. El sistema educativo ha ejercido tradicionalmente la asimilación mediante la enculturación haciendo que los alumnos-as se integraran en las formas de vida,

normas, lenguas y valores del grupo mayoritario y autóctono. El papel de la etno-educación respecto a la identidad, ha de combinar el doble proceso de reforzar y enriquecer la identidad propia de cada grupo, y a la vez ir creando espacio y equipamientos comunes donde y con los cuales los diferentes grupos puedan interaccionar y comunicarse, es decir, convivir. La crisis teórica y práctica de la mentalidad asimiladora está exigiendo a la comunidad universitaria que se convierta en el instrumento potencial del pluralismo cultural.

El compromiso de la Universidad de La Guajira, de ofrecer una enseñanza adaptada a las necesidades específicas de las minorías étnicas de la región, apunta hacia esta dirección. Con la Licenciatura en Etnoeducación y Proyecto Social, se espera que el estudiante presumiblemente emerja «con habilidades de razonamiento y una gran cantidad de conocimientos adquiridos».

La urgencia de actuación en procesos etno-educativos desde la Universidad de La Guajira, se debió a factores detectados como el hecho de que el analfabetismo funcional en comunidades indígenas tendiera a aumentar y no a disminuir. La carencia de habilidades para la lectura, usar un diccionario, leer un mapa o entender la trama de un texto, también se sumaban al factor anterior. Pero los aspectos más importantes de la etno-educación, incluyen la valorización de la cultura étnica, establecer la historia de sus orígenes y resolver hacia dónde va el desarrollo, las relaciones intergrupales y los conflictos que sobresalen en estas relaciones, dentro del contexto social de residencia.

Una perspectiva a largo plazo de la etno-educación nos obligaría a concentrar esfuerzos en las siguientes prioridades para el futuro:

- Visualizar la etno-educación, y luchar contra las desigualdades y paternalismo del sistema educativo.
- Un nuevo modelo de reconstrucción social basado en un nuevo paradigma educativo, en interacción con las realidades socioculturales.
- Eliminación de los factores

Profesora de etno-educación formando a niños-as en una ranchería.

negativos de los programas de enseñanza en las universidades, adecuándolos al contexto.

- Incorporación de contenidos étnicos al diseño curricular universitario.
- Enseñanza de las lenguas indígenas (o del contexto), educación bilingüe.
- Desarrollo del concepto de minorías étnicas y pluralismo cultural.
- Redescubrimiento y fortalecimiento de valores indígenas que han pasado a ser patrimonio de la cultura de la sociedad general.
- Educación para la comprensión intercultural, derecho a la diferencia.
- Educación multicultural entendida como proceso de aprendizaje por competencias multiculturales, extensible a instituciones y entidades del entorno.
- Sensibilización de los profesores o docentes acerca de las características y ne-

cesidades culturales de las minorías.

La implementación de los anteriores principios debe hacerse en el marco de las tendencias pedagógicas más comunes actualmente, es decir, aprendizaje experiencial, aprendizaje en grupo, sistema educativo contextual, aprendizaje continuo, pensamiento crítico-reflexivo y análisis para la resolución de conflictos interculturales.

Las herramientas para ejecutar, seguirán mejorando, y la clave está en los nuevos conceptos de la educación, de manera que no encuentren resistencia por parte de las instituciones, y éstas acaben sensibilizándose y actuando en estos procesos educativos, que repercuten en toda la sociedad y entorno más cercano, a corto plazo. Con seguridad se puede afirmar que los reglamentos obsoletos, la inercia institucional y tal vez un poco de excentricismo académico, son las mayores barreras al progreso de la educación experiencial, y se requieren materiales educativos actualizados y profesores formados para asumir los nuevos desafíos, así como instituciones, y entidades que apuesten y dejen trabajar estos criterios.

La construcción solidaria de nuestra vida social y cultural, requiere buscar nuevos modos de relación entre las gentes y los diversos grupos humanos, y entre las diferentes culturas residentes en un territorio, así como la interrelación entre éstos. La bases que se requieren para el desarrollo de una adecuada educación, no se puede construir sobre un campo infértil de conocimientos, desigualdades raciales e injusticias sociales. Se exige y requiere de la justicia, del respeto a las diferencias, de la igualdad y la cooperación entre grupos diferentes. En este contexto la etno-educación, la educación bilingüe intercultural y la educación multicultural, son factores importantes de cohesión y de renovación sociocultural.

Entre las claras distinciones que hago en este momento entre educación formal y una educación especializada para minorías étnicas, parece que aquella nos ha elevado a un proceso total de desarrollo intelectual y académico, pero sin embargo, las barreras institucionales y la

imagen tradicional de la educación, son los peores obstáculos a las reformas que deben llevarnos hacia una educación experiencial.

La tarea más importante para el futuro es reinventar las universidades y centros educativos, y restaurar la educación que debe ser continua durante toda la vida, pues la experiencia siempre está ávida de avanzar, y de este modo reconocer que es «status quo» es el enemigo principal de la educación para el próximo milenio, a base de una sociedad nihilista y vacía de contenidos inmateriales. Más bien la clave para el sistema educativo del futuro puede estar basado en nuevos modelos y paradigmas de aprendizaje y éticos donde la base sea la construcción del «ethos». En la Universidad de La Guajira se cuenta con el mejor instrumento para seguir esta tarea etnoeducadora, con un equipo multiprofesional, en un contexto pluricultural y con posibilidades de construir un modelo educativo eficaz fundamentado en la experiencia y en la cultura, como base de convivencia positiva y constructiva en un espacio social.

A MANERA DE COMENTARIOS FINALES

El planteamiento de este escrito pretende fundamentalmente mostrar a rasgos generales, una vía alternativa y apasionante de acceder a la profesionalización que responde en forma creciente a las necesidades de comunidades determinadas, en un contexto específico. Desde esta perspectiva, sigue siendo una necesidad que el mundo universitario (y por ende la educación de adultos en todos sus niveles) se abra a conocer y reconocer la diversidad socio-educativa-cultural y los aportes que en la práctica, personas concretas desarrollan en realidades y contextos concretos. Hay que viabilizar estrategias de corresponsabilidad ante la formación, y entender el valor del reconocimiento social como esencial para el reconocimiento académico.

A modo de comentario, de

manera que se dejen abiertos caminos y alternativas de acción, los siguientes párrafos resumen de una manera esquemática la riqueza de la discusión y el intercambio de opiniones y afectos. Pretendo señalar algunas líneas de acción en relación con las temáticas expuestas y debatidas, y que en términos etno-educativos no se podría hablar de conclusiones sino de comentarios o hitos que marcan un camino por explorar en la difícil tarea de preservar la diversidad cultural, así como de integrar a los diferentes grupos étnicos en su contexto a todos los niveles, desde experiencias propias. Destacar las siguientes guías:

- El trabajo etno-educativo en relación con el tema de la oralidad es preciso que parta de experiencias participativas comunitarias. Por ello, es importante involucrar a líderes y personas de las comunidades indígenas (u otras etnias del entorno) en los espacios académicos universitarios (aunque se debe extender esta metodología educativa a todos las escalas de la educación de adultos, que sería un primer paso).
- Los procesos de escritura se orientan de una mejor manera a través de la tradición oral, y esto es así porque no solamente la escritura alfabética es la importante. Los distintos grupos étnicos están llenos de signos y símbolos que comunican sucesos y costumbres, vitales para construir un proyecto de vida.
- Los mitos no se pueden ni deben explicar desde categorías distintas a las propias. Lo más correcto y apropiado es transcribirlos tal como son y después interpretar el proceso interpretativo desde la intersubjetividad.
- Como principio metodológico se debe partir de la realidad cultural como fundamento para la realización de planes y proyectos, metodología etno-educativa.
- En el campo de la investigación y enseñanza de las lenguas, se ratifica la importancia de la lingüística en los programas de etno-

educación, pero es necesario tener en cuenta el perfil de los mismos, para graduar la intensidad y la profundización de esta área. Los interrogantes alrededor de los cuales es necesario profundizar se relacionan con el papel de la lingüística en la formación de los etno-educadores, la enseñanza de las lenguas y la didáctica de las mismas.

- En tanto que uno de los principales objetivos de la metodología formativa expuesta se basa en el uso de recursos humanos específicos y especiales para su buen desarrollo, es importante trabajar e investigar en la acción de pedagogizar, es decir, posibilitar el llegar a los participantes en términos que permitan la más fácil comprensión y reelaboración conceptual desde sus sistemas cognitivos. A partir de estos trabajos se pueden lograr la construcción de gramáticas pedagógicas.
- Es indispensable generar procesos desde el análisis del texto y con enfoques de gramáticas semántico-comunicativas.
- Los modelos y planes de estudio de los programas de etno-educación deben ser soportados por la investigación comunitaria participativa en una dimensión interdisciplinar a partir de las realidades concretas de las culturas propias.
- La multiculturalidad y la plurietnicidad son referentes desde los cuales pueden ser reflexionados los programas de la educación propia.
- La etno-educación debe ser proyectada como un compromiso de transformación, a través del desarrollo comunitario inmerso en la cultura y la realidad social local, regional y nacional.
- Es necesario reflexionar acerca del problema del discurso cotidiano y el discurso científico en la construcción del discurso pedagógico en etno-educación.
- La etno-educación se concibe como un proceso de formación que dirige el desarrollo humano a partir

de su cultura, reconociendo a la persona y a la comunidad como sujeto de afirmación y cambio en su trayectoria histórica y en un ámbito social. Es necesario hacer que la participación en los diferentes espacios creados para ampliar el compás de la concertación.

- Las formaciones en educación intercultural deben convertirse en espacios físico-temporales participativos, que garanticen la reflexión crítica y objetiva de las diferentes culturas, como una forma de reconocimiento de la diversidad étnica.
- El análisis de la problemática etno-educativa debe hacerse a partir de la propia esencia de los grupos étnicos, y no a partir de la comparación de estos con otros procesos societarios de otros grupos distintos, que tienen significativas diferencias.
- Es necesario generar espacios de discusión, para la socialización de formaciones.

BIBLIOGRAFÍA

BARKER, Joel (1995): Paradigmas: el negocio de descubrir el futuro, Bogotá, McGraw Hill Interamericana.

BONFIL BATALLA, G. (1981): Ponencia sobre etno-desarrollo en la reunión de expertos de la UNESCO, San José de Costa Rica.

BOURDIEU, P. (1977): Outline of a Theory of Practice, Cambridge, University Press.

CASTELLS, M. (1997-8): La era de la información (vol. I, II y III), Madrid, Alianza.

ECHEVERRÍA, R. (1992): Ontología del Lenguaje, Santiago, Dolmen.

FALS BORDA, O. (1959): Campesinos de Los Andes, Bogotá, Tercer Mundo.

FIGALLO, Cliff (1998): Hosting Web Communities. New York, John Wiley & Sons.

FREIRE, P. (1970): Pedagogía del Oprimido, Bogotá, Siglo XXI.

FREIRE, P. (1972): Educación Como Práctica de la Libertad, Bogotá, Siglo XXI.

GUTIÉRREZ DE PINEDA, Virginia, (1963): La Familia en Colombia, Bogotá, Siglo XXI.

HAVELOCK, E. (1995): Cultura escrita y oralidad, Barcelona, Gedisa.

HEIDEGGER, M. (1951): Ser y Tiempo, México, Fondo de Cultura Económica.

OCAMPO, J.A. (1994): Historia Económica de Colombia, Bogotá, Siglo XXI.

ONG, W. (1987): Oralidad y escritura, México, Fono de Cultura Económica.

REQUENA SANTOS, Félix (1991): Redes sociales y mercado de trabajo: elementos para una teoría del capital relacional, Madrid, Siglo XXI.

WASSERMAN, S. y FAUST, K (1995): Social network analysis: methods and applications, Cambridge, University Press.

✠ ✠ ✠

TEMAS DE ANTROPOLOGÍA ARAGONESA
nº 15 - 2009
Pp. 265-282
ISSN: 0212-5552

DE LO COLECTIVO A LO INDIVIDUAL. RELATOS LEGENDARIOS Y LOCALIZACIÓN DE LAS CASAS

PATRICIA H. CASTERET

RESUMEN: Una aproximación a la historia y leyendas de Saint Mont, en Gers. Francia. Nos presenta la autora la difícil relación entre la cultura oral, popular, y la escrita, más erudita, con sus afirmaciones y sus silencios.

Pueblo, linaje, barrio, casa son miradas distintas sobre un pasado y un marco geográfico común en el que todos quieren inscribirse ocultando unas historias-leyendas y realzando otras.

PALABRAS CLAVE: Silencios, innatos, intercambios, casas, leyendas, Saint Mont, Gers, Adour, poesía, mentalidades, oralidad, monasterio, Enrique IV, Carro del rey, San Juan, aguas curativas, becerro de oro, pueblo, linaje, barrio, casa.

TITLE: *From the collectiveness to the individuality. Legendaries tales and the localitation of the houses.*

ABSTRACT: *An approximation to the history and tales of Saint Mont, in Gers, Francia. The author shows us a difficult relationship between the verbal, popular and written culture, more erudite, with the affirmations and the silences.*

Village, heritage, suburb, home are different looks regarding a past and a geographic common frame in which everybody wants to get involved hiding stories and tales and highlighting others.

