

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



Las patrañas 3

Joaquín Díaz

Aproximación antropológica al tema del arte pastoril en España:
la investigación etnográfica como punto de partida 4

Pedro Javier Cruz Sánchez

Toponimia y apicultura en el norte de Palencia (y II) 20

Ricardo Blanco Roldán

Felipe Gómez, vida de pastor 50

Ignacio Sanz Martín

El cristianismo en la conquista y virreinato del Perú: llegada, impacto e
influencias. Una introducción histórica..... 60

Juan María González de la Rosa

La Virgen de Chiquinquirá en su capilla de la Basílica de Nuestra Señora
de la Merced, Madrid: iconografía, historia y tradiciones 67

Ángela Franco Mata

Las ilustraciones de las cubiertas de las partituras musicales a través
del estudio de las existentes en la Fundación Joaquín Díaz 76

Jesús María San Miguel Montorio

SUMARIO

Revista de Folklore número 504 – Febrero 2024

Portada: *Adoración de los Pastores* de Domenico Ghirlandaio (1448-1494). Iglesia de la Santa Trinidad de Florencia

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

LAS PATRAÑAS

Alguna vez me he referido en estas cartas con que se abre mensualmente la Revista de Folklore al padre jesuita Jerónimo Román de la Higuera, famoso fabulador del siglo xvi, quien con indudable acierto y habilidad recurrió al arte de escribir cronicones para trufar la historia de contingencias y embustes. Probablemente una de sus creaciones más imaginativas, el *Chronicon de Luitprando*, combina el nombre de un célebre viajero y escritor del siglo x –Luitprando, obispo de Cremona–, con unas crónicas que Luitprando (o Eutrando) habría redactado durante el tiempo en que había estado en las cortes de Berengario II y de Otón I. En las notas de Román de la Higuera aparece la curiosa mención, repetida luego hasta la saciedad por la costumbre tan española de creernos lo que se repite mucho, de que los restos de los pastores que primero adoraron a Cristo recién nacido en Belén habían sido traídos a la ciudad salmantina de Ledesma por un cruzado. Bien custodiados en un cofre que se halló en una torre de Jerusalén, las dos calaveras, junto con el resto de los huesos que habrían pertenecido a otra persona, no hubiesen revelado ningún dato sobre tales restos si no se hubiesen encontrado en el cofre unas tijeras de esquilar ovejas y un zurrón con diferentes objetos pastoriles. También en un pergamino estaban escritos los nombres de los tres afortunados, Isacio, Josefo y Jacobo, parientes entre ellos y nacidos en Nazaret. Todas estas informaciones, por algún tiempo olvidadas y de nuevo vueltas a poner en cuestión, se «completaban» de vez en cuando

con novedosos descubrimientos, como el realizado hacia 1860 por el diplomático Antonio Bernal, cónsul de España en Siria y Palestina, quien obsequió a la iglesia parroquial de Fuenterrabía tres objetos traídos de Tierra Santa: el candado del santo sepulcro, un capitel del pretorio de Pilatos y el relicario de los pastores de Belén. Este último regalo era una arqueta relicario tallada sobre mármol blanco que contenía tres huecos donde habían de alojarse los restos mortales de los bienaventurados. Bernal había trabajado según parece con el arqueólogo italiano Carlo Claudio Guarmani, quien, además de obsequiar al cónsul determinadas piezas, describió todas sus experiencias habidas en los santos lugares en el libro *Gl'italiani in Terra Santa. Reminiscenze e ricerche storiche*, editado en Bolonia en 1872.

Creo que la fama de mentirosos de los pastores, de donde vino la palabra «patraña» o pastraña o pastoranea, debía aplicarse más bien a aquellos clérigos ociosos que entretuvieron sus horas de holganza imaginando historias nunca sucedidas y siempre alimentadas por nuevos descubridores, más papistas que el papa, que añadían leña a la hoguera de vanidades y presunciones. Los pastores entretenían su escaso tiempo libre en mejores y más artísticas distracciones, una versión holística de la vida y la naturaleza a cuyo estudio se dedica el primer artículo de este número.

CARTA DEL DIRECTOR

APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA AL TEMA DEL ARTE PASTORIL EN ESPAÑA: LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA COMO PUNTO DE PARTIDA

Pedro Javier Cruz Sánchez

Para aquellos investigadores que se dedican al estudio del arte pastoril, las exploraciones de Antonio Leonardo Platón han supuesto, sin ningún género de duda, una verdadera referencia (sobre todo en el ámbito nacional), no existiendo investigación actual que no recurra a sus trabajos sobre las materializaciones salidas de las manos de estos artistas populares. Leonardo, como heredero de los estudios de Violant, Cortés o el padre César Morán, ha tratado de poner en el lugar que le corresponde una artesanía popular que paulatinamente ha ido perdiendo su verdadera razón de ser como objeto funcional en detrimento de un valor estético que ha llevado, en último extremo, a ser codiciado objeto de coleccionista.

En la presentación de los ensayos incompletos sobre el coleccionismo de Walter Benjamin, Beatriz Sarlo apunta que una colección no es más que «un conjunto disgregado de discursos, de comunicaciones, que solo pueden tomar sentido si alguien comienza a organizarlos» (SARLO, 2022: 9), se trata de un aspecto recurrente en los estudios de naturaleza etnográfica, donde cada pieza permite ser englobada en una familia específica desde la cual se puede acometer un análisis que dé lugar a la interpretación de la misma una vez que esta se desprende de su contexto de uso, pasando de simple bien de consumo a una mercadería o bien de colección, sujeta a una economía diferente a la de mercado libre del propio consumo (GROYS, 2021: 34). En esta lógica que transita de lo útil a lo bello es donde tradicionalmente se ha encuadrado el interés de los etnógrafos en las materializaciones de los pastores.

Aunque el estudio de las artesanías de este colectivo tenía en España una cierta tradición, gracias a los estudios que se llevaron a cabo en Castilla (Tella, Morán, Cortés, Ortego, Saturio González...), Cataluña y Pirineos (Violant i Simorra, Krüger...) u otros ámbitos peninsulares (Caro Baroja, Pérez Vidal...), lo cierto es que aún no se constata una investigación estructurada, alejada de la mera clasificación taxonómica, sobre este mal llamado arte. Sí que es verdad que en sus rasgos básicos, se había ido dando a conocer desde los años 20 del pasado siglo a través de la publicación de algunas importantes colecciones –las de Morán, Cortés, las del Museo del Pueblo Español o la del Marqués de Benavites–, aunque los criterios de selección de las piezas respondía más a determinados rasgos estéticos, anteponiendo la belleza a la propia funcionalidad y contextualización de los objetos, lo que llevó a una desenfrenada búsqueda de aquellas piezas más vistosas en detrimento de otras menos decoradas o menos singulares.

Buena parte de los etnógrafos que han tratado el tema no suelen salir de un guion netamente establecido que sigue la tendencia estética del momento, si bien algunos investigadores han comprendido que más allá de los objetos ricamente labrados que los pastores regalaban, a manera de ofrenda, a novias, mujeres o patronos, existía toda una extensa panoplia de elementos que conforman el complejo mundo de las artesanías pastoriles, muchos de ellos humildes piezas de uso sin adorno alguno que sirvieron en un contexto determinado donde la adquisición de objetos estaba limitada a un reducido abanico de adminículos que ellos mismos, en muchas ocasiones, pudieron imitar.

Tal vez desde una óptica etnoarqueológica sea posible abordar otra cuestión que los especialistas no han dado aún cumplida respuesta, que es la relativa a la cronología de este arte que se ha llevado, sin demasiados prejuicios, a un presunto *tiempo mítico* cercano al nacimiento del Honrado Concejo de la Mesta pero que no encuentra correlato material con los objetos conservados; el propio Leonardo no atinó a posicionar en un *tiempo cronológico* preciso todos los objetos pastoriles, más allá de los que están perfectamente datados gracias a una fecha o a un hecho histórico reconocible¹. Que antes de estos siglos existía arte pastoril no cabe ningún género de duda², si bien la documentación escrita ha sido usualmente reacia a recoger en testamentos e inventarios estas piezas de carácter popular, pero de las que existen algunas sucintas referencias en el *Arte General de Grangerías*, obra escrita a principios del siglo XVIII por Fray Toribio de Santo Tomás y Pumarada (LÓPEZ, 2006) y, sobre todo, en las descripciones de los viajeros por España o los numerosos relatos que nos han dejado los pastores trashumantes.

1. Repaso a los estudios sobre el arte pastoril en España

Los estudios sobre este aspecto apenas han ido más allá de las presentaciones de las ricas colecciones que custodian museos y particulares y de estudios de corte iconográfico que aunque necesarios, han encasillado seriamente la investigación en un inmerecido folklorismo que casi ha llegado a agotar el tema. Las manufacturas de los pastores han de ser estudiadas desde

una óptica antropológica que permita entender en su contexto económico y social preciso estas materializaciones que van más allá de lo puramente estilístico.

Trazar las líneas maestras de los estudios sobre el arte pastoril en España desde sus inicios no es una tarea fácil, debido a la variedad y dispersión de materiales que se han publicado hasta la fecha, en la que podemos dar cuenta de trabajos verdaderamente científicos junto a otros de naturaleza folklórica y no pocos inventarios y listados de piezas recogidas, sin criterio alguno, como si de una operación rescate se tratase, habitualmente arrumbadas en museos locales que apenas han sido atendidas por los especialistas. Y es que uno de los rasgos diferenciadores en la investigación sobre las artesanías de los pastores atiende a la circunstancia, ya apuntada, de que han sido objeto de un obsesivo interés por parte de coleccionistas, en detrimento del que han mostrado por estas piezas populares los antropólogos, a excepción de puntuales aproximaciones por parte de algunos investigadores en fecha más reciente desde una óptica etnoarqueológica (GONZÁLEZ RUIBAL, 2003a y b). Hacer una historia de la investigación del arte de los pastores es realizar un recorrido por las colecciones que se dispersan por los museos locales y por los repertorios de piezas acopiadas por los coleccionistas privados de nuestro país a lo largo de los últimos cien años, lo cual ha dado lugar a una producción bibliográfica muy abundante que es la que ha nutrido, en buena medida, las líneas maestras de la investigación etnográfica del arte pastoril.