KEY WORDS: *Silences, innate, changes, houses, tales, Saint Mont, Gers, Adour, poesy, mentalities, orality, monastery, Enrique IV, Carro del Rey, San Juan, curative waters, gold calf, village, heritage, suburb, home.*

El autor siempre tiene que contar con algún peligro y con cierta dificultad a la hora de trabajar sobre su mismo pueblo y su misma familia. Estos peligros y estas dificultades se producen porque una misma se inscribe en un tejido relacional y un árbol genealógico. Trabajar en su propio pueblo viene a ser lo mismo que hablar de «puertas adentro», estar enterada y consciente de los silencios heredados que tejen y orientan los intercambios y las relaciones entre casas. Ser natural de un lugar es como poseer un saber «innato», aún más cuando se vincula éste con la historia de la comunidad. Partiendo de tal constatación, queda claro que las charlas que una dirige, son, consciente o inconscientemente, algo orientadas y que una duda en abordar la totalidad de los temas que se propone por temor a pasar por boba a ojos de su familia y/o vecinos. Pero, bueno, el pueblo en el que reside mi familia viene marcado por lo legendario y precisamente, al peligroso ejercicio de desvelar los peculiares relatos relacionados con la comarca de la que soy oriunda, es a lo que me he dedicado en el presente trabajo.

Las leyendas referentes al pueblo de Saint Mont, en el Gers, son para mí cosa natural, pues me las enseñaron mi abuela materna y un obrero agrícola sin apenas enterarme yo. Nunca dejaron de parecerme normales cuanto más que, llegados los días de fiesta en los que, habiéndose agregado a la amplia familia unos amigos, llegaban a la mesa, al final de la comida, rollos de papeles antiguos relativos a la vida de la casa, y se recordaban, como por acompañar la historia de la familia, los relatos legendarios.

LA HISTORIA Y LOS RELATOS

Saint Mont se ubica en la punta suroeste del departamento del Gers, equidistando así de los de Pirineos Atlánticos, Landes, y Altos Pirineos. El pueblo de trescientos cincuenta habitantes se escalona por la ladera sureste de una colina que domina el río Adour. En la cima de ésta se yergue la iglesia y el antiguo monasterio, hoy llamado castillo, mientras que a su pie se ha asentado la bodega que tributa su actual fama a la comarca.

Mucho antes de su actividad vitivinícola, se conocía Saint Mont por su monasterio y su dos cartularios. Y donde se origina la historia principian las leyendas. En lo referente a la creación de la abadía en 1045, uno de sendos cartularios menciona, en el documento 5, el origen de la fundación:

«Aquel lugar que es nombrado Saint Mont, patrimonio de tres caballeros llamados Raymond, Aymard y Bernard como de su madre Auriole fue dedicado a la fundación de un monasterio en las siguientes circunstancias: la peste asolaba la comarca y hacía numerosas víctimas entre los caballeros del país. Raymon, el mayor de los tres hermanos, heredero principal y señor de Saint Mont, espantado por el azote, así como por un sueño en el cual se veía herido por flechas caídas del cielo, creyó que por salvación de su alma debía dedicar sus bienes a la construcción del monasterio.»

Aquel sueño fundador de algunos conocido, ha sido editado en 1904 por Jean de Jaurgain en su estudio Cartulaire, en la editorial Honoré champion, en París. Aquel primer estudio se completó con el trabajo de Charles Samaran, ... Publicado en la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes en 1952. Se encuentra el mismo fragmento en una obra vulgarizadora localizable en casi todas las casas de la zona y editada en 1976 por un erudito local, Jacques Ricau. Ahora bien, yo conocía aquella leyenda de fundación mucho antes que se publicara por haberla oído contar por varios miembros de mi entorno familiar. Por otra parte, mi tío me afirmaba conocerla antes de leerla en la obra de Jean de Jaurgain que le dejara prestado H Polge, archivero departamental. Además, la apa-

rición en un documento del siglo XI de un elemento irracional, vinculado a la dominación político-religiosa de una familia en aquella parte occidental del Armagnac, en alguna manera cohíbe a los interlocutores quienes, a veces afirman desconocerlo del todo, a veces se amparan a los trabajos de Jaurgain y Samaran como para relegar el sueño a los territorios de la poesía o de las «mentalidades». En cualquier caso, nos hallamos en un esquema clásico de reactivación de la oralidad por producciones escritas entre las que una goza, localmente, de particular reconocimiento.

Fuera de aquel remoto pasado, se impone la figura emblemática y tan novelesca como las anteriores de Henri IV. En el espacio de los tres relatos en los que se recuerda a aquel personaje se ha de considerar como jalón de la memoria; sólo sirve para instalar un evento dentro de una cronología. De estos relatos, el primero se centra en su madre, Jeanne d'Albret. Esta, camino a Néarc, quiso vadear el río Adour en la comarca de Gée-Rivière. Se rompió una rueda de su carro y se tuvo que acudir a un vecino labrador, quien prestó su concurso, para que la reina cruzara el río. Para agradecérselo, le hubiera dicho la reina lo siguiente:

«D'ara enlà que t'aperaràs car de rei»[1].

El tal «Car de Rei» se habría vuelto «Cadroé», nombre atribuido a una casa del pueblo, y de «Cadroé», el patrónimo evolucionó en Cadroy[2]. Un descendiente de aquella familia, mi abuela materna, se instaló, por los años 1920, en el pueblo de Saint Mont.

De los dichos relatos, el segundo narra la visita del rey gascón a una casa del pueblo. Los representantes de las nobles familias de la región se habían reunido en la casa Ducos, asentada en el barrio «du Cos». Como consecuencia de dicha asamblea, Henri IV habría duplicado la notabilidad de la familia gratificándola con el calificativo «de l'Aunor»[3]. De aquí que se siga llamando la casa

(1) «de ahora en adelante te llamarás Carro de Rey.»
(2) Notemos que la pronunciación del grafema /oi/ en francés clásico se realiza en [wé].
(3) De la honor o Del honor?

«Ducos de l'Aunor»[4]. Por fin, en tiempos de Enrique IV, fue cuando, con ocasión de un sepelio, un boyero, al no conseguir que avanzaran sus bueyes, hincara, airado, su aguijón en tierra. Sin saber por qué, el carro se desplazó hasta la hoya y pudo realizarse el sepelio. Mas cuando pretendiera el boyero recuperar el aguijón, éste se había enraizado. He aquí el origen del inmenso lomo de tronco hueco que se alzaba delante de la iglesia antes de que la enfermedad lo derribase, en el año 1985. Además de eso, según los interlocutores, aquel olmo se llamaba también Sully. Como bien advirtió H Polge[5], la presencia de aquella especie, bien representada en Gascuña y dotada de alto valor simbólico por sus majestuosos sujetos plantados en las plazas o en la inmediaciones de los lugares de culto, se origina en dos tipos de relatos: sea el del bastón (o del aguijón) reverdecido, sea el decreto del superintendente de Finanzas de Enrique IV que ordenaba la plantación de los tales para la marina nacional.

En la falda de la loma que enfrenta aquella donde se escalona el pueblo de Saint Mont se ubica el barrio de Cadillon que conservó su independencia municipal hasta la Revolución. Allí surge un manantial que, durante la noche de San Juan, al igual que otros muchos, adquiere propiedades curativas. No obstante, para que el agua sea del todo benéfica, han de estar reunidos allí, durante la misma noche, un tritón y una salamandra.

Por fin, sean míticos o bíblicos, algunos relatos, brevísimos, sólo se abordan a medias palabras, entre gente de confianza. En la misma tesitura que el sueño inicial, parecen hundirse en la irracionalidad, provocando algún malestar entre los interlocutores quienes entre «piruetas verbales» y sonrisa dubitativa, os hablan de animales de oro en el subsuelo. Se cita así

(4) El honor de los Ducos.

(5) Henri Polge, «L'orme au village», *Annales du Midi*, tome LXXXVIII, 1976, pp. 75-91 et *Bref légendaire des arbres de Gascogne*, Imp. Cochareaux, Auch, 1958, 19 p.

Ver igualmente Christine Escarmant, «Dans les pas de l'Orme. Petit essai sur les mythologies de la Marche», *Cahier Art et Science*, n.º 5, Université de Bordeaux I, pp. 69-76 et Alain Pontoppidan, 1995. *L'orme*, coll «le nom de l'arbre», ed. Actes Sud, Arles Christine.

cierto becerro de oro soterrado debajo de un casa del pueblo, de una cabra de oro en un subterráneo que enlaza el monasterio con el vecino castillo del municipio de Corneillan y de una cierva del mismo metal que se hubiera soterrado debajo de la capilla de un pueblo cercano. Se debe aclarar que cierva se dice comúnmente en occitán «craba» que puede también traducirse por «cabra». Es más que probable que nos hallemos ante un becerro y dos cabras. Uno de los caprinos se asocia con un lugar cultual y con un manantial mientras que ambos animales restantes no parecen vincularse con ningún sitio devocional aunque disten poco de un antiguo oppido.

Conociendo el corpus en su conjunto, he orientado mi investigación hacia tres interlocutores, todos agricultores jubilados: mi tío materno, Jean Lamothe, Jean Dufau, propietario del manantial curativo y Henri Laburthe cuya casa se asienta en lo alto del pueblo, cerca de la iglesia. Pensando escuchar de cada uno los relatos antes expuestos, he obtenido en realidad discursos diversos sobre la pertenencia a la comunidad del pueblo. Comunicar o silenciar, conocer o ignorar relatos es igualmente afirmar su identidad individual.

SER DEL PUEBLO, DE LA FAMILIA, DE LA CASA

En el fluir de las conversaciones en las que se abordan, se suscitan o rozan cada uno de los relatos, se agregan fragmentos autobiográficos, anécdotas amenizadas por una copia de detalles que remitan a familias, a personajes y a momentos de la vida comunitaria. Los ineludibles comentarios que siguen a «cuadros» y «retratos» nos proyectan a una sociedad hay desaparecida en donde todos se observan, se catan pero siempre acaban prestándose ayuda. Esta provisoria contextualización a veces se adorna con todas las virtudes, ya que era el tiempo de la juventud y el momento de contar las dichas sencillas de un pueblo entonces rebosante de vida.

A continuación de las citadas relaciones, Jean Lamothe[6], que conoce al dedillo el corpus citado, se atreve a una crítica y a elaborar una visión perspectiva de las leyendas. Si por cierto, recuerda que, de niño, ha oído relatar el sueño fundador de la abadía, cuando las labores colectivas del campo, la lectura de los estudios realizados por los historiadores afianzó aquel peculiar detalle de la identidad del pueblo por lo que lo expone sin temor alguno a quien desea oírlo. Tiene muchísimos más dudas en lo referente al origen del olmo cuyo inmenso tronco albergaba los ramos marchitos de la iglesia y los juegos ruidosos y enérgicos de los niños antes de su desaparición al final de los ochenta. Por cierto no queda memoria entre los boyeros de que se hicieran aguijones sino con madera de acebo o de níspero. Ahora bien, hoy el memorable árbol ya no está, su leyenda no habría de perpetuarse y sin embargo Jean Lamothe inscribe el relato en una continuidad natural, por salto generacional, por transmisión de saberes orales.

«PH: Hoy día que no existe el árbol, ¿crees tú que la leyenda sigue contándose?

JL: ¡Qué no, ya se perdió, sí que se perderá…Se contará …más tarde…Los que lo conocieron lo contarán a sus nietos, sí, pero más tarde. De momento es demasiado…es natural, ¿no? Ha muerto de la enfermedad de los olmos, punto y no se hable más. Quizás más tarde se volverá a contar… que había un olmo en cuyo tronco hueco se depositaban las flores marchitas y los ramos de la iglesia, se dirá que era grueso, grande y hueco».

En cuanto al manantial, se vincula a una familia y a un barrio determinado, al margen del poblado, en la colina que le hace frente. Las prácticas relacionadas con éste extrañaban cuando no alegraban a los habitantes. ¿Qué es lo que cura? No se sabe muy bien, ¿males del cuerpo o de la mente? Pero acuden en la víspera de San Juan. Aquella particular noche los de Saint Mont celebran el santo

(6) Charla realizada en St Mt, el día 2 de noviembre de 2002.

patrono, lo cual les aleja de abluciones curativas. Aparte que no se sabe dónde se encuentra exactamente. En el soto de Tombile quizás a no ser que haya cambiado de sitio. Mi tío me aconseja visitar a los propietarios del solar en donde supone surge el manantial. Resulta manifiesto que aquel barrio, integrado al municipio dos siglos ha, posee una historia peculiar que poco interesa a los del pueblo y para mayor racionalización de su discurso, me comunica mi interlocutor que dicho manantial, como muchos, está orientado al norte y no recibe luz sino en tiempo del solsticio de verano. Tocante a la presencia de los batracios, salamandra y tritón, que aún espesan el misterio, no se convocarían sino para garantizar la calidad del agua. Comparten con las ranas cierta prontitud en desaparecer a la menor huella de inmundicia o contaminación.

La visita de Enrique IV a una reunión de nobles lugareños celebrada en la casa «Du Cos» se contextualiza gracias a las innumerables aventuras amorosas que se prestan al celebérrimo rey. El ennoblecimiento de la casa, «Ducos de l'Aunor», no se debería sino a la presencia de una mujer moza y hermosa… Por otra parte es notable que el discurso sobre este barrio, igualmente apartado del pueblo aunque siempre considerado una parte auténtica de la comunidad, diste mucho del que se refiere el barrio antecedente. Se conocen mejor su historia y las familias entre las cuales algunas se aliaron, así los Ducos-Tanique del pueblo y los Ducos de l'Aunor. Cabe notar aquí que la familia Lamothe oriunda de pueblos vecinos hoy reside en la casa de los Ducos-Tanique y cada uno de sus miembros suele exponer, en un fresco genealógico, el destino y las vicisitudes del edificio y de sus moradores, del siglo XII hasta nuestros días. La entera construcción del discurso se organiza en torno a la reciente incorporación del linaje por mediación de la casa en el destino y en la identidad colectiva de Saint Mont. De forma paralela, en lo referente al patrónimo Cadroy, apellido de la madre de Jean Lamothe y cuya estirpe familiar se enraiza en el vecino municipio de Gée-Rivière, acude mi tío a las indagaciones de un primo clérigo, hoy fallecido, el abad Cadroy, cuya

pertenencia al estamento eclesiástico, confiriéndole alguna autoridad, desautorizaba cualquier contestación de la verdad histórica del relato de imposición patronímica[7].

La mención de los animales de oro divierte mucho y se acompaña con fórmulas como ¿por qué no excavas, a ver si te los encuentras? o con algunos versos de la fábula «Le laboureur et ses enfants»; elementos éstos que me remiten aunque de forma chistosa, a mi posición de investigadora y a mis preocupaciones por la «objetivación científica». En aquella parte de la charla, sólo se citaron los nombres de los animales, pero han llevado la conversación a otro tema, también muy clásico, es a saber, la presencia probable de subterráneos que unan el monasterio con el convento[8] situado a media altura de la colina, las márgenes del río Adour y el castillo de Corneillan que dista tres kilómetros. Cada uno de los mencionados subterráneos suscita comentarios sobre la naturaleza del suelo, la distancia entre los extremos, el paso del río, el horadar de la roca. Varias deducciones más tarde, sólo parece plausible que exista uno, el que desemboca en la ribera del río Adour, quedando los demás como meras fantasías. Aprovechando el giro inesperado de la conversación hacia un punto que me había olvidado por completo, procuro aclarar si algunos ingleses hubieran podido hallar refugio en alguna de esas guaridas. Sobre este particular se refiere mi tío a la retirada de Wellington y a su última batalla en un solar hoy plantado de viñas.

En la relación que hace JL de las leyendas y otros relatos, nunca elude los hechos sino que los recoge como herencia y los vuelve a transmitir a quien desea oírle. Los vuelve, eso sí, a contextualizar analizándolos. Pero detrás de ese saber se cuenta una identidad, una pertenencia linajística, la inscripción de ésta en una casa y se afirma la pertenencia a la comunidad del pueblo.

(7) Para confrontar memorial familial y del poblado a la Historia, deberíamos indagar en los viajes reales de los monarcas de la Corte de Navarra.

(8) El antiguo convento es hoy la casa Tanique, que fue habitada por los Ducos Saimon y donde reside hoy la familia Lamothe.

LA FUERZA DE LO ESCRITO O LA OBJETIVIDAD HISTÓRICA

«Es evidente que la historia se refiere a hechos determinados y hay que citar los orígenes…no va ser la imaginación de cada cual la que rija la historia…y, en cuanto a la tradición, resulta más o menos novelada[9].»

Henri Laburthe desconfía de los «aficionados» historiadores quienes con pocas lecturas y muchos supuestos organizan charlas en las asociaciones locales, para ganarse un reconocimiento que no deja de ser limitado. Por lo tanto, el que me haya citado con él para que me dé su opinión acerca de las leyendas del pueblo le ha desazonado algo. Con todo intenta, valiéndose de réplicas chistosa, encaminarme hacia la razón y la lógica. HL tiene perfecto conocimiento de la genealogía de las familias y de las casas por haber escuchado, atento, a su padre, adjunto del ayuntamiento y a su abuelo, muy introducido en los asuntos municipales. Se suele acudir a él para consultar sus archivos privados o escucharlo cuando habla de Saint Mont. Cuando nuestra conversación, se evocaron a todos los historiadores y «chartistes» de renombre: el abad Montlezun, Jaurgain y Maumus, Charles Samaran y el abad Gilbert Loubès[10]. El sueño presente en el cartulario del priorato y referido por los científicos antes mencionados le resulta muy problemático, no quiere entretenerse con ello y prefiere dedicar su atención a la fecha de fundación, 1045 y a los apellidos que figuran en los folios para subrayar que «por cierto muchas familias nobles se reconocen por el cartulario». El uso del verbo «reconocer» puede entenderse siguiendo dos acepciones complementarias: tener noticia de aquellas familias y/o, por ima-

(9) Henri Laburthe, charla realizada en St Mont, 7 de noviembre de 2002.

(10) El abad GL, autor de numerosos artículos y monografías, era gran especialista de la Gascuña medieval. Aduciremos como ejemplo su «Le Moyen age gascon. Aspects économiques, sociaux, culturels religieux. Ed. SNERD, PAU, 1988; igualmente en colaboración con Benoît Cursente, Villages gersois,…

gen especular, inscribirse en aquellos linajes. Su memoria, como sus archivos privados no se remontan a tiempos tan remotos mas tal observación no puede carecer de sentido y es halagadora para quienes se afirman de Saint Mont desde numerosas generaciones[11].

La leyenda del aguijón y del olmo no le plantea menos problemas. Se me han propuesto primero detalles realistas; su altura y circunferencia memorables ya que se necesitaban cuatro o cinco hombres para darle la vuelta, «se decía que era un Sully», la edad, cuatrocientos o quinientos años: la mención de otro olmo, «árbol de la Constitución, que se había plantado al lado del portal de tu casa y se cortó en 1930 cuando la Pyrénéenne colocó los postes eléctricos»; pero nada de aguijón hincado en tierra. Instándole más, llegan por fin retazos del relato, el boyero, la carreta de los muertos y …¡la imaginación de un poeta! Se refiere HL a un largo poema de cuatrocientos ochenta y cuatro versos escrito por G d'Asies du Faur con ocasión del «tremendo huracán de 1893 que rompió el gigantesco olmo a los dos metros cincuenta del suelo». En tono elegíaco, deplora el autor la mutilación del árbol y pinta a grandes rasgos la historia del monasterio convocando la leyenda del boyero y del aguijón. La intervención de San Roque, disimulado bajo los rasgos de un pordiosero hubiera permitido que avanzara el carro y floreciera el bastón. Aunque aquella obra no carezca, según mi interlocutor, de cierto soplo, la leyenda sería del magín de su autor. Poesía no es ciencia, y sólo el poema menciona la leyenda del olmo.

Y H IV, ¿es cierto que ha venido? No lo sabe y poco le importa. El calificativo Aunor, añadido al apellido «Ducos» hace sonreír a HL quien, como muchos, sitúa la anédocta entre las innumerables aventuras femeninas atribuidas al «Vert Galant». No obstante esta pregunta le mueve a hablar de las fa-

(11) Es de observar que siempre ha habido una rivalidad simbólica, a propósito de la crónica histórica de la comunidad, entre los miembros de la familia L y los de la familia Cadroy-Lamothe. Parece natural pues que, con algunas indirectas, el señor L vaya recordándome la presencia reciente, en el pueblo, de la familia a la que pertenezco.

milias Ducos, de su dispersión en el territorio del municipio, de sus redes de parentesco y amistad así como de la desaparición de sus últimos descendientes. Se le vuelve a presentar la ocasión de investir el papel de testigo y de «memoria viva» del pueblo que ha elaborado y de grado se le reconoce.

Concerniendo los animales de oro, el manantial curativo y el patrónimo Cadroy, ha sido enterado de los relatos que se les vincula por mis dos tíos Jean y Arthur. Pero hay más, cada uno de estos temas ofrece a mi interlocutor la oportunidad de refinar la geografía del pueblo «primitivo», cercado por sus murallas[12], volviendo así a definir el territorio como el de los adyacentes municipios.

Uno de estos animales, el becerro, se vincula directamente con una casa de Saint Mont, la de los Ducos-Tanique, y, al contrario de lo esperado y pese a todas las alusiones para encaminar a HL hacia el tema, sólo obtengo informaciones sobre la inscripción de la construcción en la historia y en el espacio con singular mención de la presencia de un hipotético subterráneo que la enlazaría con el monasterio.

«Sabes, los Ducos-Tanique representan una de las más antiguas casas del lugar, porque ésta existía abajo; pero todas las casa que hoy ocupan la calle son, diría yo, recientes, unos doscientos años y doscientos años para mí es reciente, no es el origen. Y eso porque el Saint Mont era la parte amurallada, en lo alto del pueblo, allí con un portal enorme, un portal al sur, a media pendiente… y en aquel entonces había fosos por el lado oeste […] no se trataba de un sistema defensivo sino contra el bandidaje, se cerraban las puertas y ya está… Allá en vuestro solar, Ducos-Tanique ya existía, se dice que hay un subterráneo, no sé si es cierto…»

Esta aclaración sobre arriba y abajo no es anodina ya que hablando de los demás, HL en realidad habla de sí mismo o más precisamente de la construcción que ocupa su familia desde numerosas generaciones. Huelga decir que la tal se ubica en la parte superior del pueblo, cerca

(12) Murallas hoy desaparecidas mas cuya presencia se sigue atestando por la toponimia y la organización espacial de las construcciones.

de la iglesia. En sustancia, su casa está 'intra muros' y la de los Ducos-Tanique, aunque tan antigua como la suya, 'extra muros'. Y la «gran» Historia, la más gratificante, trasciende en el discurso, vinculada a la sede del monasterio y a sus cartularios, mientras que las murallas y el portal parecen mantener alejadas las casas que pretendieran participar en ella. Desconocer los relatos legendarios que no se relacionan directamente con la parte alta del pueblo participa obviamente de idéntico proceso, como si existiera un «auténtico» Saint Mont, parangón de todas las virtudes enfrentado con un Saint Mont actual que procura entroncar con él.

Con el manantial curativo y el barrio de Cadillon se procede a idéntico proceso de marginación: «era un municipio, tenía alcalde propio y era un Soulignac…un Soulignac-Landriu...», sigue aclarando. Después de repasar aproximadamente los límites del antiguo municipio, M L le opone el barrio 'Du Cos' como pertenencia perenne de Saint Mont. Lo que molesta a mi interlocutor es el hecho de que una de sus referencias historiográficas, el abad Loubès, se haya interesado por el manantial, y ofreciéndole garantía científica, lo puso a resguardo de los irónicos comentarios de los del pueblo; mas en él persiste la duda y la 'hont deus esgripis'[13] le arranca una sonrisa.

«Los Cadroy, pues vienen de Cadroy [kadroé] en la plana de Saint Germé. Esta aseveración nos aleja del pueblo y nos lleva río Adour debajo de unos siete kilómetros en dirección del actual departamento de las Landes[14] que es como decir «terra incognita». Nada anormal en que HL no tenga conocimiento del relato legendario vinculado al patrónimo Cadroy y desarrolle su discurso alrededor del destino de los tres últimos hermanos de esta familia, siendo uno de ellos mi bisabuelo.

Estos rodeos por los comen-

(13) La fuente de las salamandras.

(14) Hagamos hincapié en que un tal Paul Cadroy, nacido en una familia burguesa de Aire sur l'Adour, abogado en St Sever, convencional, apodado de «terrorista sentimental», se ilustró aplicando con indudable celo la política termidoriana. Ver *Dictionnaire de bibliographie française*. Paris, éd. Librairie Letouzay et Ané, 1956, pp. 808-809.

tarios históricos y familiares son como otras tantas oportunidades que se ofrecen a HL para repetir la inscripción de su familia, a lo largo de varias generaciones, en el mismo corazón de la comunidad del pueblo. Este discurso sobre el linaje legitima su posición como portavoz comunitario. Lo que se silencia en nuestra charla y sin embargo compartimos, es la historia de mi linaje, tan antiguo como el suyo en el municipio con tal que se remonte en línea femenina. A primera vista los apellidos «Ducos-Tanique» varían a cada generación por lo menos durante los dos últimos siglos, mientras que el Laburthe se arraiga en la parte alta de Saint Mont.

En nuestro intercambio, espacio de afirmación de la personalidad e identidad de mi interlocutor, todo contribuyó a que se instalara al linaje masculino como legítimo depositario del discurso del pueblo, apartando así de la voz pública el linaje femenino[15].

SER DE SU BARRIO

Jean Dufau[16], del barrio de Cadillon es propietario del solar en que surge el famoso manantial. Antes de centrarme sobre este punto, quise informarme de su conocimiento del conjunto de relatos legendarios. Fue niño de coro desde los siete a los trece años y sólo le viene memoria de lo que decía el cura de aquel tiempo, el abad Noguès, acerca del olmo de la iglesia: « decía que se remontaba a tiempos de Enrique IV» Para mayor precisión, la primera evocación de esta especie llevó a que me hablara del «olmo del Pueblo», o sea el que se plantara en 1870 y los mayores de setenta años de Saint

(15) Sin antes sospecharlo, me encontré en un esquema de repartición de la palabra entre lugares devueltos a las mujeres y lugares devueltos a los hombre comparable al ya evidenciado en mi tesis sobre los neocuentistas de Gascuña, bajo la dirección de M D Fabre: *La parole en spectacle: néo-conteurs, félibres et pastoraliers en Gascogne*, 3 Volumes, 945 p, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Toulouse, janvier 1996.

(16) Charla en St Mt, 14 de noviembre de 2002.

Mont identifica como «árbol de la libertad» y se cortó en los años treinta cuando la electrificación del pueblo. Fuera de esos dos árboles, JD no detenta información alguna sobre el conjunto de relatos aunque sí se muestra muy locuaz sobre las «diabluras» que hacían, él y sus compinches al anciano cura, a la «señorita del castillo» y a todos los párrocos.

En contrapunto, JD me habla de su barrio, de las granjas, de las redes de auxilio y de los manantiales (siete u ocho) que cubren la falda de la colina donde se yerguen las granjas de Cadillon. Cada granja tenía su fuente, de forma que no se necesitaba bajar al río Adour para lavar la ropa ni tampoco correr mucho camino para llenar los botijos. Una situación ésta que contrasta con la del pueblo en donde sólo había una fuente y en donde cada familia había de acercarse al puente de madera para enjuagar las coladas o lavar las tripas cuando el mondongo.