Colecciones que encontramos referenciadas a lo largo de toda la península en un tipo de publicación de naturaleza folklórica, muy localista, que ensalza unos valores que subliman lo artístico y lo popular en la línea del costumbrismo español del siglo XIX, incluso de los estudios de la cultura popular material que en las primeras décadas del siglo introdujeron en España los investigadores de la *Escuela de Hamburgo* (Giese, Krüger, Klemm, Thede, Spelbrink...), que otorgó a estas producciones populares

1 Los más antiguos que se conocen suelen estar datados hacia principios o mediados del siglo XVIII, si bien la mayor parte de los que conforman las colecciones peninsulares son de los siglos XIX y XX.

2 Encontramos algunas menciones concretas a este arte de los pastores en *Las Bucólicas* de Publio Virgilio Marón. Agradecemos este dato al profesor de latín de la Universidad de Valladolid Pedro P. Conde Parrado estas referencias clásicas.

un elevado gusto por los estético, que exaltó la cultura popular entre la clase dominante (MANSILLA, 2006) y que fue el trampolín por una fiebre por la adquisición de estas obras. No es de extrañar que ya desde la década de los años 20 del siglo pasado, aparecerán publicados un buen número de trabajos que dan cuenta de unos objetos que, aun en aquellos años, todavía eran piezas comunes entre los pastores ribereños y trashumantes. Es por ello que a la hora de trazar un recorrido por la historia de la investigación del arte de los pastores ibéricos cabe establecer dos fases netamente definidas marcadas *grosso modo* por la década de los años 50, precisamente los años de la salida de la autarquía del primer franquismo (cfr. ARCO BLANCO, 2020) gracias al conocido *Plan Marshall*, momento en que los objetos pastoriles comenzarán lentamente a dejar de ser piezas de uso para ser tratadas como objetos de museo, fecha que viene a coincidir además con la modernización del campo y el lento languidecer de los oficios populares.

En la historia de las investigaciones del arte de los pastores cabe diferenciar un primer momento en el que primaron las pesquisas de lo que podríamos bautizar como la época de los «pioneros» –desde principios del xx hasta mediados de este siglo–, en la que encontramos un notable grupo de personajes en los que, aunque muy pintorescos en cuanto a su dedicación profesional, primaron algunos profesores y personal de museos que comenzaron una labor de recolección, casi siempre poco sistemática, que nutrió de importantes colecciones a los fondos de arte popular de algunos de los principales museos etnológicos de la época.

La década de los años 50 viene a marcar un cierto cambio de dirección en los estudios sobre las manufacturas pastoriles. Es curioso como en este mismo año de 1950 salen a la luz dos importantes trabajos sobre las cuernas y colodras pastoriles, uno de la mano de Caro dentro de la colección de los *Trabajos y Materiales del Museo del Pueblo Español* (CARO BAROJA, 1950), otro más sobre las cucharas de madera y de asta

pocos años después (PÉREZ VIDAL, 1958), así como las investigaciones del soriano Teógenes Ortego que hizo lo propio con un artículo sobre las colodras sorianas que incluyó en el *Homenaje a Don Luis de Hoyos Sainz* que se le hizo en Madrid en ese mismo año (ORTEGO, 1950), gracias a los cuales comenzará a otorgarse a las producciones pastoriles una carta de naturaleza como objetos susceptibles de mostrar algún tipo de interés etnográfico. A pesar de todo, lo cierto es que hasta décadas después estas piezas no comenzarán a ser estudiadas desde una óptica alejada de la mera clasificación tipológica; la herencia de las investigaciones de los pioneros, muy influenciados por el método del *wörten und sachen* (palabras y cosas) de la *Escuela de Hamburgo* (1909–1944) que introdujo para sus estudios en el noroeste peninsular Fritz Krüger (ORTÍZ y SÁNCHEZ, 1994: 431-432; TOMÉ, 2008), fue una pesada losa que ha lastrado la investigación del arte pastoril hasta prácticamente la década de los años 80 y 90 del pasado siglo. Todavía en 1980 se seguían publicando colecciones, como la abulense del Marqués de Benavites, custodiada en el Museo de Ávila (PÉREZ HERRERO, 1980), sin que se haya vuelto a visitar unas piezas de evidente interés antropológico que permiten caracterizar la personalidad de los pastores de esta parte de la Meseta. Esta va a ser, sin duda alguna, la tónica en la investigación y que, en la actualidad, no se ha superado aún de manera satisfactoria.

La historiografía del arte pastoril es, pues, enormemente compleja de trazar en sus líneas básicas, si atendemos a la dispersión y al carácter eminentemente local de las publicaciones que recogen colecciones y piezas procedentes, a veces, de ámbitos territoriales muy alejados de los museos donde se depositaron. Hay que incidir en el hecho de que estos objetos muebles han estado circulando en manos de charnileros y marchantes en buena parte de los mercadillos peninsulares y no era raro encontrar en su día objetos pastoriles salmantinos o burgaleses en el mercado de Los Encantes o en el Rastro madrileño. Precisamente uno de los problemas en el estudio de estas manufacturas

es el de la deslocalización de las mismas que, en ocasiones, impide realizar análisis más allá de los tipológicos o iconográficos que incluso se han proyectado en algunas tesis doctorales recientes (GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 2018; VACAS MORENO, 2019), vinculando casi siempre estas manufacturas a la actividad trashumante, extremo que han desmentido algunos autores (CRUZ, 2013).

La bibliografía sobre el arte pastoril tiene en cuatro focos principales los pilares de la investigación a lo largo de todo el siglo xx: el castellano y leonés, el catalano-pirenaico, el riojano y el extremeño, entre los más destacados. El que engloba las provincias de la actual comunidad autónoma de Castilla y León fue uno de los primeros en dar a conocer la extensa variedad de materializaciones que sus pastores, estantes y trashumantes, elaboraron a lo largo de los siglos xviii al xx, hitos cronológicos en los que situaríamos el mayor número de piezas conservadas. Es bien conocido el nombre del agustino César Morán Bardón, autor de un importante volumen de obras sobre la etnografía salmantina, zamorana y leonesa (FRADES, 1990), quien recopiló para el Museo de Salamanca una importante colección de arte pastoril donde actualmente se conserva (BESCÓS, 2012); en cierto sentido, aunque César Morán eclipsó la labor de otros investigadores procedentes, en su mayor parte, del estamento religioso –Serafín Tella y el padre Belda en Salamanca o el padre Saturio González en Burgos–, abrió para muchos el camino a la investigación del arte pastoril como Luis Cortés Vázquez (1957; 1992) primero o Carlos García Medina (1987; 2003 y 2014), Cid Cebrían o Leonardo después, todos ellos localizados en el ámbito salmantino. En esta provincia se dio una circunstancia muy especial al otorgar a la etnografía una entidad propia, favorecida no solo por una literatura que ensalzaba lo local (Gabriel y Galán o M. García...), sino por algunas entidades como el *Centro de Estudios Salmantinos* que impulsará la publicación de las conocidas como *Hojas Folklóricas* (1951-1956) (CARRIL, 1995) que sirvió de nexo entre aque-

llos primeros pioneros y los etnógrafos de la segunda mitad del siglo xx.

Con el padre César Morán³ y Luis Cortés Vázquez a la cabeza, quien en este último caso aborda el tema en numerosas ocasiones (CORTÉS, 1992; GABAUDÁN, 1996b), asistimos a un florecimiento de los estudios sobre el arte pastoril que tomaran prestados Paulette Gabaudán, Piñel, Sánchez Marcos, Lizarazu de Mesa o Leonardo y que han asentado el conocimiento que tenemos en la actualidad de estos objetos, especialmente a las colecciones que se formaron en torno a los mismos (*Colección César Morán* del Museo de Salamanca, *Colección Arte de Occidente* del Museo Etnográfico de Castilla y León, etc.), centrado en la riqueza de este tipo de manifestaciones que, frente a otras provincias, no han sido exclusivas de los pastores trashumantes sino que, en buena medida, han salido de las manos de los pastores *ribereños* estantes donde deberíamos de destacar las investigaciones de García Medina sobre los objetos pastoriles del campo mirobrigense (GARCÍA MEDINA, 2003) o del entorno de la ciudad de Salamanca (PIÑEL, 2021: 235-258), autores

3 De entre todos los trabajos que el agustino César Morán Bardón acometió el estudio del arte pastoril, es su obra titulada *Arte Popular*, incluida dentro de la colección de la Sociedad Española, Antropología, Etnografía y Prehistoria editado en el Museo Antropológico Nacional de Madrid en 1920, la que recoge con mayor profundidad pero con evidente ánimo de coleccionista, algunos de los objetos que en aquellos años hipercharacterizaban el arte popular salmantino tales como las castañuelas, las cucharas, la rueca y el huso, las cuernas, los cayados o ciertas piezas de ciertos artistas populares (MORÁN, 1928), que posteriormente volvería a mencionar en su *Reseña* (MORÁN, 1946: 149, lam. XXIII). El propio César Morán, que no se consideraba ni mucho menos un experto como expone al final del libro, designaba al arte popular (también conocido como arte pastoril) a «(...) las producciones de individuos que carecen de estudios, las manifestaciones artísticas ejecutadas por personas exentas de convencionalismos o de fórmulas escolares o de adulteraciones de maestros. Es el arte en su estado primitivo y espontáneo, herencia de las pasadas centurias que se conserva por tradición y que se da la mano con los primeros destellos del Arte Cuaternario» (MORÁN, 1928: 2).

de algunos de los mejores ejemplos –por la riqueza de sus acabados y decoraciones– del arte pastoril de toda la península. En este sentido, las nuevas miradas al arte pastoril están persiguiendo sus manifestaciones en otros soportes, como son las representaciones parietales de las que ya en su día había dado cuenta Elías (1991: 47-68) integradas dentro de la familia de las epigrafías populares (CRUZ, 2011: 85-106) o, más recientemente, Vázquez y Reis a propósito de una serie de grabados pastoriles descubiertos en la provincia de Salamanca (VÁZQUEZ y REIS, 2020) y que encuentran su eco en las investigaciones sobre el arte rupestre de los pastores y caravaneros del noroeste argentino (RODRIGO, 2010).

Cada provincia o comarca ha ido dando a conocer sus *corpus* en función de la presencia/ausencia de piezas de hechura pastoril (a nuestro juicio, más ficticia que real) y del propio interés de los investigadores locales que han abordado el tema. En la provincia de Ávila al embrionario trabajo de Albert Klemm (TOMÉ, 2008) sobre la cultura popular abulense, le siguieron unas cuantas décadas después unas referencias, la ya citada referida a la colección del ya referido Marqués de Benavites, depositada en el Museo de Ávila (PÉREZ HERRERO, 1980), un texto de García Martín (1984) o el trabajo colectivo coordinado por Guadalupe González-Hontoria sobre el arte popular en la provincia de Ávila, donde los datos que ofrece sobre las manifestaciones artesanas pastoriles son muy escuetos (GONZÁLEZ-HONTORIA *et alii*, 1985).

Por lo que respecta a la provincia de Soria, la cual cabe ponerla en relación las de Burgos y La Rioja, ámbitos de neta tradición trashumante, Gervasio Manrique o Teógenes Ortego a mediados del siglo xx, dieron cuenta de algunos materiales de enorme personalidad que permitirían hablar de un foco soriano-riojano-alavés (ORTEGO, 1950: 287) del que, posteriormente Sáenz-Díez (1986) y Bellido (2004) han ampliado con el estudio de nuevas piezas, muchas de ellas custodiadas en el Museo Numantino (BELLIDO, 2006). Por su parte, la provincia de Burgos, que

ha contado con un pasado trashumante de primer orden, apenas si ha contemplado en las últimas décadas un interés por estas manifestaciones pastoriles de las que, en su día, ofreció algunas escuetas referencias el padre Saturio González (GONZÁLEZ, 1941). En cierto sentido, las provincias de Soria y Burgos se han venido asociando, por mera vecindad, al menos en lo que respecta a la cultura pastoril, a las comarcas vecinas de La Rioja donde las manifestaciones pastoriles han sido estudiadas, entre otros, por Elías y Muntión quienes junto con Julio Grande coordinaron en 1991 un libro sobre la cultura pastoril (ELÍAS y GRANDE, 1991), en el que se recogen un buen puñado de artículos sobre el tema, poniendo de manifiesto la extensión que el arte pastoril ha tenido en la Península Ibérica; en todo caso, seguimos dando cuenta de trabajos cuyo objeto es el análisis tipológico de la pieza que empañan otras lecturas de otra naturaleza, aproximación que en fecha reciente han efectuado Lorenzo y Gonzalo respecto a una cuerna riojana decorada con motivos religiosos de la Virgen de Nieva (2011: 54-79) y que comienza a abrir las miradas a otros aspectos que en el futuro han de ser las menos manidas vías de investigación de estas manifestaciones de cultura material.

El resto de las provincias no han contado, frente a los anteriores, con trabajos de fondo, más allá de escuetas referencias que dan cuenta de la presencia de expresiones artísticas pastoriles, posiblemente menos espectaculares que las de los focos salmantinos, abulenses, sorianos y burgaleses. Aunque no hay provincia que evidencie ausencias significativas de arte pastoril, lo cierto es que las investigaciones han sido menos representativas que las que hemos indicado. Y no es por falta de trabajos sobre la trashumancia o de colecciones de arte pastoril en León o Palencia, donde cabe apuntarse las del Museo Etnográfico de León en Mansillas de las Mulas o los ejemplares conservados en el Museo de Piedad Isla. En León, además, las investigaciones sobre la trashumancia de Manuel Rodríguez Pascual (2001), afianzan la personalidad de las manufacturas de esta provincia res-

pecto de las comarcas y regiones de su entorno (ALONSO, 1997: 69-72), aunque sin llegar a sistematizar las producciones salidas de las manos pastoriles. En las demás provincias de la región castellano y leonesa, constatamos una evidente desigualdad en el número de referencias a este arte popular⁴, que se fundamenta no tanto en la inexistencia de una identidad pastoril que permitiría hablar de áreas culturales específicas (NAROTZKY, 2001: 22-23) en el noroeste de la Península Ibérica, gracias a los lazos que entretejió la trashumancia (ELÍAS, 1994: 208), como de la propia idoneidad de las materias primas que dio lugar a una tradición artesana muy focalizada.

Esta atomización se percibe de forma neta en la tradición que existen en el noroeste peninsular donde, gracias a las figuras de Krüger, Augusto Panyella y, sobre todo, de Violant i Simorra, se dibuja una de las regiones más interesantes de toda la península Ibérica. Influye decisivamente en la definición de esta área las investigaciones que se llevaron a cabo desde el Museo Municipal de Industrias y Artes Populares de Barcelona (VIOLANT, 1953; VOLTES, 1960) creado en 1940 por Agustín Durán Sempere y Joan Amades en el conocido «Pueblo Español» situado en Montjuic, en el que el etnógrafo Ramón Violant i Simorra dotó de materiales gracias a sus campañas en los Pirineos (VIOLANT, 2003) y en la propia Cataluña central (VIOLANT, 1938), especialmente de la comarca de Reus, que dio lugar al relativo buen conocimiento que tenemos del arte pastoril catalán en la actualidad. Este museo se unificó en 1962

con el *Museu Etnològic* de Barcelona (que en origen había sido bautizado bajo el nombre de *Museo Etnológico y Colonial*) de la mano del citado Panyella, uno de sus primeros directores.

La presencia de estas expresiones artísticas en toda la región pirenaica había concentrado el interés no solo de Violant, sino que tiempo antes Fritz Krüger, que ya llevaba un tiempo investigando las zonas montañosas de otros territorios, especialmente el noroeste ibérico (KRÜGER, 1947), ya había realizado un interesante trabajo sobre la cultura pastoril de este ámbito (KRÜGER, 1995), a los que siguieron en fecha más reciente otras investigaciones de carácter etnográficas como lo de Severino Pallaruelo primero (PALLARUELO, 1988), Abel Pérez poco tiempo después (PÉREZ BERDUSÁN, 2004) o algunas aportaciones en torno a ciertas piezas iconográficamente interesantes (PÉREZ CASAS, 1987; SATUÉ, 1987) por citar tan solo algunos de los autores que se han acercado a las materializaciones pastoriles pirenaicas. Asunto que en el caso de Navarra habrá que acudir a algunos trabajos clásicos (CARO BAROJA, 1972) así como a algunas recopilaciones puntuales de carácter local que en el vecino País Vasco se recogen en ciertas publicaciones sobre su arte popular (PEÑA SANTIAGO, 1976) o sobre el mundo de la ganadería y del pastoreo, del que da cuenta el tomo correspondiente del conocido *Atlas Etnográfico de Vasconia*, basado en el excelente trabajo de campo que ha llevado a cabo los grupos etnográficos *Etniker* en las últimas décadas del siglo xx en un buen número de localidades vascas y navarras (ARREGUI, 2000).

Aunque Extremadura ha representado otro de los focos clásicos de arte pastoril, del que se conocen algunas interesantes colecciones (GONZÁLEZ MENA, 1976; GUADALAJARA, 1984; ÁLVAREZ ROJAS, 1987), lo cierto es que no se ha incidido con la intensidad de otras regiones; con todo, algunas investigaciones han tratado de aproximarse desde una óptica antropológica a algunos aspectos de la cultura pas-

4 En el Museo de Segovia se conserva una interesante colección de estas manufacturas que aún se encuentran sin estudiar en profundidad aun cuando se han efectuado algunos apuntes del todo insuficientes (GARCÍA FERNÁNDEZ, 1949; CASAS y HERNÁNDEZ, 2012), mientras que en la provincia de Valladolid se consigna una serie de piezas de indudable personalidad, presente no solo en las comarcas de páramo donde se documenta históricamente la presencia de pastores trasterminantes (CRUZ, 2007; ESCRIBANO *et alii*, 2008), sino en otros ámbitos territoriales propios de pastores estantes en los que se constata una incipiente artesanía pastoril.

toril (FLORES DEL MANZANO, 1993) donde el arte pastoril va a tener una menor cabida.

Es evidente que otras regiones cuentan con interesantes colecciones de arte pastoril (LIMÓN, 1980: 57-60), pero frente a las que hemos descrito, este arte parece haber sido objeto de un menor interés. Con todo, no son infrecuentes la referencias a algunas interesantes colecciones, como la del Museo de Guadalajara (GONZÁLEZ ALCALDE, 2012), provincia en la que se conocen algunas piezas de posible hechura pastoril y de carácter funerario⁵ o las que custodian en otros tantos museos etnográficos tanto provinciales como locales que han ido cubriendo el apartado de arte pastoril con piezas que, en ocasiones, se desconoce su procedencia exacta.