El manantial benéfico se sitúa en el contexto de una vida comunitaria y de un compartir el agua. Si bien desde el pueblo se emiten hipótesis sobre su ubicación y modalidad de aprovechamiento, en la familia Dufau ocupa un lugar objetivo y real. No se oculta en un bosque sino que bien cerca de la casa, a continuación del espacio reservado al jardín de verano. Es un manantial perfectamente arreglado con su ojo, su plantío de berros, su lavadero y abrevadero. La familia sigue conservándolo sacándole agua para el regadío de la huerta casera, desusando el plantío y el lavadero. Tocante a las virtudes curativas de sus aguas en la velada de San Juan, JD es el único y el último de la familia en recordar la historia. Ovide, su padre, se bañaba en él, aunque no aparenta que le sacara ningún provecho particular. Sin embargo, elemento insospechado por los de Saint Mont, este manantial gozaba de indudable fama, pues atraía a gente de pueblos algo más meridionales.

«Era un manantial apropiado para reumas…había que ir a la madrugada de San Juan, antes que despuntase…Venían muchos…Lo ha visto mi padre, a la mañana de San Juan; algunos venían de lejos, del Verán, ¿sabes? A caballo llegaban e iban a bañarse, a lavarse en el manantial.»

Parece como si pasáramos a otro sistema y/o a otra red de relaciones y conocimientos. El manantial, situado el la vertiente norte de la colina sur que mira al pueblo, casi se desconoce o mal se conoce en Saint Mont. No integra sino a remiendos y por lo vista de forma reciente en el conjunto de relatos que han de ver con la comunidad pueblerina. Pero revela, al contrario otro espacio al que perfilan esas visitas de bearneses, quienes a caballo venían desde bastante lejos (los primeros pueblos bearneses se sitúan a unos ocho o diez kilómetros más al sur) y señaladamente la noche del solsticio.

Por añadidura y como para confirmar esta inesperada definición del barrio de Cadillo, nuestra charla se orienta hacia diversos detalles que le interrogan desde hace tiempo a JD y a los que no ha encontrado respuestas. Al retortero me propone un nombre de lugar, Sémounbieil[17], que vale decir Saint Mont el viejo; el trazado de la antigua carretera del pueblo al municipio vecino de Viella, en el cual se hallaba una iglesia y sobretodo una importante cantidad de piedras bruñidas, rascadores, percusores y más puntas de flechas prehistóricas a menudo descubiertas por los viticultores del barrio en sus viñas. Todo concurre para situar esta ladera como la zona de ocupación más arcaica. Aturdida por tal derroche de información, me atrevo a hablar del subterráneo que enlazaría el castillo de Corneillan a la abadía de Saint Mont y veo como de repente sale un elemento que no barruntada y se relaciona con la guerra de los Cien Años:

«…Ya veo, nosotros creamos un lago artificial hacia Corneillan para regar el maíz y cuando se llegó a los cinco o seis metros de profundidad, nos encontramos con un foso ¡así de grande! Y más abajo el arroyo. Y finalmente seguimos la zanja. Era de los ingleses cuando asediaron el castillo de Corneillan, iban allí dentro a refugiarse.»

Si no he podido obtener más informaciones sobre dichos ingleses, me describió mi interlocutor muy detalladamente la

(17) St Mont vielh en grafía occitana restituida.

«zanja» aquella. Medía dos metros de altura por uno cincuenta de anchura, abovedada y consolidado el techo con arcilla. Hoy está anegada por el lago artificial.

Habrá servido la «zanja» al «ejército inglés», ningún tratado histórico lo menciona.¿Qué significa y que se debe buscar detrás de los «ingleses» El estado actual de mis investigaciones no me permite adelantar ninguna hipótesis, no hubo sondeos ni excavaciones para confirmar, o siquiera esclarecer los relatos agregados al barrio. Pero no podemos eludir que exista un compendio de relatos muy específicamente relacionados con el barrio de Cadillon y carentes de enlace con los del pueblo, relatos que circunscriben un hábitat primitivo muy anterior al sueño de fundación del monasterio que instaló Saint Mont en la punta rocosa que domina al río Adour.

El compendio de esos relatos entre los cuales algunos emparentan con leyendas de fundación de abadías, imposición de apellidos, permitieron a mis interlocutores afirmar, conforme con su peculiar sensibilidad, su pertenencia a un pueblo, a un linaje y/o a un barrio. Comparten un saber sobre el cual posan una mirada distinta. Sus respectivos espacios de vida vienen marcados por topónimos y elementos físicos que reactivan a la menor ocasión, dichos relatos y sus variaciones. Los encuentros e intercambios, que se produjeron durante estas entrevistas sobre el saber colectivo de los relatos legendarios, han abierto entre mis interlocutores la vía de situarme, sin concesión alguna, en el seno de la comunidad y en la transmisión, aunque dudosa para algunos, de este saber específico.

Los encuentros en la vecindad me han permitido una vez más[18], constatar una ruptura en la cadena transmisora del saber oral. Me ha vuelto a la memoria una asamblea organizada como quince años antes, para lanzar una labor colectiva

(18) Tratando en un trabajo anterior de los temores infantiles, había seguido el mismo método, es decir confrontar mi herencia familiar con la de la comunidad. Constaté en aquel momento que determinados linajes reactivaban a cada generación aquel patrimonio oral infantil cuando otros se alejaban definitivamente de él. «Les formes du noir». In actes du colloque *Les êtres fantastiques*, (Gaillac, 5-7 décembre 1997). Ed. L'Harmatan, 2001, Paris, pp. 269-280.

sobre la memoria del pueblo y en la cual era yo de las pocas en entregarme sin restricción a la narración de los elementos de aquel legendario. Todavía hoy, me encuentro en la posición ambigua e incómoda de centro de un enredo en el que se concentran varias funciones patrimoniales y memorativas. Etnóloga con formación universitaria, quedo como observadora y colectora de mi formación familiar y cultural, enterada de las leyendas y relatos, testigo de una memoria y transmisora a doble título de un saber colectivo.

✠ ✠ ✠

TEMAS DE ANTROPOLOGÍA ARAGONESA
nº 15 - 2009
Pp. 283-295
ISSN: 0212-5552

EL ARTE TRANSFORMA LAS CALLES. EL GRAFFITI HIP-HOP Y SU ENCUENTRO CON LA CIUDAD SITUACIONISTA

JESÚS DE DIEGO

RESUMEN: El presente artículo elabora una aproximación a la cultura del graffiti hip-hop y su relación con el situacionismo. Nos muestra la relación entre la acción-relación del individuo, ajeno a lo oficial y aún a lo legal, y su entorno urbano. Es una percepción subjetiva, variable, con un marcado carácter antiideológico. Se pretende a través de la provocación del hip-hop graffiti, en palabras del autor, una provocación excitante en la vida diaria y una propuesta para perderse por la ciudad, sin rumbo ni prejuicios. Como los escritores de graffiti.

PALABRAS CLAVE: Situacionismo, marxismo, anarquismo, graffiti, hip-hop, arte, vida, consumidor, espectador, identidad, individualidad, visibilidad, ilegalidad, realidad, apariencia, aburrimiento, diversión, periferia, movimiento, anticomercial.

TITLE: *The art transforms the streets. Hip-hop graffiti and its meeting up with the city.*

ABSTRACT: *The present article goes through and approximation to the hip-hop and graffiti culture and the relation with the «situacionismo». He shows us a relation between the individual action, unofficial and still no legal and his urban environment. It's absolutely an individual perception and with a completely «antideological character». It's claiming through the hip-hop and graffiti provocation, author's words, an excited provocation to the daily life and a new idea to get lost in the city, without course and prejudices. Exactly the same as the graffiti writers.*

KEY WORDS: *Situacionismo, marxism, anarchism, graffiti, hip-hop, art, life, consumer, viewer, identity, individualism, reality, bored, movement, visibility, illegality, amusement, periphery.*

LO VIEJO Y LO NUEVO

Reconstruir la historia del Situacionismo no es tarea sencilla. ¿Cómo podría resumirse su agitada existencia en un espacio tan limitado como el que ocupa este artículo? La elaboración de sus textos, manifiestos y programas comprenden un período vital en la historia de las manifestaciones artísticas y sus ideas. Desde el primer encuentro en la ciudad de Alba, en Italia, en 1956 hasta su disolución oficial en 1972, los actos y los propósitos de los situacionistas trajeron consigo un confuso proceso de controversias, principios contradictorios y métodos, disidencias internas y deserciones. Se impusieron a sí mismos un nombre, «situacionistas», que provenía directamente de su concepción existencialista de la individualidad. Las resoluciones de sus manifiestos describían una crítica de las formas de expresión y de la sociedad actual tan radical que difícilmente podían tener demasiados partidarios. Su bagaje político oscilaba desde un marxismo bastante poco ortodoxo hasta las tendencias anarquistas más revolucionarias. No obstante, coincidían en aspectos fundamentales que proporcionaban al grupo una peculiar cohesión a la vez que conservaba la heterogeneidad y diversidad de sus componentes. El «aquí» y el «ahora» como elementos fundamentales de la acción-expresión, la ciudad como el escenario de esta experimentación. Otros conceptos como la «deriva», la Psicogeografía (la percepción subjetiva del entorno), el «Detournement» (el lenguaje de la antiideología) entre otros, son la esencia de un breve e intenso discurso que clamaba por un esfuerzo constante para ponerse en práctica y, por supuesto, de forma inseparable al mismo transcurrir de la vida.

Muy a menudo, las ideas situacionistas tienden trampas a los analistas y estudiosos que se adentran en este asunto. La mejor táctica es la contemplar el conjunto con la objetividad suficiente como para evitar mitificar su origen bajo pretexto de hacer notar al lector de que está ante algo importante. No hace falta. El lector va a reco-

nocer el Situacionismo como algo importante por una sencilla razón: serán los primeros en proponer una idea básica cuya radicalidad estriba en su posible ingenuidad, la de disolver las barreras del arte y de la vida, eliminar de una vez lo que nos caracteriza como consumidores-espectadores y, por qué no, sumergirnos en un proceso de comunicación recíproco y bidireccional. A primera vista no parece tan subversivo, ni mucho menos revolucionario. Pero esta idea parte de un precepto especialmente crítico y lúcido respecto a la sociedad actual al que los años no han hecho sino darle la razón recurrentemente: la sociedad entendida como espectáculo constante en el que los diversos actores sociales interpretan los más distintos papeles en un devenir dramático y exhibicionista de la existencia. Un espectáculo servido por los que mandan para entretener y convencer, para ocultar a los más su esclavitud. En esta concepción existen unos emisores cualificados, debidamente autorizados y la gran y extensa mayoría de ciudadanos-espectadores-consumidores que acabaríamos absorbiendo, de la forma más acrítica posible, el juego que se desarrolla ante sus ojos.

Durante el tiempo en el que se formó el Situacionismo, éste, mostró desde muy pronto una postura eminentemente crítica con las vanguardias históricas que poseían el título de garantes y depositarios de la novedad y de la subversión (pero menos) estética. El fracaso de los «ismos» ante su asimilación, caracterizada por la progresiva renuncia a sus propósitos iniciales, cuando existían, y su institucionalización posterior, provocaban entre los situacionistas una honda preocupación ante la posibilidad de que, de una u otra forma, les pasara algo parecido. Su evolución está marcada por este propósito y por una diversidad exultante, hasta el punto de que no se pueda hablar de una doctrina situacionista o, ni siquiera, apreciar unos rasgos formales de ningún tipo. Buscar eso por nuestra parte significaría haber entendido muy poco. Si tuviéramos que buscar, a pesar de todo, unos rasgos característicos, podríamos enumerar algunos teniendo en cuenta que no son exclusivos del Situacionismo:

No somos artistas. El creador no participa de ese concepto. Se expresa porque es connatural en él.

Productor y espectador. Existe una doble toma de postura. Una renuncia a la pasividad y el propósito de realizar el esfuerzo de la expresión. El resultado es la interacción con el medio y con la comunidad de individuos.

Situación. Aun a riesgo de parecer redundante. Se busca la apreciación de la forma de expresión en un entorno concreto, incluyendo diversas variables que, confluyendo, confieren a la obra o proyecto situacionista un sentido concreto.

Ausencia de comercialidad. No se trabaja para el mercado.

Identidad. Se expresa la identidad individual y, muchas veces, se esconde el nombre.

¿Opina el lector que semejantes preceptos parecen ingenuos e irrealizables? Desde luego, lo parecen, Sin embargo principios parecidos se están utilizando recientemente (es el tema de este artículo) en ciertas cultural urbanas (el hip-hop y sus manifestaciones plásticas, encarnadas sobre todo en el graffiti) y otras tendencias artísticas más «respetables». Por ejemplo, el manifiesto de Dogma 95, de Lars Von Trier y Thomas Vinterberg decía algo tan interesante como lo siguiente:

En 1960, ¡ya era suficiente! El cine estaba muerto y pedía su resurrección. ¡El fin era justo, pero no los medios! La nueva ola no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo. Los eslóganes de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero nada cambió. La ola fue pasto de los más voluntariosos, así como de los directores. Pero nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués pues había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto del autor, nacido del romanticismo burgués, era entonces... ¡falso! ¡Para el DOGMA 95 el cine no es algo individual!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor, el resultado será la democratización suprema del cine. Por primera vez, no importa quién es el que hace las películas. Pero, cuanto más accesibles se hacen los medios, más importante es

la vanguardia. No es algo accidental por lo que la vanguardia tiene connotaciones tecnológicas. La respuesta es la disciplina... debemos ponerles uniformes a nuestras películas, porque el cine individualista será por definición decadente.

Y, después de afirmar, entre otras 9 cosas de su famoso decálogo, que el director no debe aparecer en los créditos, finalizaba con:

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

No pretendo realizar una analogía por lo demás imposible. Los situacionistas valoraban mucho más la individualidad como fuente de la creación, pero la individualidad entendida como identidad, no como estrellato en el escenario de la sociedad del espectáculo denunciada por Guy Debord.

En 1972, como ya hemos dicho, el movimiento, si podemos definirlo como tal, se disolvió por la voluntad de los que a él se sentían adscritos de alguna manera. Y no fue casualidad ya que, de alguna manera, comenzaron a entender que las nuevas formas de expresión estaban surgiendo lo hacían al margen de movimientos o tendencias organizados. Una de estas formas de expresión era el graffiti hip hop. Su origen, mitificado por analistas y protagonistas a partes iguales, resulta un tanto confuso. Lo que sí se puede aseverar con certeza es que parte de una forma de expresión pública (en la calle) y que, en su inicio, es puramente textual. Además, claro está, de que el texto siempre es un nombre, en realidad un apodo, el «tag» básico. En su aspecto formal, por supuesto, el graffiti no es nada nuevo. Lo que la cultura hip hop (una cultura formada por las primeras generaciones de hijos de inmigrantes en las grandes urbes de Estados Unidos) hace con el graffiti no es sino proporcionarle unas claves precisas. Lo adopta, lo trans-

forma y, por decirlo así, lo pone «en situación». Esto no es un juego de palabras. Una de las constantes del graffiti hip hop va a ser la búsqueda constante de las condiciones ideales de visualización de cada obra, qué la rodea, dónde se encuentra, a qué hora del día o de la noche, cómo iluminarla, etc. Todo ello se encuentra desde muy pronto en el graffiti, conformando una forma expresiva propia del que solamente existen unos pocos estudios rigurosos.

Este artículo intentará analizar las constantes expresivas del graffiti, incidiendo especialmente en aquellos aspectos de contextualización y significación que lo hacen tan familiar a los elementos fundamentales del situacionismo. Comentar una conexión entre dos formas de entender la vida que toman de cada uno estrategias y objetivos comunes, con el fin de situar de una vez al individuo en un paisaje cada vez más deshumanizado, de transformar el espectáculo unidireccional en una conversación entre iguales. No podemos caer en el error cometido una y otra vez de considerar que s elementos (vanguardias, situacionismo, culturas urbanas, graffiti hip hop) fueron (son) fenómenos exclusivamente artísticos. Al menos en los casos del situacionismo y del graffiti de lo que se trata es de acabar con la separación entre el sueño estético y la acción, estetiza el mundo, ridiculiza el arte contemporáneo como una ruina sin sentido y extrae un nuevo significado para construir una realidad nueva a partir de una existencia mortalmente aburrida y previsible.

SITUACIÓN, ILEGALIDAD. LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO Y LA CULTURA PROMOCIONAL

La cultura y el graffiti hip hop se desarrollan en un entorno casi exclusivamente urbano y periurbano. Actúa de forma ajena al urbanismo oficial y su proyección en forma de una ciudad construida sobre los principios fundamentales de la especulación y de la circulación rodada como partes

inseparables de un paisaje en el, finalmente, reina el cemento por doquier. El flujo circulatorio de la ciudad es el marcado desde arriba para los automóviles y la presencia de espacios públicos participativos disminuye día a día. Recalificaciones, derribos y las bienhalladas «regeneraciones de los barrios céntricos degradados», generalmente llevadas a cabo mediante el acoso y derribo de la población envejecida, empobrecida y muy a menudo inmigrante y de las casas en las que viven para ser sustituidas por deliciosos edificios de apartamentos, decíamos, se suceden continuamente.

Pero en las partes más externas de la ciudad, allí donde la ciudad se muestra desnuda, se expresa el graffiti. En sus muros y edificios, en sus trenes y allá donde sea preciso. Los principios son simples: Ilegalidad, visibilidad (no a ultranza), individualidad, identidad, falta absoluta de comercialización. Las calles proporcionan el lienzo. Muros de cualquier tipo, vagones de metro, autobuses. Las constantes, a pesar de esta variedad, permanecen. Los escritores de graffiti[1] se aseguran de que su trabajo tenga la máxima visibilidad[2], intentando que su trabajo sea visto por la mayora cantidad de público posible. En muchas ocasiones tales trabajos se extienden sobre grandes áreas, calles, autopistas, vías rápidas de circulación rodada y ferrocarril en su acceso a las ciudades. El escritor de graffiti no busca la perdurabilidad ni la permanencia de su obra. Crea una situación en la que la obra es una pieza más que converge con otros factores: exposición, contexto urbano, relación con el resto de obras de graffiti, la iluminación para la que se concibió e incluso la velocidad a la que debe circular el espectador.

Por otra parte, en los contenidos del graffiti el escritor formula una afirmación constante de identidad. Una identidad

(1) El artífice del graffiti es el escritor, lo cual subraya la cualidad textual de esta forma de expresión, por lo demás apreciada en la literatura seria sobre el tema.

(2) No siempre es así. El análisis del graffiti en el conjunto de una ciudad muestra que las zonas de actuación poseen distintas funciones. Las zonas dedicadas a aprendizaje, práctica y ensayo están, por lo general, escondidas de la vista del público, en lugares abandonados o de difícil acceso y conocidos por los grupos de escritores de graffiti.

nueva, despreciando la cotidiana, la «oficial», visible en un apodo adquirido y voluntario (los demás respetarán su decisión refiriéndose a él o ella de esta manera) y que se convertirá en el texto fundamental de su obra.

En el estilo existe tanta diversidad y evolución que resulta extraordinariamente difícil intentar clasificar semejante ritmo de evolución y cambio constantes. Los patrones estilísticos nacen, cambian y se extinguen con pasmosa rapidez para el ojo atento. La marea de la creación es poliforme y muta en cada situación: el escritor experto posee varios estilos distintos, según la intención de su obra.

Según los situacionistas el arte de la sociedad del espectáculo difumina perversamente la frontera entre realidad y apariencia hasta el punto de hacerlas irreconocibles e inseparables. El buen graffiti siempre ha tomado este tema como parte esencial de su complejo contenido plástico, pero de forma completamente antitética. La situación (la obra en su contexto) fuerza la producción de emociones, opiniones y sentimientos y modifica la percepción del medio. Se instala en la vida cotidiana, conforma el paisaje del lugar en el que vivimos, empuja a tomar partido y actuar en consecuencia. Vd. que lee esto ¿lo ha intentado en alguna ocasión? Por el contrario, el arte-espectáculo es la puesta en representación de un mundo ideal que proporciona valores a un conjunto de personajes anónimos pasivos en una comunicación unidireccional. El arte comercial contemporáneo se vanagloria de las desorbitadas cifras que mueve, de la afluencia de público a sus carísimos y oficialmente apoyados actos y eventos. La producción de «nuevos valores» y de las «últimas versiones» de sus vacas sagradas se sucede con el interés que produce el negocio montado por galeristas, editoriales, expertos y demás. La industria cultural funciona perfectamente pero este artículo versa sobre otros asuntos que no le conciernen. Porque el escritor de graffiti no se mueve en los circuitos convencionales de producción sino que mantiene, con principios muy sencillos, una conciencia crítica e individual de una cultura urbana internacional (los

encuentros internacionales de escritores de graffiti tienen lugar desde hace más de veinte años).

LA CIUDAD Y EL ESPACIO URBANO

El concepto de ciudad según los situacionistas nació a comienzos de los años 50 cuando G. Ivain[3] asentó conceptos como la citada a continuación:

No perpetuaremos la civilización mecánica y la arquitectura fría cuyo fin es el aburrimiento… El complejo arquitectónico será mutable, su aspecto será parcial o totalmente modificado de acuerdo a los deseos de sus habitantes (…).

Guy Debord mostró su disidencia respecto a la arquitectura racionalista tras el fin de la segunda guerra mundial. No obstante, fue Constant quien más activamente trabajó en una nueva forma de urbanismo. En 1959 fundó la Oficina de Urbanismo Unitario en Amsterdam, para publicar más tarde el texto que mejor refleja sus intenciones[4]. Sus respectivas aproximaciones a la noción del espacio en las ciudades, a pesar de coincidir en muchos aspectos al principio, pronto se diferenciaron, al menos en lo concerniente a los métodos a emplear para ponerlo en práctica. Constant estaba realmente preocupado por lo que él denominaba como la herida que provocaba la ciudad contemporánea a la vida social de los individuos. Si la perspectiva vital de éstos se encuentra mediatizada por el signo del eterno espectáculo, su vida en el espacio urbano, movimientos, relaciones y experiencias están completamente condicionados por el entorno de la ciudad actual. Tal preocupación se reflejó en su proyecto New Babylon, en sus modelos a escala para un entorno lúdico (1956) y su proyecto para un campamento de

(3) Ivain, Gilles. «Form for a New Urbanism». Internationale Situationniste #1. 1958.

(4) Nos referimos, por supuesto, a un artículo esencial de Constant Nieuwenhuis en este sentido, «Another City for Another Life», en Internationale Situationniste #3. Diciembre 1959

gitanos (1958). Llevar a cabo un comentario decente de estos proyectos, de las diferencias entre Debord y Constant y de las poderosas cualidades urbanísticas de New Babylon exige un espacio que no tenemos. En cualquier caso, ambos compartían principios similar que, reformulados de una forma u otra, serán útiles para entender los patrones de trabajo del graffiti hip hop.

Si observamos el mapa de cualquier gran ciudad con un mínimo de actividad en lo que se refiere al graffiti hip hop y señalamos los lugares donde su presencia sea patente, probablemente nos daremos cuenta de que el escenario preferido por sus artífices es la periferia, con especial dedicación a las arterias de comunicación, entradas a la ciudad, etc. En ocasiones, podremos observar que tales marcas se unen entre sí formando zonas más o menos extensas. Cada una de ellas posee rasgos propios en cuanto su función primaria (aprendizaje, exhibición, saturación), origen, estado, etc. pero, desde luego, existe una articulación. De hecho, esta articulación orgánica y funcional en el que cada zona posee unas características bien asignadas y definidas a través de la práctica diaria y el consentimiento tácito del grupo, aparece como el resultado directo del desarrollo de una estrategia específica en el contexto de una militancia estética. Pero además, lo que es más importante, la articulación de las zonas de graffiti modifican el aspecto de la ciudad. Por medio de su despliegue los escritores de graffiti crean un nuevo mapa urbano. Los objetos tomados como hitos referenciales en la ciudad y sus nombres se ven así transformados. G. Ivain[5] hablaba acerca de una nueva ciudad, diferenciada del plano oficial pero existiendo en el mismo espacio y tiempo:

Las distintas zonas de esa ciudad corresponderían por completo al espectro de las diversas emociones que se encuentran cotidianamente en la vida diaria. La actividad principal de sus habitantes sería la de

(5) Op. cit.

una continua deriva. El cambio constante del paisaje urbano de una hora a otra produciría una completa desorientación (…).

La comparación entre ambos puntos de vista no resulta superflua ni forzada. Los escritores de graffiti generan a través de sus acciones una deriva entendida como tal, una disensión consciente de la existencia diaria, sin fuga ni evasión, sino construyendo una nueva realidad. Tal y como Debord lo describía: la deriva como un proceso en el que una o varias personas, durante un período indeterminado de tiempo, abandonan sus relaciones, ocupaciones y ocio cotidianos así como todas sus motivaciones corrientes en pos del movimiento y de la acción, dejándose llevar por los atractivos del terreno y de los encuentros que surjan allá donde vayan.

Lo primero significa que lo que el graffiti utiliza es, sin duda, la exposición, a través de la provocación sistemática, de una serie de propuestas dirigidas a convertir la vida diaria en un juego excitante. Debord añadía:

…y un generalizado desprecio de todas las formas de entretenimiento oficial, con el fin de que nada les desvía de su objetivo de crear entornos más interesantes que los que les eran ofrecidos.

Los escritores de graffiti ejercen las constantes de su expresión (las enunciaremos de nuevo: ilegalidad, movimiento, individualidad, ubicuidad, anticomercialización) y al mismo tiempo distorsionan la sofocante y saturada realidad urbana utilizando un instrumento (conceptual en el caso del Situacionismo, absolutamente palpable y práctico en el caso del graffiti hip hop), el laberinto, como una herramienta lúdica de subversión y de, sobre todo, de creatividad individual. El paisaje psicogeográfico de los situacionistas encuentra en las ciudades del graffiti la más temprana expresión de la ciudad individual. Más allá de los elementos constituyentes del urbanismo convencional, tan discutidos por Constant, esencialmente fundamentados sobre los principios de la organización del trabajo, de la explotación continuada de los recursos de producción y, consecuentemente, sobre el del ocio consumista, el graffiti hip hop altera el espacio urbano

mediante una apropiación simbólica que cuestiona tales elementos y facilita, al mismo tiempo, la acción de los escritores. La nueva topología urbana es definida desde el principio a partir de la subjetividad individual que es puesta en común, expuesta a la luz pública y colocada en un espacio visible donde todos podamos verlo. Transgrede las fronteras de lo privado y de la propiedad, sin pretensiones de permanencia pero siempre persistiendo por el dominio que demuestran día a día del cambio constante, gracias a su infinita habilidad para la autoorganización y la autorregeneración.

CONCLUSIONES

Situacionismo y graffiti hip hop demuestran tener más cosas en común de lo que podría parecer. Ni uno ni otro pretendieron ni pretenden realizar Arte con mayúscula y anteponen, por encima de todo, una cualidad activa y práctica con el medio. Las culturas urbanas no proponen modelos ni alternativas manifiestas ni, mucho menos, desarrollan alternativas urbanísticas concretas. Como el común de los ciudadanos, sus militantes poseen un poder mínimo para influir en esos procesos, pero desarrollan una capacidad especialmente activa para influir en el paisaje que les rodea. Tampoco elaboran manifiestos ni representan una materia fácil para investigadores y estudiosos (sí lo es para el periodismo amarillo, tan apto para epatar a la burguesía una y otra vez). Por el contrario, los situacionistas pecaron muy a menudo de un exceso de teorización que les situaba muy cerca de aquello que querían denunciar. Las formas de expresión como el graffiti hip hop son una propuesta práctica de acción y de socialización, de respuesta y de elaboración de estrategias concretas del grupo en el medio urbano. Su homogeneidad, tan denostada (bendito antiamericanismo primario de los europeos) por los que lo consideran un aspecto de la colonización norteamericana provie-

ne del reconocimiento del grupo y de su propia trayectoria histórica, basada en la libre organización completamente ajerárquica. Demuestran un entendimiento y una percepción del medio urbano que les hace reaccionar, modificándolo mediante su creatividad, utilizando contenidos efectivos de distorsión que imitan, de forma satírica, los elementos de la sociedad del espectáculo.