A todas luces, las manufacturas pastoriles se encuentran presentes en buena parte del territorio peninsular y no se registra, salvo algunas contadas excepciones, ausencias de estos particulares ajuares en los morrales de los diferentes tipos pastoriles. Tal vez la dificultad venga determinada por la propia naturaleza de los objetos, muy fácil de ser sacados de su contexto original que pierden pronto el carácter de pieza-testigo de una comarca determinada, circunstancia que las lleva a ser meros *fetiches* cuya condición principal es la de transformarse en objetos mudos sin memoria (BODEI, 2013: 46). La recuperación reciente de la memoria de estos objetos parte, junto con las investigaciones científicas, de la realización de exposiciones cuya función ha pasado progresivamente de mostrar objetos sin más discurso que el tipológico y el estético como base de conocimiento de una actividad tradicional, habitualmente la trashumante ya perdida o en vías de extinción, que genera relatos cercanos al folklorismo decimonónico alejados de un fenómeno, sin duda, más com-

5 Nos referimos a la conocida como «tablilla de Escalera», un cerillo profusamente decorado con motivos geométricos excisos e incisos (ALONSO RAMOS, 2016: 471-475) que nos lleva a plantear la extensión de las decoraciones a otras materializaciones seguramente no salidas de manos pastoriles.

plejo del que aparenta en las «recopilaciones» de objetos pastoriles que tratan de focalizar al espectador a la dureza de esta actividad al aire libre. Afortunadamente en la actualidad, las narraciones apuntan a otros enfoques que persiguen la especificidad de un tema representado en el soporte empleado por los pastores (LEONARDO, 2017) tratando de buscar un posible *phylum* antiguo en ciertas técnicas empleadas por ellos mismos (GONZÁLEZ CASARRUBIOS, 2019), cuando no la autoría que borra el tiempo en la mayor parte de estos objetos⁶, la especificidad de unas materializaciones en un ámbito territorial concreto⁷, los relatos de los protagonistas (VV.AA., 2020) o la propia funcionalidad de las piezas pastoriles⁸.

2. Tendiendo miradas hacia una lectura antropológica de las manifestaciones de la cultura material pastoril

Aunque los estudios clásicos sobre el mundo pastoril, en la actualidad, han venido a ser desplazados por investigaciones de otra naturaleza, especialmente si nos referimos a los que focalizan su atención en la trashumancia, lo cierto es que los que abordan las materializaciones artesanas de los pastores siguen recurriendo a los viejos tópicos de un arte que se elabora por la abundancia de tiempo⁹ y por la necesidad

6 Del que deberíamos de destacar la exposición titulada *Arte pastoril de autor*, celebrada en Cuenca en fecha reciente y comisariada por la profesora Luisa Abad.

7 Véanse las exposiciones *Cultura y arte pastoril en los Montes de Toledo*, celebrada en 2016 y *Arte pastoril del Campo de Ciudad Rodrigo. Colección de Arte Pastoril de José Ramón Cid Cebrián*, en Ciudad Rodrigo entre 2003 y 2004.

8 Exposición titulada *Funcionalidad en el Arte Pastoril* comisariada por Carlos García Medina en 2008 y 2009.

9 No en vano en las tierras que ocupaban la Socampana de Ciudad Rodrigo siempre se decía aquello de que: «*el vagar hace cucharas*» (noticias recogida a

de contar con ciertos artilugios propia de una economía de mera subsistencia. Los estudios tipológicos e iconográficos han servido, bien es cierto, para asentar las bases de un buen conocimiento a nivel regional, no obstante han centrado sus esfuerzos en ciertos aspectos dejando de lado otros que es preciso abordar; se hace necesario realizar un giro antropológico a estas manufacturas, desmontando ciertos mitos, si queremos llegar a valorar en su justa medida y no como un mero objeto de colección (RHEIMS, 1965), unos artefactos que hunden sus raíces en la antigüedad y que se han ido adaptando a las necesidades del momento en que fueron elaborados y que han terminado siendo, como apunta Francesco Orlando, una suerte de «antimercedería» que encuadraría su existencia en un cajón de sastre de cosas aparentemente «inútiles, o envejecidas o insólitas» (ORLANDO, 1997), óptica de la que Eco, en cambio, se aleja al considerar que estos objetos constituyen por sí mismos documentos dotados de intrínseca dignidad, capaces de evocar racimos de recuerdos y una cosecha de informaciones útiles para el conocimiento no solo de la historia material, sino de la historia cotidiana, *tout court*¹⁰ y que establecen, por tanto, una vinculación especial en virtud de las emociones que estos objetos suscitan a las personas que los poseen (AGULLÓ, 2010: 5).

Es cierto que realizar una lectura profunda de estas piezas ha de pasar necesariamente por conocer a sus protagonistas, muchos de los cuales han dejado magníficos relatos de sus vivencias en libros autobiográficos¹¹, herederos buena parte de ellos del libro titulado *Vida pastoril* obra de Manuel del Río salida a la luz en 1828, así como del contexto económico y social

en que estas piezas fueron elaboradas para cubrir unas funciones muy específicas.

A nuestro juicio, una de las claves se encuentra en la cuestión, por ahora no satisfactoriamente resuelta, relativa a la consideración de estas piezas pastoriles como objetos propios de una artesanía de carácter popular (cfr. NELSON, 1995; SCHAFFNER, 1991; LEWERY, 1991; CUISENIER, 1975 y COOPER, 1994) o, por el contrario, se trata de piezas de uso común que se han realizado, en muchos casos, bajo el paraguas de la consideración de una producción puramente artística. Cuestión que, en su día, ya había tratado parcialmente Walter Benjamin en su famoso opúsculo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, al considerar estas producciones desde las fuerzas productivas o, mejor aún, desde las técnicas productivas (BENJAMIN, 1973: 18), claramente alineado en su ataque a la concepción idealista del arte y en su preocupación por la relación arte-sociedad a través de determinados lenguajes. En el estudio de este supuesto arte pastoril, es importante destacar, frente a otro tipo de obras de arte, el progresivo alejamiento del valor de uso social de las piezas pastoriles, en favor de otros valores, primando así las funciones reales de estos objetos y su posición específica dentro de la denominada *estructura del comportamiento social* de la que Simón Marchán las reduce a tres supuestos (MARCHÁN, 1974: 36-38)¹². Aunque no vamos a entrar en estos aspectos, no está de más acudir a lo que apuntaba Dorfles al hilo del disfrute de ciertas obras de arte por parte de quien las tiene enfrente, por cuanto se trata de planteamientos que convendría considerar a los objetos pastoriles, especialmente los más llamativos. Apuntaba el autor italiano (DORFLES, 1974: 16) que:

Carlos García Medina).

10 Umberto Eco (2005), citado en BODEI (2013: 50).

11 Destacamos el libro colectivo publicado recientemente por la burgalesa Fundación Oxígeno (cfr. V.V.AA., 2020).

12 Por un lado, la *función de uso estético-social* en sus diversas modalidades: específica, participativa y simbólica; por otro, la *función de valor de cambio/signo* que se desdobra, a su vez, en *función distintiva y diferencial* y *función de discriminación social*. Finalmente, la *función de valor de cambio económico* en el sentido dialéctico de mercancía.

[...] la obra de arte va estrechamente unida a su médium –a su medio expresivo–, se ve condicionada por los materiales con los que se realiza, es inseparable, por tanto, de su propia constitución material y formal. Hoy ya no es posible hablar de arte en términos de una esencia categórica e inmutable de espíritu sino de una realidad mutable, cuyo propio significado cambia según las épocas y puede también, una y otra vez, identificarse con el mito, la religión, la sociedad, la tecnología; cuya comprensión e incompreensión varía igualmente de una época a otra, de un individuo a otro.

Ciertos autores diferencian, en este sentido, el arte de la «élite» frente al arte popular, considerado un «(...) arte siempre ambiguo, ya que se dirige a un amplio público indiferenciado, y generalmente no suele reconocérsele o considerársele como arte en el momento de su creación» (READ, 1973: 112), cuestionándose incluso si este arte puede satisfacer todas las exigencias de una sensibilidad estética plenamente desarrollada (*ibídem*, 113), aspectos que resultan, en la actualidad más que discutibles, al menos desde una óptica puramente etnográfica.

Ha habido un tiempo en el que lo bello y lo útil han marchado de la mano y no se concebía la belleza sin una paralela función no estética, esto es, práctica ya que lo que llamamos arte tenía un sentido religioso o utilitario (COLOBRES, 1997: 10-11); es más, tal y como señala García Canclini, la experiencia artística se produciría cuando en la relación entre un sujeto y un objeto prevalece la forma sobre la función (GARCÍA CANCLINI, 1972). Y es que, en definitiva, el arte popular nace con la convicción de querer ser precisamente eso, popular, de querer llegar a una gran audiencia satisfaciendo las expectativas de un público mayoritario (ROCKLAND, 1999: 13), no sin dejar de lado la importancia que tienen el aspecto simbólico en dichos objetos que se caracterizan, como apunta Bromberger, por ser explícitos, esto es, com-

prensibles para todas las personas de una comunidad determinada (BROMBERGER, 1979: 105-107).

Con estas premisas, cabría hacerse las siguientes preguntas: ¿las materializaciones pastoriles, cuándo son arte? y, en consecuencia, ¿el pastor es propiamente un artesano? Aunque los museos y colecciones se han empeñado en acumular, en su mayor parte, aquellos objetos ricamente decorados, primando la representación iconográfica sobre la propia función y contexto, es importante apuntar como en un porcentaje notablemente elevado las piezas no presentan esas abigarradas decoraciones que han hipercharacterizado este género popular, dando cuenta de un evidente fenómeno de autoabastecimiento y aprovechamiento de las materias primas que se tienen a mano, como se han apuntado en numerosas ocasiones. Entonces, ¿cabría establecer más de una categoría en las producciones salidas de manos pastoriles? Como han sugerido algunos autores (GARCÍA MEDINA, 2014) no hay fundamentos de peso para segregar unas piezas de otras por cuanto todas las de una misma morfología –pongamos como ejemplo una colodra– sirven para la misma finalidad con que se planificó, constatándose en todos los casos un «saber científico» en permanente evolución que en el siglo XVIII había alcanzado un altísimo grado de especialización, especialmente en las cuestiones relativas al oficio de pastor (MARTÍN BARRIGUETE, 2013). El sentido estético no otorga una categoría superior al objeto, más allá que el que da el coleccionista o el anticuario, perseguidor de una estética popular más que de una pieza funcional.