Lo más recomendable es hacer lo que los situacionistas recomendaban: perderse por la ciudad sin rumbo, sin expectativas ni prejuicios y realizar un nuevo mapa urbano basado en nuestras propias emociones. Los escritores de graffiti ya lo hacen.

BIBLIOGRAFÍA

Querría por último recomendar cierta bibliografía básica a quienes quieran conocer más sobre el asunto:

BOSMANS, Bart/THIEL, Axel (1995): *Guide to Graffiti-Research*, Graffiti Jeugddienst, vzw, Gent.

CASTLEMAN, Craig (1982): *Los graffiti*, Hermann Blume, Madrid.

COOPER, Martha/SCIORRA, Joseph (1988): *New York Spraycan Memorials*, Thames and Hudson, New York.

CHALFANT, Henry/PRIGOFF, John (1987): *Spraycan Art*, Thames and Hudson, New York.

CHALFANT, Henry, (1984): *Subway Art*, Thames and Hudson, New York.

DIEGO, Jesús de (1998): Graffiti. La palabra y la imagen. Los libros de la frontera, Barcelona.

No os perdáis el sitio web *www.graffiti.org* de Susan Farrell. Un auténtico centro de recursos de información sobre el tema.

✠ ✠ ✠

EL INSTITUTO ARAGONÉS DE ANTROPOLOGÍA

El Instituto Aragonés de Antropología es una asociación científica fundada el 1 de noviembre de 1979 en Huesca a raíz del *I Congreso Aragonés de Antropología* celebrado en Tarazona (Zaragoza) del 4 al 6 de septiembre de ese mismo año. Desde entonces ha aglutinado a un nutrido número de estudiantes e investigadores de diferentes áreas de conocimiento y ciencias antropológicas que han realizado múltiples actividades y han publicado buena parte de sus trabajos en la revista *Temas de Antropología Aragonesa* y la colección «Monografías». A finales de 1990 se traslada la sede a Zaragoza y pasa a ser miembro de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE), y a partir de mayo de 1993 tiene su actual ubicación en la Universidad de Zaragoza, institución con la que mantiene un convenio de colaboración desde octubre de 1995. El Instituto Aragonés de Antropología organizó en abril de 1993 el *I Coloquio Antropología para la sociedad* en colaboración con la *FAAEE* y ha participado en diversos encuentros, exposiciones y jornadas científicas. A las actividades propias del *Instituto Aragonés de Antropología* hay que sumar la concesión anual de los *Premios IAA* (Individual e Institucional) desde 1993, la edición de la colección «Artularios» y en septiembre de 1996 la organización del *VII Congreso de Antropología Social* en colaboración con la *FAAEE*, cuyas actas están publicadas en 8 volúmenes. El Instituto Aragonés de Antropología continúa activo editando sus publicaciones, colaborando con otras instituciones de su ámbito y ampliando sus proyectos de difusión de los estudios antropológicos y los trabajos de campo etnográficos. El IAA cuenta en la actualidad con más de 250 miembros, que son estudiantes y titulados de diversas carreras universitarias de diplomatura y licenciatura, estudiantes de tercer ciclo, profesionales de la antropología, la enseñanza primaria, secundaria y universitaria así como entidades culturales y otras personas interesadas. Los socios del IAA reciben gratuitamente la revista anual *Temas de Antropología Aragonesa* y el *Boletín del Instituto Aragonés de Antropología*. Para solicitar ser socio del IAA sólo es preciso que nos haga llegar su dirección postal y le remitiremos el impreso de solicitud de inscripción para que nos lo envíe cumplimentado.

FINES DEL IAA

El *Instituto Aragonés de Antropología* se define como Asociación sin ánimo de lucro con los siguientes fines:

a) Investigación de todo aquello que esté relacionado con la cultura aragonesa y su sociedad.

b) La difusión de la Antropología como ciencia social, tanto desde su dimensión teórica como aplicada.

c) La interrelación entre las personas que, de una u otra manera, se interesan por la Antropología.

Para la consecución de los citados fines, el *Instituto Aragonés de Antropología* promoverá las siguientes actividades:

• Cursos y seminarios de trabajo y metodología.

• Reuniones de trabajo y coordinación.

• Creación de Grupos de investigación.

• Dotación de becas, concursos o certámenes.

• Convenios de colaboración con instituciones de ámbito autonómico, estatal o internacional.

• Creación, gestión y ampliación de un fondo documental (en cualquier soporte: gráfico, bibliográfico, magnetofónico, fonográfico, videográfico, informático, etc.).

• Divulgación de las actividades e investigaciones a través de publicaciones:

– Boletín del IAA.

– Revista *Temas de Antropología Aragonesa.*

– Colección de monografías.

– Ediciones facsimilares.

– Edición de vídeos, cintas magnetofónicas o cualesquiera otros soportes de difusión de la información.

• Organización de conferencias, debates, presentaciones de libros, jornadas, exposiciones, congresos o cualquier otra actividad similar.

• Creación y dotación de premios y reconocimientos públicos a personas y entidades que destaquen por su labor en pro de la Antropología.

• Correspondencia e intercambios con otras instituciones y asociaciones.

La concesión de los *Premios IAA* (*individual* e *institucional*) se viene celebrando anualmente desde 1993 con el fin de fomentar la presencia de la Antropología en Aragón y de reconocer la labor que en este sentido han realizado determinadas personas, colectivos e instituciones. En ese año se otorgaron a *D. Severino Pallaruelo Campo* y a la *Universidad de Zaragoza;* en 1994, a *D. Ángel Gari Lacruz* y a la *Asociación de Gaiteros de Aragón;* en 1995, a *D. José Luis Nieto Amada* y a la Asociación *Amigos de Serrablo;* en 1996, a *D. Juan José Pujadas Muñoz* y a *Heraldo Escolar;* en 1997, a *D. Julio Gavín Moya* y al *«Grupo Somerondón» de la Universidad de Zaragoza;* en 1998, a *D.ª Josefina Roma Ríu;* y, en 1999, al *Instituto de Estudios Altoaragoneses.* Posteriormente, los Premios pasan a denominarse con las modalidades de «Grupos y personalidades» y de «Iniciativa de desarrollo local de interés etnográfico», siendo otorgados respectivamente; en 2000, a *D. José Antonio Labordeta* y al *Ayuntamiento de Abizanda (Huesca);* en 2001, a *Luis Miguel Bajén García y Mario Gros Herrero,* y a la *Red Aragonesa de Desarrollo Rural y en 2002 al Rolde de Estudios Aragoneses y a la Cooperativa de Agricultura Ecológica de Fuentes Calientes.*

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO ARAGONÉS DE ANTROPOLOGÍA

El Instituto Aragonés de Antropología edita actualmente la revista *Temas de Antropología Aragonesa* y las colecciones «Monografías» y «Artularios», además de un boletín interno. La revista *Temas de Antropología Aragonesa*, una de las de mayor tirada de España y la única en Aragón que se dedica exclusivamente a la antropología, está subvencionada por el Dpto. de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, es gratuita para los socios del Instituto Aragonés de Antropología y se intercambia con las revistas de otras instituciones afines. En la colección «Monografías» se publican trabajos de investigación sobre temas concretos tratados con mayor amplitud que en la revista *Temas de Antropología Aragonesa* y la colección «Artularios» está concebida para proporcionar instrumentos técnico-metodológicos que ayuden a la realización de trabajos de campo etnográficos. El *Boletín del Instituto Aragonés de Antropología* ofrece a los socios y simpatizantes del IAA informaciones de ámbito interno y otras noticias de interés. Asimismo, el Instituto Aragonés de Antropología organizó junto con la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE) el VII Congreso de Antropología Social (Zaragoza, 16-20 de septiembre de 1996) cuyas actas están disponibles en 8 volúmenes correspondientes a los simposios desarrollados.

A continuación se expone los sumarios de estas publicaciones e información adicional, todo ello actualizado hasta el año 2004 inclusive.

TEMAS DE ANTROPOLOGÍA ARAGONESA

Temas de Antropología Aragonesa, 1
Huesca, IAA, 1983. Reimp. Zaragoza, 1994, 198 pp.
ISBN: 84-500-9003-2. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

GARI LACRUZ, Ángel: «El Instituto Aragonés de Antropología».
BENITO, Manuel: «El origen de nuestros pueblos».
CAVERO CAMBRA, Benito: «El dance de Sena».
COLOMINA LAFALLA, Pedro, LOMILLOS SOPENA, Gloria y FRANCO DE ESPÉS, Carlos: «Llamadores faliformes en Ribagorza».
COMAS DE ARGEMIR, Dolores: «Ganaderos, boyeros, pastores, obreros... Estrategias económicas en el Pirineo de Aragón».
HARDING, Susan: «Introducción a la historia social de un pueblo del Somontano».
PALLARUELO CAMPO, Severino: «Las masadas de Sobrarbe (I)».
PÉREZ, Lucía: «Dance de Mora de Rubielos».

ROMEO PEMÁN, M.ª Carmen: «Fiestas de mayo en la Sierra de Albarracín».
ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: «La cerámica en el ciclo humano (la amplia funcionalidad de la cerámica aragonesa)».
SÁNCHEZ SANZ, M.ª Elisa: «Festividades y costumbres de Primavera en la comarca de Calatayud».
DE MARCO, José Antonio y VICENTE, Guadalupe: «Apunte sobre antropología social. Metodología».
ORTIZ OSÉS, Andrés: «Jung y la antropología».

Temas de Antropología Aragonesa, 2
Huesca, IAA, 1983, 207 pp. ISSN: 0212-5552 (agotado).

ACÍN FANLO, José Luis y SATUÉ OLIVÁN, Enrique: «Vida pastoril en una mallata de Sobremonte».
BIARGE, Fernando: «Las casetas pastoriles de la falsa bóveda del Valle de Tena».
GORRÍA IPÁS, Antonio Jesús: «Desplazamientos demográficos temporales desde el Valle de Ansó al Pirineo francés».
LISÓN HUGUET, José: «El ciclo de la vida en el Valle de Benasque. La Juventud».
PALLARUELO CAMPO, Severino: «Casa, matrimonio y familia en una aldea del Pirineo Aragonés».
GARCÍA GUATAS, Manuel: «Cuestiones etnológicas en la obra del pintor Marín Bagües».
SÁNCHEZ SANZ, M.ª Elisa: «Roscas, dulces y panes rituales en Teruel».
LAFOZ RABAZA, Herminio: «El ciclo festivo de Ainzón (Zaragoza)».
ALVAR, Julio: «El romance de la Loba Parda en Aragón (exposición de un método)».
GIL ENCABO, Fermín: «Literatura periodística y los tópicos regionales en el siglo XIX (Notas para una historia crítica de la imagen de los aragoneses)».
NIETO AMADA, José Luis: «La bioantropología del Valle del Ebro».
ORTIZ-OSÉS, Andrés: «Modelos antropológicos».

Temas de Antropología Aragonesa, 3
Huesca, IAA, 1987, 319 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: «Notas para el estudio del mueble popular: lo culto y lo popular en el mobiliario pirenaico».
BARRETT, Richard: «Jerarquía y relación social en un pueblo español».
BENITO, Manuel P.: «"Las abuelas": mito, leyenda y rito».

Cabezón Cuéllar, Miguel, Castelló Puig, Ana y Ramón Oliván, Tirso: «Nuevas aportaciones a la alfarería oscense: la tinajería de Nueno».
Castán, Adolfo y Esco, Carlos: «Algunos grabados de tipo religioso en abrigos del Altoaragón».
Fribourg, Jeanine: «La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?».
Gómez de Valenzuela, Manuel: «Dos cencerradas en el Valle de Tena en el siglo XVIII».
Mott, Brian: «Coplas y dichos del Valle de Gistau. Un reflejo de la vida de aquel paraje montañés».
Llop i Bayo, Françesc: «Por circunstancias del tiempo, las fiestas hay que cambiar... Notas sobre el cambio de fechas de las fiestas, y su sorprendente repetición, en un pueblo de la Comunidad de Calatayud».
Pesqué Lecina, José Miguel: «Unas trepas de Muel».
Serrano Dolader, Alberto: «Importancia de la palabra como elemento motivador de una comunidad. Caspe, XVIII-primer tercio del XX. Ejemplos de Las Misiones (discurso religioso) y Centros Públicos de reunión (discurso pagano)».
Conte Cazcarro, Anchel: «Alimentación y nivel social en el Aragón rural medieval (siglos XII-XIII)».
Roma Ríu, Josefina: «Una reflexión más sobre el Carnaval».
Sánchez Sanz, M.ª Elisa: «La censura popular en Aragón».
Serrano Pardo, Luis: «Tarjetas postales costumbristas. Entre el tópico y la fantasía».
L. Aranguren, José Luis: «Para un diálogo sobre división del trabajo antropológico-cultural».
De Marco, J. A.: «El laberinto de la cultura».
Ortiz-Osés, Andrés: «La sabina y su simbolismo».
Cazcarra, Pilar: «Desde la escuela».

Temas de Antropología Aragonesa, 4
Huesca, IAA, 1993, 312 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

Garcés Romeo, José: «Conmemoraciones religiosas en torno a la muerte en la sociedad tradicional serrablesa».
Gómez de Valenzuela, Manuel: «Vestidos y ajuares en el Valle de Tena (1627-1759)».
Gracía Vicién, Luis: «Algunos juguetes tradicionales altoaragoneses».
Monesma Moliner, Eugenio: «Carbón vegetal».
Satué Oliván, Enrique: «Sobre religiosidad del montañés tradicional».
De la Torre, Álvaro: «En torno al Alacay».
Vicente de Vera, Eduardo: «El Romance de Marichuana: posible transmisión e importancia etnológica».

Sáenz Guállar, Francisco Javier: «El estudio de los santuarios desde el punto de vista de la medicina popular. El caso de la provincia de Teruel».
Sánchez Sanz, M.ª Elisa: «Viajeros por Teruel. Una introducción a su estudio».
Mainé Burguete, Enrique: «Relaciones hombre-mujer. Estudio etnográfico de una pequeña localidad de las Cinco Villas (Fuencalderas)».
García Tapia, Nicolás: «Aragón en «Los veintiún libros de los ingenios»».
Gari Lacruz, Ángel: «Los aquelarres en Aragón según los documentos y la tradición oral».
Gonzalvo Vallespí, Ángel: «Historias de vida debidas».
Prat i Carós, Joan: «El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas».

Temas de Antropología Aragonesa, 5
Zaragoza, IAA, 1995, 223 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

Lacasta, Javier, González Sanz, Carlos y De la Torre, Álvaro: «Arcadio de Larrea *in memoriam*».
Gaignebet, Claude: «El calendario de la brujería».
Comas D'Argemir, Dolors: «¿Existe una cultura pirenaica? Sobre las especificidades del Pirineo y el proceso de cambio social».
González Sanz, Carlos: «La victoria de la risa. La victoria de la naturaleza. Análisis de dos cuentos maravillosos recopilados en Aragón».
Juliano, Dolores: «Utopía y mujer».
Maneros López, Fernando: «Sombreros y tocados en la indumentaria masculina aragonesa».
Mateos Royo, José Antonio: «Daroca en los siglos XVI y XVII: la ciudad frente a la peste».
Nieto Amada, José L.: «Antropología y medicina».
Roma, Josefina: «Cels Gomis y su trabajo en Aragón».

Temas de Antropología Aragonesa, 6
Zaragoza, IAA, 1996, 288 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

Gallego Ranedo, Carmen: «Crónica de un Congreso».
Lisón Tolosana, Carmelo: «Antropología y antropólogos ante el milenio».
Greenwood, Davydd: «La investigación-acción en las ciencias morales y políticas: una tarea pendiente en el homenaje a Joaquín Costa».
Fernández Clemente, Eloy: «Hacia una relectura biográfica de Joaquín Costa».

In memoriam Julio Caro Baroja.
Ibor Monesma, Carolina: «Peinados femeninos tradicionales en Aragón».
Murillo García, José Luis: «Los «choperos» de Villamayor de Gállego».
Sáenz Guallar, Francisco Javier: «Tradición culta y tradición local: el cura hechicero de la novela *La Venta de Mirambel* de Pío Baroja».
Tausiet Carlés, María: «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna: Mito y realidad».
Terradas i Saborit, Ignasi: «La radicalidad de Goya».

Temas de Antropología Aragonesa, 7
Zaragoza, IAA, 1997, 208 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

Sanz Hernández, Alexia: «Construyendo el silencio colectivo o la cara oculta de la memoria».
Bergua, J. Ángel: «El economicismo y el biologicismo. Discursos y estrategias argumentales en el conflicto del agua».
Rivas, Félix A.: «Construcciones pastoriles en Cinco Villas».
Bajén García, Luis Miguel y Gros Herrero, Mario: «La decadencia de los gaiteros en Aragón».
Roma, Josefina: «Francisco Carreras Candi y sus escritos sobre Aragón».
Murillo García, José Luis: «Los «choperos» de Villamayor de Gállego».
Mateos Royo, José Antonio: «El fenómeno festivo en la Daroca del siglo XVI: prácticas cotidianas y ceremoniales públicos».
Martínez Tejero, Vicente: «Notas sobre medicina popular aragonesa».

Temas de Antropología Aragonesa, 8
Zaragoza, IAA, 1998, 304 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

González Sanz, Carlos: «Revisión del Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses: correcciones y ampliación».
Tausiet Carlés, María: «Brujería y metáfora: El infanticidio y sus traducciones en Aragón (s. XVI-XVII)».
Roma, Josefina: «Aragón en el objetivo. Los fotógrafos del Centro Excursionista de Cataluña: 1890-1939».
Álvarez Halcón, Ramón M.: «La industria del nácar de *Margaritifera auricularia* en Aragón y la gestión ambiental».
Cuesta, José María: «La organización socio-económica campesina del Pirineo».
Ortiz-Osés, Andrés: «Juego y simbolismo. El simbolismo deportivo y la mitología política».

PUJADAS, Joan J.: «Antropología social y ciencias antropológicas: algunos elementos para el debate».

Temas de Antropología Aragonesa, 9
Zaragoza, IAA, 1999, 190 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

GONZÁLEZ SANZ, Carlos: «*La Sota Tuna*. Los naipes como procedimiento de creación literaria y representación del caos».
GAVÍN GONZÁLEZ, Gonzalo: «La leyenda de Asteruelas y Catalina Riamonte».
VERGARA MIRAVETE, Ángel: «Folklore musical y memoria pública».
SANTISO SANZ, Raquel: «Las grandes superficies comerciales en Zaragoza. Una mirada antropológica».
MORET COSO, Hèctor: «Algunas notas a propósito de los géneros breves en la literatura popular y tradicional».
PÉREZ, Betty: «Antropología de la nutrición».
MANEROS LÓPEZ, Fernando: «Pendientes usados en Aragón: ensayo de una tipología».

Temas de Antropología Aragonesa, 10
Zaragoza, IAA, 2000, 232 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

CHEVALIER, Maxime: «Chascarrillos aragoneses y cuentos folklóricos».
LARREA PALACÍN, Arcadio de: «Cuentos de Aragón».
LARREA PALACÍN, Arcadio de: «Seis cuentos de mujeres, populares en Aragón».
BELTRÁN TENA, Miguel Ángel: «Arquitectura de piedra seca en el Maestrazgo».
GUILLÉN CALVO, Juan José: «El cultivo de la hierba y el redallo en el Valle de Tena, hasta la llegada del tractor».
TAKENAKA, Hiroko: «El fenómeno de las Peñas Recreativas en la ciudad de Huesca».
GALLEGO RANEDO, Carmen: «"Extranjero" y "ciudadano", ¿dos categorías antagónicas?».
SANTISO SANZ, Raquel: «Apuntes para una Antropología Urbana de Género».
CALDERÓN, Rosario: «La consanguinidad humana. Un ejemplo de interacción entre biología y cultura».

Temas de Antropología Aragonesa, 11
Zaragoza, IAA, 2001, 308 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

SOUTO SILVA, Mercedes: «Fuentes para investigar y conocer el Patrimonio Etnológico en Aragón».
BERGUA AMORES, Ángel: «Reinventar la Montaña».
ARGUDO PÉREZ, José Luis: «De la institución de la casa a la empresa familiar en el derecho aragonés».
CANTARERO ABAD, Luis: «Aprendizaje y preferencias alimentarias».
ARRÉBOLA BURGOS, José R. y ÁLVAREZ HALCÓN, Ramón M.: «La explotación de los caracoles terrestres: aspectos ecológicos y socioculturales».
FERNÁNDEZ OTAL, José Antonio: «Las marcas y señales de propiedad del ganado en Aragón».
SANTISO SANZ, Raquel: «Érase otra vez: poderes y personajes de cuento».
GARCÍA PARDO, José Ángel y LACASTA MAZA, Antonio Javier: «Tomás Mayor, músico del dance de Yebra de Basa».

Temas de Antropología Aragonesa, 12
Zaragoza, IAA, 2002, 224 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

IBARRA BENLLOCH, Paloma: «El estudio del paisaje como geosistema».
GALLEGO RANEDO, Carmen: «La participación social en la construcción del paisaje».
BERNAD ESTEBAN, Pilar: «El convenio europeo del paisaje: posibilidades de desarrollo en Aragón».
CABRERA MILLET, Matilde: «El paisaje como recurso didáctico en educación ambiental».
BERGUA AMORES, José Ángel: «La manía paisajística».
AGUILAR BAIL, Amalia: «Un embalse analizado desde parámetros sociales y culturales».
MULLOR SANDOVAL, Rufina: «Barcas de paso en los ríos de Aragón».
MARTÍNEZ LATRE, Concha: «La deriva del Patrimonio Etnológico: un traje femenino de Ansó».

Temas de Antropología Aragonesa, 13
Zaragoza, IAA, 2003, 280 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

GALLEGO RANEDO, Carmen: «Las expectativas de retorno como parte del proyecto migratorio».
ARGUDO PÉRIZ, José Luis y LÁZARO GRACIA, Gonzalo: «Trashumancia, vías pecuarias y otros caminos en Aragón».

AURENSANZ CAMPO, Sergio: «Las casas-cueva de Salillas de Jalón».
BENEDICTO GIMENO, Emilio: «Minorías sociales y emigrantes. Convivencia e identidad cultural en la comarca del Jiloca durante los siglos modernos».
IBOR MONESMA, Carolina: «Sobre la indumentaria popular infantil en Aragón a finales del siglo XIX y principios del siglo XX».
BERNAD ESTEBAN, Pilar: «La protección jurídica del patrimonio etnológico en Aragón».
SANCHO ABELLA, Ángel Ramón: «Formatos expositivos y recursos interpretativos del patrimonio etnológico de Aragón».
JOCILES RUBIO, M.ª Isabel: «Feminización y tradicionalización de la fiesta de Santa Águeda».

Temas de Antropología Aragonesa, 14
Zaragoza, IAA, 2004, 222 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

GARI, Ángel: «La brujería en el Pirineo Central en la Edad Moderna».
NEGRO MARCO, Luis: «El enebro, el árbol totémico de los pastores aragoneses».
LABORDA PERÚN, Nieves: «Choque social y cultural entre payos y gitanos».
URBELTZ, Juan A.: «Mairubaratz: «moros» y *cromlechs* pirenaicos».
GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel: «El inventario de la casa en Senegüé de Don Juan Abarca, señor de Sarvisé (1576)».
ROMA, Josefina: «La migración diferencial de las mujeres y los hombres de montaña».
LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier: «La ganadería en los Archivos Aragoneses: Casa de Ganaderos de Zaragoza, I».
«Aragón en imágenes. *Moncayo*».

Temas de Antropología Aragonesa, 15
Zaragoza, IAA, 2009, 316 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

GERMÁN DE BES, Concha: «Linajes femeninos en la sociedad actual. Un vestido para Catalina».
MATEO ALCALÁ, M.ª Luisa: «El dance aragonés y sus demonios. Aspectos regionales y suprarregionales».
BAYOD CAMARERO, Alberto: «La expansión de los molinos olearios bajoaragoneses durante los siglos XVI al XVIII».
ORTIZ-OSÉS, Andrés: «Antropología aforística».
URBELTZ, José Antonio: «Akira Kurosawa, el zorro y el mosquito».
GUEROLA MUR, Martín J.: «Un trabajo etno-educador en el contexto cultural de La Guajira: los procesos de aprendizaje en la edad adulta universitaria».

CASTERET, Patricia H.: «De lo colectivo a lo individual. Relatos legendarios y localización de las casas».
DE DIEGO, Jesús: «El arte transforma las calles. El graffiti hip hop y su encuentro con la ciudad situacionista».

Temas de Antropología Aragonesa, 16-17
Zaragoza, IAA, 2008, 375 pp. ISSN: 0212-5552. PVP: 9 €

BAYOD CAMARERO, Alberto: «La huella del frío: la construcción de neveras en el bajo Aragón durante la Edad Moderna».
RIVAS GONZÁLEZ, Félix A.: «Funcional, concreta y relevante. Una visión emic de la arquitectura popular en Aragón a partir de testimonios orales».
MARTÍN DOMINGO, Francisco: «Aproximación a la arquitectura popular ligada al agua en los márgenes del Jiloca».
ALLANEGUI BURRIEL, Guillermo: «La piedra seca en La Muela».
IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier: «Aproximación a la arquitectura tradicional en los llanos de Rodenas-Pozondón y en la parte oriental de la Seirra de Albarracín».
BOSCH FERRER, Juan Ramón y NIETO CALLÉN, Juan José: «La arquitectura popular y vida material en el valle de Bielsa durante los siglos XVI y XVII a partir de testimonios documentales».
ABARDÍA SERRANO, Silvia y BENITO MOLINER, Manuel: «Arquitectura popular subterránea de los Monegros».
FUSTER CASTERA, Patricia y TOMÁS ZARROCA, Pepa: «El salinar de Peralta de la Sal».
CHUECA YUS, Vicente M.: «La memoria de una montaña: Moncayo. Asomándonos al proyecto Identidades».
AURESANZ CAMPO, Sergio: «Las casas cueva de Salillas de Jalón (II)».
FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy: «Historia de familia en la historiografía portuguesa».
VARELA MANCEBÓN, Alexandro: «Aragón en imágenes: 80 años después, la Estación».

MONOGRAFÍAS

PALLARUELO CAMPO, Severino (1984) *Las navatas. El transporte de troncos por los ríos del Alto Aragón*. «Monografías», 1. Huesca, IAA, 88 pp. ISBN: 84-600-3417-8 (agotado).
CABEZÓN CUÉLLAR, Miguel, CASTELLÓ PUIG, Ana y RAMÓN OLIVÁN, Tirso (1984) *La alfarería en Huesca (Descripción y localización)*. «Monografías», 2. Huesca, IAA, 123 pp. ISBN: 84-398-2661-3. PVP: 6 €.

MAIRAL BUIL, Gaspar (1995) *Antropología de una ciudad. Barbastro*. «Monografías», 3. Zaragoza, IAA, 319 pp. Colabora: Centro de Estudios del Somontano. ISBN: 84-606-2440-4. PVP: 12,62 €.