Aunque ante esta circunstancia, cabría plantearse la posibilidad de distinguir la existencia de una suerte de figura dialéctica pastor auto-suficiente y pastor artesano que elaboran, respectivamente, piezas sencillas, funcionales, y piezas de exhibición, lo cierto es que por lo que se sabe del arte pastoril en la actualidad esta posibilidad carece de sustento sólido. En este sentido, tal vez haya que comenzar a plantear otras maneras de mirar las producciones pasto-

riles con el fin de desmontar algunos paradigmas y abordar otros temas que, hasta la fecha, parece que no han arraigado en las investigaciones acerca de este tema.

1.– Uno de los paradigmas más arraigados en los estudios sobre el arte pastoril es el relativo a la cuestión de su autoría, atribuida en buena medida a los pastores trashumantes quienes en sus estancias en los extremos contaban con el suficiente tiempo libre para elaborar los objetos que empleaban en sus quehaceres diarios, habida cuenta del aislamiento y de la necesidad, y como presentes para el jefe, la mujer o la novia. Aunque es cierto que buena parte de los productos artesanales y artísticos pastoriles fueron elaborados por trashumantes, los pastores trasterminantes que realizaban un ciclo más corto en el movimiento de los ganados y, sobre todo, los estantes o *ribereños* fueron autores de algunas de las piezas más significativas de este arte (GARCÍA MEDINA, 2003; CRUZ, 2013), hasta tal punto que los objetos de mayor calidad artístico salieron de las manos de estos últimos. Entre las piezas de unos y otros tal vez haya que perseguir la constatación de diferencias, que es evidente que las hay, entre sus materializaciones de cara a cartografiar con trazo fino la presencia de focos que, en distintos niveles local, comarcal, regional e incluso peninsular– den cuenta de la existencia de un *phylum* sobre el que se desarrollaron toda una serie de *estilos regionales* que, por el momento, tan solo podemos llegar a conjeturar en función de las colecciones conocidas. Es evidente que para ello habrá que elaborar un *corpus* de arte pastoril, labor que se nos antoja, empero, enormemente ardua.

2.– Como hemos apuntado, el análisis del arte pastoril se ha visto lastrado por la naturaleza de sus estudios, asentados en el carácter taxonómico e iconográfico don-

de se han primado las piezas más barrocammente decoradas sobre aquellas otras menos trabajadas o carentes de adornos. Caracterización tipológica e iconográfica en la que algunos autores han centrado su discurso y que resulta necesario revisar, con el fin de acometer con mayor profundidad los motivos de las piezas pastoriles como indicadores culturales que van más allá de lo decorativo. Parece claro que estas piezas vienen a dar cuenta de un relato cargado de significados en función de la cronología, de los gustos e influencias estéticas del momento en que se elaboran, del conocimiento que el pastor tiene del mundo (su cosmovisión), pero también de las áreas geográficas y, claro está, del contexto social, religioso y político en el que este se encuentra. La visión bucólica del pastor que decora colodras o labra cucharas ha de ser desechada, para acercarnos al motivo profundo por el cual decoró la pieza con una sirena o la figura de un león o con la efigie de Franco o con la de un guardia civil; este quizá sea uno de los principales retos con los que los futuros investigadores se tengan que enfrentar más adelante y alejarse paulatinamente de la presentación de colecciones, casi siempre descontextualizadas, que poco aportan a lo que ya conocemos de este arte.

3.– El anterior punto nos lleva indefectiblemente a una cuestión de enorme importancia: ¿este particular arte es privativo de los pastores o, por el contrario, también lo realizaron otros colectivos? Aunque las materializaciones englobadas en este apartado se han erigido en un auténtico *género* de la producción artesana y artística de los pastores, lo cierto es que no se trata de un arte privativo de ellos, como podemos comprobar en la existencia de toda una panoplia decorativa presente en los muros de las viejas construcciones populares o de ciertas piezas salidas de las manos de los artesa-

nos populares; ni siquiera las principales técnicas decorativas –como la excisión– son exclusivas de los pastores ya que ha sido frecuentemente empleada por ciertos artesanos populares en la elaboración de muebles o instrumentos musicales o los presos de algunas cárceles españolas que elaboraron pequeños objetos de *estilo* pastoril para redimir penas, lo que da idea cabal de la extensión que unas maneras de hacer que trascendieron lo puramente pastoril han tenido en la artesanía popular a lo largo de los últimos siglos. Estas maneras de elaborar objetos «de estilo pastoril» permiten concebir incluso todo un género de arte pseudo-pastoril que, basado en las piezas originales, ha recreado las decoraciones y los estilos del arte original hasta el punto de inundar el mercado de antigüedades con piezas tenidas por originales cuando, en realidad, no lo son.

4.– Otra de las cuestiones que creemos que no se ha tratado, hasta la fecha, es la cuestión de género en los estudios del arte pastoril¹³; estudios en los que la mujer ha sido considerada una simple receptora de los objetos que elaboraba el pastor como ofrenda o como pieza del mobiliario doméstico. Es verdad que la iconografía prima ciertos motivos iconográficos que tradicionalmente se asocian al hombre, como la caza, los animales, los toros, etc. representándose a la mujer en tres motivos principales: la sirena¹⁴, el tema de la pareja (GABAUDAN, 1996a) o el de la Virgen (LORENZO y GONZALO, 2011). La mujer aunque es motivo representado y excusa para elaborar las bellas piezas con las que fueron obsequiadas, no parece haber encontrado sitio en la

cadena operativa de la elaboración de estas piezas; sin embargo, algunos documentos podrían cambiar este panorama. Algunas pesquisas que realizamos en la Tierra de Campos palentina han permitido documentar, luego confirmada por otros autores en trabajos ulteriores, especialmente los relativos a la elaboración de ciertos instrumentos musicales, la participación de las mujeres en estas artesanías populares, especialmente para los trabajos más finos.

5.– La investigación sobre el arte de los pastores se encuentra, en la actualidad, en una interesante encrucijada a través de la cual habrán que redirigirse las investigaciones que se acometan en torno a la cultura material de los pastores ibéricos, especialmente orientados a un análisis semiótico de los objetos cotidianos que elaboraron los pastores para cubrir sus necesidades, en especial de las piezas decoradas como soporte de un relato que ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Por otro lado, estudiar arte pastoril es estudiar objetos en desuso, estudiar un tipo especial de basura (BODEI, 2013) que acogida bajo el paraguas del objeto artístico, ha desestimado aquellos elementos carentes de un presunto valor artístico, aun cuando la función ha sido la misma que la pieza decorada. Esta perspectiva estética ha lastrado las investigaciones sobre este arte que ha generado, al tiempo, una neta diferenciación y segregación entre arte pastoril –las piezas decoradas– de las artesanías pastoriles (el resto de los objetos de uso no decorados) que ha dado lugar además a confusiones de orden conceptual entre artefactos que para nada elaboraron los pastores pero que han seguido en su elaboración unos patrones muy similares (por ejemplo, las colodras para guardar la piedra de afilar la guadaña).

13 Tónica que es común en los estudio de este tipo en toda Europa (cfr. VV.AA., 1996).

14 Tema del que existe una amplísima bibliografía al respecto. Cfr. GARCÍA GUAL, 2014.

El estudio del arte pastoril tiene unos referentes, pero no ha de quedarse anclado en viejos tópicos que nada ayudan al conocimiento de este particular universo de la cultura material popular. Es preciso abordar cuestiones de otra índole –por ejemplo, la *intentio operis* de cada una de las piezas–, más relacionadas con las manifestaciones inmateriales –cosmovisiones de los pastores, influencias y su plasmación en la pieza, etc.– que con la propia materialidad del objeto que suele ser siempre la misma. Se hace preciso resignificar, en definitiva, el arte pastoril a través de una serie de miradas cruzadas que se han de alejar de los viejos tópicos que hemos desgranando a lo largo de estas breves notas.

A través de la visión que nos ofrece Bodei de la vida de los objetos (BODEI, 2013: 47), tal vez podamos aplicar sus enseñanzas a los que salieron de las manos de los pastores:

A su modo, los objetos crecen y se deterioran, como los vegetales y los animales; se cargan de años o de siglos; son cuidados, atendidos, asistidos, o descuidados, olvidados y destruidos.// Ya en desuso, terminan en los desvanes, en los sótanos, en el montepío, en los negocios de los ropavejeros o de los anticuarios, en los basurales. Reencontrados o comprados, emanan un efluvio de melancolía, se asemejan a flores marchitas que para renacer necesitan de nuestra atención.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ HERNÁNDEZ, D. (2010): «La mirada antropológica a los objetos», *Perifèria. Revista de recerca i formació en antropologia*, 13: 1-5. Universidad Autónoma de Barcelona.
- ALONSO GONZÁLEZ, J. M. (1997): *Colección Etnográfica. Museo de León*. Junta de Castilla y León. León.
- ALONSO RAMOS, J. A. (2016): «La muerte en la tradición de Guadalajara», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 47-48 (2015-2016): 427-490. Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana. Diputación Provincial de Guadalajara.
- ALVAREZ ROJAS, A. (1987): «Artesanía pastoril extremeña. Los sellos de pan del Museo de Cáceres», *Etnología y Tradiciones Populares*. (Congreso de Zaragoza-Cataluyud), vol. 2: 23-28. Ministerio de Cultura. Madrid.
- ARCO BLANCO, M. A. del (ed.) (2020): *Los «años del hambre». Historia y memoria de la postguerra franquista*. Marcial Pons Historia. Madrid.
- ARREGUI, G. (coord.) (2000): *Ganadería y pastoreo en Vasconia*. Atlas Etnográfico de Vasconia. Instituto Labayru. Gobierno de Navarra.
- BELLIDO BLANCO, A. (2004): «Arte pastoril en Soria», *Revista de Folklore*, 281: 175-180. Valladolid.
- . (2006): *Catálogo temático de los Fondos Etnográficos. Museo Numantino*. Estudios y catálogos, 15. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- BENJAMIN, W. (1973): *Discursos interrumpidos*. Vol. I. Taurus. Madrid.
- BESCÓS CORRAL, A. (2012): «Morán en el Museo de Salamanca», en VICENTE PÉREZ, C. y BONILLA HERNÁNDEZ, J. A. (comp.) *Tras las huellas del P. César Morán en la provincia de Salamanca. Centenario de su llegada a Salamanca 1912-2012*: 17-19. Diputación de Salamanca. Salamanca.
- BODEI, R. (2013): *La vida de las cosas*. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- BROMBERGER, C. (1979): «Technologie et analyse sémiotique des objets: pour une sémio-technologie», *L'Homme*, XIX, 1: 105-140. Paris.
- CEA GUTIÉRREZ, A. (1992): *Religiosidad Popular. Imágenes vestideras*. Zamora.
- CARO BAROJA, J. (1950): *Catálogo de la colección de cuernas talladas y grabadas*. Trabajos y Materiales del Museo del Pueblo Español. Madrid.
- . (1972): *Etnografía histórica de Navarra*, vol. II. Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona.

- CARRIL, A. (ed.) (1995): *Hojas Folklóricas*. Centro de Cultura Tradicional y Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca.
- CASAS NOGALES, R. y HERNÁNDEZ YUSTOS, R. (2012): *Conocimientos tradicionales en Segovia: conservación del Patrimonio Natural a través de una actividad tradicional: la trashumancia*. Colección Naturaleza y Medio Ambiente. Caja Segovia. Segovia.
- CID CEBRIÁN, J. R. (2004): «Organología tradicional en la comarca de El Rebollar», *Cahiers du PROHEMIO*, VI: 565-592. Université D'Orléans.
- COLOMBRES, A. (1997): *Sobre la cultura y el arte popular*. Ediciones del Sol. Buenos Aires.
- COOPER, E. (1994): *People's Art. Working Class Art from 1750 to the Present Day*. Mainstream Publishing. Edimburg.
- CORTÉS VÁZQUEZ, L. (1957): *Las ovejas y la lana en Lumbrales*. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca.
- . (1960): «Algunas consideraciones a propósito del arte popular del noroeste peninsular», *Actas do Coloquio de Estudos Etnográficos*, vol. III: 1-9. Porto.
- . (1963): «Las cucharas de mango corto salmantinas», *Zephyrus*, XIV: 124-129. Universidad de Salamanca. Salamanca.
- . (1985): «Arte pastoril español. Formas y temas decorativos», *El diseño en España*. Madrid.
- . (1992): *Arte popular salmantino*. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. J. (2007): «Arte y vida pastoril en Cogeces del Monte», *Revista Arcamadre*, 5: 25-34. Valladolid.
- . (2011): «Una primera catalogación de las escrituras expuestas del medio rural en Castilla y León», *Stvdia Zamorensia*, vol. X: 85-106. Zamora.
- . (2013): «El padre C. Morán, el arte de los pastores en Salamanca y su relación con otros focos castellano-leoneses», en Bonilla Hernández, J. A. (ed.) *La huella del P. César Morán en la provincia de Salamanca*: 309-321. Diputación de Salamanca. Salamanca.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. J. y ESCRIBANO VELASCO, C. (2013): *Patrimonio material e inmaterial de las vías pecuarias en el entorno de la Cañada de la Plata. Una mirada a las manifestaciones culturales de la trashumancia tradicional*. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- CUISENIER, J. (1975): *L'art populaire en France: Rayonnement, modèles et sources (Reconnaissance du domaine, Connaissance des oeuvre, elaborations des formes)*. Société Française du Livre.
- DORFLES, G. (1974): *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Lumen. Barcelona.
- ECO, U. (2005): *La misteriosa llama de la reina Loana*. Debolsillo. Madrid.
- ELÍAS, L. V. (1991): «La piedra escrita de Ocenilla (Soria)», en ELÍAS, L. V. y GRANDE IBARRA, J. (coords.) *Sobre Cultura Pastoril*: 47-68. Centro de Investigaciones y Animación Etnográfica. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Sorzano.
- . (1994): «La Mesta y la cultura pastoril», en Anes, G. y García Sanz, A. (coords.), *Mesta, trashumancia y vida pastoril*: 207-237. Madrid.
- ELÍAS, L. V. y GRANDE IBARRA, J. (Coords.) (1991): *Sobre Cultura Pastoril*. Centro de Investigaciones y Animación Etnográfica. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Sorzano.
- ELÍAS, L. V. y MUNTIÓN, C. (1989): *Los pastores de Cameros*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Gobierno de La Rioja. Logroño.
- ESCRIBANO VELASCO, C.; CRUZ SÁNCHEZ, P. J.; GÓMEZ PÉREZ, A. y LOSA HERNÁNDEZ, R. (2008): *Pastores de la comarca de La Churrería. Construcciones, formas de vida y artesanía en Cogeces del Monte (Valladolid)*. Colección de Estudios de Etnografía y Folklore. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- FLORES DEL MANZANO, F. (1993): «Trashumancia y pastoreo en Extremadura: su influencia en la sociedad y cultura tradicionales», en Rodríguez Becerra, S. (ed.): *Trashumancia y Cultura Pastoril en Extremadura*: 309-340. Villanueva de la Serena.
- FRADES MORERA, M^a J. (1990): *Obra Etnográfica y otros escritos. César Morán Bardón*. 2 tomos. Diputación de Salamanca. Salamanca.
- GABAUDAN, P. (1996a): «Reflexiones sobre el tema de la pareja en cucharitas, cajitas y polvorines pastoriles salmantinos», *Revista de Folklore*, 189: 75-83. Valladolid.
- . (1996b): *Obra dispersa de etnografía. Selección de escritos de Luis Cortés Vázquez*. Biblioteca de Referentes Etnográficos. Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1972): *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo. México.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1949): «El modo de vida pastoril en la tierra de Segovia», *Revista de la Sociedad Geográfica*, LXXV. Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (2014): *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Turner Noema. Madrid.
- GARCÍA MARTÍN, P. (1984): «Arte pastoril de la provincia de Ávila», *Narria, estudios de artes y costumbres populares*, 33: 16-19. Madrid.

- GARCÍA MEDINA, C. (1987): *Arte pastoril*. Páginas de tradición, 5. Salamanca.
- . (2003): *Aproximación al arte pastoril del Campo de Ciudad Rodrigo*. Centro de Estudios Mirobrigenses. Ciudad Rodrigo.
- . (2014): *El arte popular de los pastores salmantinos*. Instituto de las Identidades. Salamanca.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J. (2012): «Cultura material y arte pastoril del Museo de Guadalajara», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 43-44 (2011-2012): 251-280. Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana. Diputación Provincial de Guadalajara.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C. (1977): «Arte pastoril», *Revista de Arte y Hogar*. Madrid.
- . (2019): «Algunas aportaciones sobre la decoración excisa en el mundo pastoril peninsular», en SANZ MÍNGUEZ, C. y BLANCO GARCÍA, J. F. (coords.), *Producciones excisas vacceas: antecedentes y pervivencias*: 151-168. Valladolid.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, P. (2018): *El patrimonio pastoril trashumante como recurso de desarrollo sostenible. Los espacios museísticos*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- GONZÁLEZ-HONTORIA Y ALLENDESALAZAR, G. et alii (1985): *El Arte popular en Ávila*. Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial de Ávila. Ávila.
- GONZÁLEZ MENA, A. (1976): *Museo de Cáceres. Sección de etnografía*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de educación y Ciencia. Madrid.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2003a): *Etnoarqueología de la emigración. El fin del mundo preindustrial en Terra de Monte (Galicia)*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra.
- . (2003b): *La experiencia del otro. Una introducción a la etnoarqueología*. Akal. Madrid.
- GONZÁLEZ SALAS, S. (1961): *Industria pastoril en la Sierra de Burgos. Atlántis*, 16. Madrid.
- GROYS, B. (2021): *La lógica de la colección y otros ensayos*. Arcadia. Barcelona.
- GUADALAJARA SOLERA, S. (1984): *Lo pastoril en la cultura extremeña*. Institución Cultural El Brocense. Diputación Provincial de Cáceres. Cáceres.
- HANSEN HANS, J. (1970): *Arte popular europeo*. Editorial Aura. Barcelona.
- KRÜGER, F. (1947): *El léxico rural del Noroeste Ibérico*. Anexo de la Revista de Filología Española, XXXVI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- . (1995): *Los Altos Pirineos, vol. II. Cultura pastoril*. Diputación de Huesca. Huesca.
- LEONARDO PLATÓN, A. (1986) (coord.): *Sellos de pan*. Caja de Ahorros Provincial de Zamora. Zamora.
- . (2001): «El arte de los pastores en Castilla y León», en *Estudios de etnología en Castilla y León (1992-1999)*: 163-168. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- . (2003): «Cultura material de los pastores», en ELÍAS PASTOR, L. V. y NOVOA PORTELA, F. (coords.) *Un camino de ida y vuelta. La trashumancia en España*: 157-172. Lunwerg Editores. Madrid.
- . (2013): «Arte de los pastores. Su descubrimiento», en CRUZ SÁNCHEZ, P. J. y ESCRIBANO VELASCO, C. *Patrimonio material e inmaterial de las vías pecuarias en el entorno de la Cañada de la Plata. Una mirada a las manifestaciones culturales de la trashumancia tradicional*: 88-91. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- . (2017): «Suerte variada de toros y toreros. El mundo de la tauromaquia en el arte pastoril castellano y leonés», en BLANCO GONZÁLEZ, J. F. (ed.) *Taurografías. Tradición, identidad y toros*: 99-131. Instituto de las Identidades. Salamanca.
- LEWERY, A. J. (1991): *Popular Art. Past and Present*. David & Charles.
- LIMÓN DELGADO, A. (1980): *Guía del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla.
- LIZARAZU DE MESA, A. (2004): «Reencuentro con el arte de los pastores», *Salamanca, Revista de Estudios*, 51: 171-192. Diputación de Salamanca. Salamanca.
- LLORCA, F. (1931): *Los utensilios de boj que labran los pastores o aldeanos de Sobrón*. Editorial estampa. Madrid.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (ed.) (2006): *Arte General de Granjerías (1711-1714)*. 2 vols. Editorial San Esteban. Museo del Pueblo de Asturias. Salamanca.
- LORENZO ARRIBAS, J. y GONZALO CABRERIZO, C. (2011): «Un bestiario y una virgen de Nieva en una colodra del oriente castellano, con un apunte etimológico», *Estudios del Patrimonio Cultural*, 6: 54-79. Valladolid.
- MANRIQUE, G. (1950): «San Pedro Manrique. Cultura popular pastoril», *Revista d Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo VI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- . (1955): *Vida pastoril*. Temas españoles, 155. Madrid.
- MANSILLA, H. C. F. (2006): «La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular», *Cuyo, Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 23: 123-153.
- MARCHÁN FIZ, S. (1974): «El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista», en AGUILERA CERNÍ, V. (coord.), *El arte en la sociedad contemporánea*: 15-68. Fernando Torres editor. Valencia.