HARDING, Susan (1999) *Rehacer Ibieca. La vida rural en Aragón en tiempos de Franco*. «Monografías», 4. Zaragoza, IAA, 200 pp. ISBN: 84-931139-0-5. PVP: 13,22 €.

TAUSIET, María (2002) *Los posesos de Tosos (1812-1814)*. «Monografías», 5. Zaragoza, IAA, 287 pp. ISBN: 84-931139-1-3. PVP: 13,22 €.

DE TAUSTE, Fray Francisco (2002) *Arte y bocabulario de la lengua de los indios chaymas*. Edición facsímil a cargo de Miguel Ángel Pallarés Jiménez. «Monografías», 6. Zaragoza, IAA, 309 pp. ISBN: 84-931139-2-1. PVP: 15 €.

BAJÉN GARCÍA, Luis Miguel (2004) *Un héroe en zapatillas. Pedro Martínez Baselga y su Museo de Juegos y Juguetes Infantiles*. «Monografías», 7. Zaragoza, IAA, 279 pp. ISBN: 84-931139-3-X. PVP: 15 €.

ARTULARIOS

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996) *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*. «Artularios», 1. Zaragoza, IAA, 155 pp. ISBN: 84-921530-5-9. (agotado).

SANCHO ABELLA, Ángel Ramón (2007) *Humanización del medio en Aragón*. «Artularios», 2. Zaragoza, IAA, 127 pp.

ACTAS DEL VII CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

(Zaragoza, 16-20 de septiembre de 1996)
Zaragoza, IAA/FAAEE, 1996.
Simposios I al VIII (8 vols.)
ISBN: 84-921530-4-0 (obra completa)

I Simposio: D*e la construcción de la historia a la práctica de la antropología en España*.
Coordina: E. Aguilar Criado. 247 pp. ISBN: 84-921530-4-1. PVP: 12 €.

II. Simposio: *Etnolingüística y análisis del discurso*.
Coordina: J. L. García García. 199 pp. ISBN: 84-921530-4-2. PVP: 12 €.

III. Simposio: *Antropología del trabajo*.
Coordina P. Palenzuela Chamorro. 215 pp. ISBN: 84-921530-4-3. PVP: 12 €.

IV. Simposio: *Reciprocidad, cooperación y organización comunal: desde Costa a nuestros días*.
Coordina J. Contreras. 219 pp. ISBN: 84-921530-4-4. PVP: 12 €.

V. Simposio: *Familia, herencia y derecho consuetudinario*.
Coordina D. Comas d' Argemir. 219 pp. ISBN: 84-921530-4-5. PVP: 12 €.

VI. Simposio: *Antropología social de América Latina*.
Coordina C. M. Caravantes García. 189 pp. ISBN: 84-921530-4-6. PVP: 12 €.

VII. Simposio: *Procesos migratorios y relaciones interétnicas*.
Coordina A. Kaplan Marcusán. 177 pp. ISBN: 84-921530-4-7. PVP: 12 €.

VIII. Simposio: *Epistemología y método*.
Coordina. A. González Echevarría. 191 pp. ISBN: 84-921530-4-8. PVP: 12 €.

DISTRIBUCIÓN

Prensas Universitarias de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas
C/ Pedro Cerbuna, 12
E-50009 Zaragoza
Tel. 976 761000, ext.: 3156 / fax 976 761063
e-mail: puz@unizar.es

Librería Pórtico
C/ Muñoz Seca, 6
E-50005 Zaragoza
Tel. 976 557039 / 976 350303
fax 976 353226
e-mail: portico@zaragoza.net

Ícaro Distribuidora S.L.
Ctra. Valencia, km 14,500
Polígono «El Plano», C/ A, nave 39
E-50430 María de Huerva (Zaragoza)
Tel. 976 126333 / 976 126349 / fax 976 126493
e-mail: icaro@diandel.com

Horario del IAA: Lunes y martes de 17 h a 20 h. Resto: contestador automático.

Instituto Aragonés de Antropología
Edificio de Servicios de la Universidad de Zaragoza
C/ Domingo Miral, 4; E-50009 Zaragoza
Tel. 976 761000 ext. 3622
e-mail: iaa@antropologiaaragonesa.org
http://antropologiaaragonesa.org

Domingo Miral, 4
Edificio de Servicios - Universidad de Zaragoza
E - 50009 Zaragoza (☎: 976761000 / Ext. 3622)

SOLICITUD DE INSCRIPCIÓN

Si desea pertenecer al Instituto Aragonés de Antropología, cumplimente y entregue personalmente o por correo este impreso a la dirección del IAA. Su solicitud será respondida por correo tras ser comunicada a la Junta Directiva del IAA.

APELLIDOS: ..... NOMBRE: .....
FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO: .....
DIRECCIÓN COMPLETA: .....
TELÉFONO/FAX/E-MAIL: .....
DATOS ACADÉMICOS: .....
ACTIVIDAD PROFESIONAL: .....
TRABAJOS DE CAMPO: .....
TEMAS Y ÁREAS GEOGRÁFICAS DE INTERÉS: .....

De conformidad con lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, le comunicamos que estos datos se incorporarán a un fichero informatizado del IAA.

Por la presente solicito a Vd. ser admitido en el Instituto Aragonés de Antropología en calidad de socio.

Atentamente,

Fecha y firma

SR. PRESIDENTE DEL INSTITUTO ARAGONÉS DE ANTROPOLOGÍA

Ficha de domiciliación bancaria

NOMBRE, APELLIDOS Y DNI: .....
DIRECCIÓN: .....
ENTIDAD BANCARIA: ..... SUCURSAL: .....
DIRECCIÓN: .....
LOCALIDAD: ..... PROVINCIA: ..... CP: .....
CÓDIGO CUENTA CLIENTE (20 DÍGITOS): .....

Muy Sres. míos:

Ruego que, hasta nueva orden y con cargo a mi cuenta, se sirvan abonar los recibos de cuotas que presente a cobro el INSTITUTO ARAGONÉS DE ANTROPOLOGÍA (cuota anual: 18 €).

Atentamente les saluda,

Fecha y firma

NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. LOS TRABAJOS se enviarán a la Secretaría Técnica de *Temas de Antropología Aragonesa*, C/ Domingo Miral, 4, Ed. de Servicios Universidad de Zaragoza, 50009 Zaragoza. Los artículos deberán ser inéditos y no estar aprobados para la publicación en otra revista. Podrán estar redactados en cualquiera de las lenguas habladas en Aragón. Habrán de ser aceptados por el Consejo de Redacción.

2. Los originales se presentarán mecanografiados (por una sola cara en DIN A4), a doble espacio. Cada página tendrá 30 líneas de texto, y una anchura de caja de 60 espacios. Siempre que sea posible se ruega sean presentados en soporte informático acompañados de su correspondiente copia impresa (es aconsejable envíar en documento aparte las notas del texto). Cada disco irá etiquetado con el nombre de autor/es, el título del trabajo e indicación del tratamiento de textos utilizado.

3. Los trabajos deberán presentar una ficha en la que figure el título, nombre de autores, dirección, teléfono, situación académica, nombre de la Institución Científica a la que pertenece(n), lugar de trabajo y fecha de envío del trabajo a la revista.

4. Cada artículo deberá acompañarse de un resumen de 10 líneas:

—Título del trabajo (un máximo de 8 palabras)
—Nombre y apellidos de autor/es
—Resumen y palabras clave
—Traducción al inglés del título, resumen y palabras clave
—Desarrollo del trabajo

5. Las ilustraciones (cuadros, mapas, gráficos, tablas, figuras,...) que acompañen al texto se numerarán de forma correlativa tanto si se trata de dibujos como de fotografías, bajo el término «figura». Los originales deberán numerarse solamente en lápiz por la parte posterior, indicando autor y título del artículo. Los pies de las figuras se insertarán en su lugar correspondiente dentro del trabajo y además se listarán en una hoja aparte conteniendo un breve pie o leyenda. Si las ilustraciones no fueran propias, los autores deberán obtener aprobación, antes del envío, para su reproducción.

6. Las citas textuales irán entrecomilladas, siempre que no ocupen más de tres líneas. Si lo superan, deberán escribirse sin comillas, pero dejando un margen de 10 espacios dentro del propio texto.

7. Las citas bibliográficas dentro del texto serán así: (Velasco, 1988: 15).

8. La bibliografía se presentará alfabéticamente al final del artículo. Por ejemplo:

BARLEY, N. 1989. *El antropólogo inocente*. Barcelona. Anagrama.

LISON, C. 1991. «Una gran gran encuesta de 1901-1902 (Notas para la Historia de la Antropología Social en España)» en *Antropología de los Pueblos de España*. Madrid. Taurus Universitaria. pp. 33-57.

9. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas y un ejemplar del número de la revista en el que se publique.

10. El Consejo de Redacción decidirá la aceptación o no de los trabajos y lo comunicará a los autores en un plazo máximo de 6 meses, indicando el volumen y número en el que se publicarán. Los originales no aceptados serán devueltos a la dirección del remitente.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Vista general de Alborge. (Luis Juan Velilla) 13
Iglesia de Alborge. (Luis Juan Velilla) 15
Cabezudos en las fiestas de Alborge. (Luis Juan Velilla) 17
Fig. 1. *Linajes, parentesco tradicional y nuevos parentescos.* 18
Mujeres de diversas generaciones de la localidad de Alborge. (Luis Juan Velilla) 23
Vestidas para la ocasión. Alborge. (Luis Juan Velilla) 27
Diablo, ángel y paloteadores del dance de Grisel. (Asociación Cultural La Diezma) 35
La derrota del diablo por el ángel. (Asociación Cultural La Diezma) 37
Parlamento entre el ángel y el diablo. (Asociación Cultural La Diezma)..... 43
El demonio fiero dirigiéndose a las gentes de Grisel. (Asociación Cultural La Diezma) 53
Demonios acechantes ante jueces 63
Fig. 1. *Grabado que refleja las actividades realizadas en los antiguos molinos de aceite bajoaragoneses (moltura y prensado de la oliva, escaldado de la pasta, depuración y envasado del aceite, etc.) y el tórrido ambiente creado en su interior (Nuova Pieralisi)* 74
Fig. 2. *Rollo de moltura girando sobre la muela yaciente y deshaciendo la oliva. La fuerza motriz habitual, llamada "tracción de sangre", eran las caballerías (Nuova Pieralisi, 1993)* 77
Fig. 3. *Prensa de viga o libra y sus principales piezas, con la denominación habitual que recibían en el Bajo Aragón, donde las contrapiernas estaban formadas por enormes bloques de piedra, formando una especie de capillas o torres (Nuova Pieralisi, 1993, con modificaciones del autor)* 79
Figs. 4-7. *Posiciones de funcionamiento de una prensa de viga o libra y diversas maniobras a realizar (Nuova Pieralisi, 1993, con modificaciones del autor)* 82
Fig. 8. *Mapa de una parte del territorio del Bajo Aragón histórico que delimita la zona geográfica estudiada* 86

Fig. 9. *Restos de tres de las seis capillas del antiguo molino de aceite de La Codoñera, con sus piernas o contrapiernas de piedra y los torreones que servían de contrapeso a la fuerza que ejercían las vigas, realizados mediante sillares (Alberto Bayod, 2006)* 91

Fig. 10. *Rollo de moltura, tolva de madera para depositar las olivas y muela o solera yaciente (*çaffa, *con su sotana y escudilla dotada de depósito) del antiguo molino oleario de la pedanía de Jaganta, en Las Parras de Castellote (Teruel) (Alberto Bayod, 1994)* 96

Fig. 11. *Restos de una capilla para encajar la prensa de uno de los molinos de aceite que funcionaron en Torrecilla, con sus piernas de piedra hechas a base de sillares y el torrejón que servía de contrapeso a la fuerza que ejercía la viga (Alberto Bayod, 2006)* 99

Fig. 12. *Reproducción de la prensa de viga o libra que existía en el* "Molí del Hereu", *antigua almazara ubicada en la población de Ráfales (Omezyma, 2005)* 105

Fig. 13. *Zona de moltura y prensado del antiguo molino oleario de Jaganta, una de las almazaras dotadas de prensa de viga o libra mejor conservadas de Aragón, que aun mantiene intacta su estructura constructiva y elementos originarios y ha sido recuperada recientemente (Comarca Bajo Aragón, 2005)* 109

Fig. 14. *Vista exterior del edificio que alberga el molino aceitero de Jaganta, del que sobresale el torreón macizo que actuaba de contrapeso a la fuerza ejercida por la viga (Alberto Bayod, 1994)* 114

Fig. 15. *Libra de la almazara de Jaganta y su mecanismo de acción, que consistía en un tornillo de madera o caracola adosada a la misma que hacían girar cuatro operarios mediante barras (Alberto Bayod, 1994)* 120

Fig. 16. *Detalle del ensamblaje de los enormes maderos que formaban parte de la prensa de viga del molino oleario de Jaganta (Alberto Bayod, 1994)* 124

Fig. 17. *Grabado del siglo XVII de J. Stradan que muestra la mayor parte de las operaciones realizadas en un molino de aceite (Andrés Arambarri,* "La oleicultura antigua")..... 129

Fig. 18. *Detalle de la prensa del molino oleario de Jaganta, apreciándose las guiaderas de madera que encajaban la viga y la mediana sobre la que se apoyaba. También puede observarse la pila que recibía el aceite obtenido del prensado (Alberto Bayod, 1994)* 139

Akira Kurosawa (1990), *Konna yume wo mita (Dreams)* 213

Mapa Oficial de La Guajira 231

Instalaciones de la Universidad de La Guajira en Riohacha, Colombia 254

Paisaje de «El Pilón de Azúcar», en el caribe colombiano guajiro 255

Profesora de etno-educación formando a niños-as en una ranchería 257