- MARTÍN BARRIGUETE, F. (2013): «Sincretizando la ciencia estante y trashumante mesteña: sapiencia y destreza en el pastoreo a finales del siglo XVIII», *Pecia Complutense*, 18: 1-41. Universidad Complutense.
- MORAN BARDÓN, C. (1928): *Arte popular*. Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Madrid.
- . (1946): *Reseña Histórico Artísticas de la provincia de Salamanca*. Salamanca.
- NAROTZKY, S. (2001): *La antropología de los pueblos de España. Historia, cultura y lugar*. Icaria. Institut Català d'Antropologia. Barcelona.
- NELSON, M. (ed.) (1995): *Norwegian folk art*. Abbeville Press. The Museum of American Folk Art Norwegian Folk Museum.
- ORLANDO, F. (1997): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Einaudi. Turín.
- ORTEGO, T. (1950): «Del arte popular soriano. Las colodras pastoriles», en *Homenaje a Don Luis de Hoyos Sainz*: 282-295. Madrid.
- . (1969): «Arte pastoril en el Alto Duero», en *Etnología y Tradiciones Populares*. Zaragoza.
- ORTÍZ GARCÍA, C. y SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A. (eds.) (1994): *Diccionario histórico de la antropología española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- PALLARUELO, S. (1988): *Pastores del Pirineo*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PEÑA SANTIAGO, L. P. (1976): *Arte popular vasco*. Txertoa. San Sebastián.
- PÉREZ BERDUSÁN, A. (2004): *Los pastores de Fago*. Colección Lizaina, 1. Huesca.
- PÉREZ CASAS, J. A. (1987): «Una notable muestra de artesanía pastoril: la colodra del Museo Etnológico de Zaragoza», *Etnología y Tradiciones Populares*. (Congreso de Zaragoza-Catalayud), vol. 2: 345-354. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PÉREZ HERRERO, E. (1980): *Las colodras de la colección 'Marqués de Benavites' del Museo Provincial de Ávila*. Ávila.
- PÉREZ VIDAL, J. (1958): *Catálogo de la colección de cucharas de madera y de asta*. Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español. Madrid.
- PIÑEL SÁNCHEZ, C. (2001): «El esplendor de lo cotidiano. Los motivos decorativos en el arte popular», en *Un itinerario por las artes y los oficios tradicionales*: 45-70. Fundación Hullera Vasco-Leonesa. León.
- . (2006): «Tentación de Adán y Eva», *Kirios. Las Edades del Hombre*: 95-96. Salamanca.
- . (2008): «Las artesanías de los pastores», en *Artesanías Tradicionales en Tierras de León II*. Fundación Hullera Vasco-Leonesa. León.
- . (2021): «Valdejimena: narración sobre la romería tallada por un pastor en una cuerna de pólvora», en DÍAZ, J.; RODRÍGUEZ BECERRA, S. y PANERO GARCÍA, P. (eds.) *Pensar la tradición. Homenaje al profesor José Luis Alonso*: 235-258. Ediciones Universidad de Valladolid. Valladolid
- READ, H. (1973): *Arte y sociedad*. Ediciones Península. Barcelona.
- RHEIMS, M. (1965): *La curiosa vida de los objetos*. Luis de Caralt, editor. Barcelona.
- ROCKLAND, M. A. (1999): *La cultura popular o ¿Por qué estudiar basura?* Universidad de León. León.
- RODRIGO MARTEL, A. (2010): *Arte rupestre de pastores y caravaneros. Estudio contextual de las representaciones rupestres durante el período agroalfarero tardío (900 d. c.-1480 d. C.) en el noroeste argentino*. Tesis de Doctorado leída en la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, M. (2001): *La trashumancia. Cultura, cañada y viajes*. Edilesa. León.
- SAENZ-DÍEZ DE LA GÁNDARA, J. I. (1986): «Colodras y cuernas de la región de Soria», en DÍAZ VIANA, L. (coord.) *Etnología y Folklore en Castilla y León*: 411-418. Junta de Castilla y León. Salamanca.
- SÁNCHEZ MARCOS, M. (2001): «El arte pastoril en su contexto socio-cultural a través de las cuernas talladas y grabadas de la colección del Padre C. Morán y otros», en *Estudios de Etnología en Castilla y León (1992-1999)*: 169-174. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- SÁNCHEZ MARCOS, M. y FRADES MORERA, M^a J. (1995): *Catálogo de los sellos de pan del Museo de Salamanca*. Junta de Castilla y León. Salamanca.
- SARLO, B. (2022): «La persistencia en lo incompleto», en *Walter Benjamin. El Coleccionismo*: 9-25. Ediciones Godot. Buenos Aires.
- SATUÉ OLIVÁN, E. (1987): «El arte de nuestros pastores pirenaicos», *Andalán*, n^o 364-365. Huesca.
- SCHAFFNER, C. V. (1991): *Discovering American Folk Art*. Museum Flok Art. Nueva York.
- SENNETT, R. (2009): *El artesano*. Anagrama. Barcelona.

TOMÉ MARTÍN, P. (2008): «Estudio introductorio», en TOMÉ, P. (ed.) *Albert Klemm. La Cultura popular de Ávila. De Acá y de Allá, Fuentes Etnográficas*, 1: 11-32. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

VACAS MORENO, P. (2019): *El pastor: comunicación, saberes y biodiversidad*. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense. Madrid.

VÁZQUEZ, C. y REIS, M. (2020): *Arte rupestre pastoril en el occidente de Salamanca*. Instituto de las Identidades. Salamanca.

VIOLANT i SIMORRA, R. (1938): *D'art popular Pallarés*. Extret del Butlletí Centre Excursionista de Catalunya, nº 518-523. Barcelona.

-. (1944): *De arte pastoril. Los garrots*. Instituto de Historia de Barcelona. Barcelona.

-. (1953): *El arte popular español a través del Museo de Industrias y Artes Populares*. Aymá editores. Barcelona.

-. (1954): «Instrumentos músicos de construcción pastoril en Cataluña», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo X. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

-. (1958): «Posible origen y significado de los principales motivos decorativos y de los signos de propiedad usados por los pastores pirenaicos» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº: 283-276. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

-. (2003): *El Pirineo español. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*. Alta Fulla. Barcelona.

VIOLANT i SIMORRA, R.; PANYELLA, DURÁN i SAMPERE, a. y GUMÍ, J. (1976): *L'art popular a Catalunya*. Barcelona.

VOLTES BOU, P. (1960): *Guía del Museo de Museo de Industrias y Artes Populares*. Barcelona.

VV.AA. (1966): *Saints, soldiers, sheperds*. Corvim Press.

-. (2020): *Trashumando recuerdos*. Fundación Oxígeno. Burgos.

TOPONIMIA Y APICULTURA EN EL NORTE DE PALENCIA (Y II)

Ricardo Blanco Roldán

A la memoria de mi padre, Gregorio Blanco Rodrigo

Tras una primera entrega en la que se estudió la toponimia apícola del norte de la provincia de Palencia tal y como se plasma en el mapa Topográfica Nacional (después de una parte previa introductoria en la que nos acercamos a la apicultura tradicional de la zona y se dieron unas nociones básicas de Toponimia), abordamos en esta segunda parte el registro de estos topónimos en la recopilación *Toponimia palentina* (Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín 1993), además de en el Catastro actual y el del Marqués de la Ensenada, aunque en estos dos últimos casos únicamente se hará una aproximación a la utilidad de dichas fuentes para este tipo de estudios. Finalmente, y tras valorar cuantitativa y comparativamente las fuentes toponímicas utilizadas, expondremos las conclusiones obtenidas sobre algunos de los temas tratados en nuestro trabajo.

Las tradiciones apícolas en la toponimia del norte de Palencia (continuación)

La toponimia apícola del norte de Palencia en *Toponimia palentina* (Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín 1993)

Nuestro manejo de varias fuentes en las que se recogen los nombres de la provincia de Palencia, o de alguna de sus comarcas, nos permite decir que toda revisión toponímica que tenga este ámbito territorial ha de tener como fuente principal (aunque, como veremos posteriormente, no única) a la que quizás sea la obra de referencia sobre la materia: *Toponimia palentina*, de F. Roberto Gordaliza Aparicio y José

María Canal Sánchez-Pagín (1993). Y ello debido tanto a su ámbito geográfico (comprende la totalidad de la provincia) como al detalle ofrecido en la recopilación de topónimos que en ella se hace. No podía ser menos para nuestro estudio, para el que hemos rastreado y extraído las referencias apícolas encontradas para las localidades de la Montaña Palentina así como de las otras cuatro comarcas de la mitad septentrional de Palencia, es decir, La Peña, La Ojeda, La Valdavia y La Vega. De esta forma, podremos establecer una comparación de la implantación de dichos topónimos entre los distintos territorios estudiados, complementaria a la ya realizada en el artículo anterior con la cartografía del MTN25. Sin embargo, y como en este caso las tres comarcas más meridionales del ámbito de estudio, es decir, La Ojeda, La Valdavia y La Vega, sí serán estudiadas al completo (al contrario de lo que hicimos con el MTN25, donde se escrutaba, respectivamente, el 85%, el 30% y el 20% de su territorio), tendremos que restringir alguna de las comparaciones que hagamos entre ambas fuentes (*Toponimia palentina* y MTN25), lo que advertiremos cuando llegue el momento.

Comenzando ya nuestro análisis, vamos en primer lugar a entresacar del listado de topónimos más significativos que los autores realizan al final de su obra (Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín 1993, 445-476, *La toponimia provincial*) aquellos relacionados con la apicultura. Estos se incluyen dentro de la categoría de los «topónimos agrícolas y ganaderos», subcategoría «actividades ganaderas», y de la categoría de los «zootopónimos», subcategoría «anfíbios, reptiles e insectos» (Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín 1993, 457 y 471,

respectivamente). Así, los topónimos seleccionados son los siguientes¹:

- Arnal/Arnales: procedente de *arna* (vaso de colmena), posee el mismo significado que *dujo*. Lo encontramos con derivaciones, como «(El/Los) Arnal/es» o «(Las) Arnillas», o generando hidrotopónimos («Fuente Arnilla», «Arroyo de Arnillas») y orónimos («Camino de las Arnillas»).
- Cera: como uno de los productos obtenidos del cultivo de las abejas, aparece en la toponimia de Palencia en orónimos como «Alto de la Cera» o «Cuesta de la Cera», o como «Cerero/a» o directamente «La Cera».
- Colmenar: lo consideramos como la edificación que protege a las colmenas y que sirve de base a la apicultura en la mayor parte de la provincia. Figura de múltiples formas, ya sea de manera directa como «(El/Los) Colmenar/es», «Colmenar de [...]», «Colmenarejo», «Socolmenares» y similares, o formando parte de orónimos compuestos, como «Alto del Colmenar», «Peña Colmenar», «Camino Colmenar de [...]», «Callejo Colmenares»², «Valle/Valle-

jo del/de los Colmenar/es»³, «Fuente del Colmenar», «Prado del Colmenar» y similares.

- Colmenas: debemos entender que se corresponde con asentamientos de colmenas sin colmenar, apareciendo como «Las Colmenas» o «Colmenillas».
- Dujo/Dujos: como ya se ha dicho, corresponden a las tradicionales colmenas fabricadas a partir de un tronco de árbol ahuecado. Aparece también en formas derivadas, como «(Los/as) Dujuelo/a/s», «Los/as Dujos/as» o «Trasdeldujo», así como con elementos del territorio («Alto del Dujo», «Huertas del Dujo», «Ladera de los Dujos», «Fuente del Dujo» y similares).
- Miel: figuran también los derivados del latín *mel*, *mellis* «melero/a», así como otras formas con estos componentes principales («Hornamiel», «Otera de la Miel», «Val de la Miel»).

Para estudiar, como estamos haciendo, la implantación de las tradiciones apícolas palentinas a partir de los topónimos, encuadraremos los encontrados en esta fuente de información en los dos grupos ya utilizados con la cartografía MTN25 y que fueron descritos en la anterior parte de este trabajo: el de la *apicultura del dujo* y el grupo de la *apicultura del colmenar*. Así, en el primero incluiremos aquellos topónimos deri-

1 En este listado no hemos incluido el vocablo *tojo*, que según Francisco Torres Montes («De los nombres de la casa de las abejas (estudio de dos de sus términos)», en *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, ed. I. Olza Moreno et al -Pamplona: Universidad de Navarra, 2008-, 839) serviría también para designar a la colmena, más en concreto al *dujo*, pues en este trabajo específico de la toponimia palentina se encuadra dentro de los descriptivos de las características del terreno. Según el autor citado, *tojo* surgiría por metonimia, pues originariamente con ese término se designaría al «tronco hueco» que serviría para criar a las abejas; procedería del latín *tofus*, que también derivaría en *toba*, es decir, «concavidad o hueco». Esta segunda acepción es más cercana a la considerada por Gordaliza y Canal (*Toponimia palentina* -Palencia: Caja España, 1993-, 459) para *tojo* y sus derivados (*toja/s*, *toja*, *tojanco*,...), que se utilizan en el léxico palentino y burgalés con el significado de «charco que queda aislado después de la crecida de un río» o de «charca, laguna».

2 La significación aquí de *callejo* podría ser la de

camino rural estrecho o entre dos campos, procedente del latino *callem*, «camino», al que se añade un sufijo con connotación diminutiva, tal y como sucede en la toponimia del Campo de Borja (Juan A. Frago Gracia, *Toponimia del Campo de Borja. Estudio Lexicológico* - Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación Provincial, 1980-, 64).

3 Según Gordaliza y Canal (*Toponimia palentina* -Palencia: Caja España, 1993-, 464), «Valle» más apelativo aparece 160 veces en la toponimia palentina, «Val-» en palabra compuesta lo hace en 1.713 y «Vallejo/a», en solitario o más apelativo, en casi 150 veces. Así, esta familia toponímica (compuesta además por «Vallina» o «Valliluengo/longo», entre otros) se convierte en una de las más abundantes de la provincia palentina.

vados de los términos *arnal/arnales*, *colmenas* y *dujo/dujos*, mientras que en el segundo, los derivados del término *colmenar*. Los restantes topónimos apícolas hallados, los derivados de los términos *cera* y *miel*, no los hemos considerado en ninguno de los dos grupos anteriores, por entender que no aportaban información sobre esas tradiciones apícolas, aunque sí en el total de topónimos apícolas. Asimismo, tampoco hemos considerado otros cuya asignación al tema no la estimamos clara. La mayor parte de estos podrían proceder del nombre *dujo*, dando lugar por corrupción a varios de los encontrados (*ducho*, *aguaducho*⁴, *dijuelo* o *dojo*), habiéndose localizado otros con posibilidad de derivar de *miel* («Valderramiel» o «Valtierramiel»⁵) y *cera* («Vallalceroso»), desfigurándose en todo caso los originales en la rueda de transmisión oral y originando las dificultades de su interpretación actual (Ortega Aragón 2007, 7⁶). Incluimos tam-

bién en la recopilación, entre los dudosos, a los topónimos derivados de *hornillo*, aunque como dijimos en la primera parte de este trabajo no pensamos que posean un significado apícola en nuestro ámbito de estudio.

Por último, decir que cuando se ha localizado el mismo topónimo en dos localidades, se ha comprobado si son limítrofes, en cuyo caso, y para evitar la múltiple contabilidad, hemos considerado que se refieren al mismo paraje com-

4 Posiblemente *aguaducho* es un hidrotopónimo que nos informa de la existencia de alguna pequeña zona encharcada (por similitud con el término *aguachal* -Dirección General del Instituto Geográfico Nacional, *Toponimia: Normas para el MTN25. Conceptos básicos y terminología*, Publicación Técnica núm. 42, Madrid: Ministerio de Fomento, 2005, 125-) o alguna instalación hidráulica (por similitud con el término aragonés *aguadullo*, que derivaría de *aguaduello*, tajadera o puerta que impide que el agua se desvíe del cauce que la conduce a la rueda del molino -Juan A. Frago Gracia, *Toponimia del Campo de Borja. Estudio Lexicológico*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación Provincial, 1980, 24-); según esto, *ducho*, simplificación de *aguaducho*, también sería un hidrotopónimo. No obstante, los incluiremos aquí como dudosos por la posibilidad de que ambos procedieran del vocablo *dujo*.

5 Las dudas sobre la asignación de ambos topónimos al mundo apícola aumentan si los comparamos con el topónimo mayor Villarramiel, localidad ubicada en Tierra de Campos, al suroeste de la provincia palentina. Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (*Toponimia palentina* -Palencia: Caja España, 1993-, 198-199) lo traducen como «la villa de Herramel», siendo éste el fundador o repoblador de la localidad.

6 El autor citado aclara sobre la evolución de los topónimos menores que, aunque una parte de ellos ha llegado hasta la actualidad «tal como nacieron en primera

o segunda instancia, sin ninguna evolución lingüística o simplemente con una configuración más moderna del nombre primitivo, buena parte de los nombres del campo han experimentado una evolución formal, a veces fácilmente detectable pero otras veces totalmente desfigurante, lo que (...) dificulta el conocer su origen y por tanto interpretar su significado (...). Otras veces, la evolución se debe a la pérdida de la referencia original, con lo que las nuevas generaciones que ya no tienen esa referencia terminan desfigurando el topónimo casi siempre derivando hacia una referencia moderna o hacia una resonancia lingüística. En estos casos, es clara la dificultad para buscar la raíz y razón del topónimo y sólo llegaremos a una solución con el auxilio de la historia, la filología o el conocimiento del terreno y sus usos» (Gonzalo Ortega Aragón, «Sociedad y transmisión oral en la toponimia menor palentina», Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses 78 -2007-: 7-8). En algunas ocasiones, es la ausencia de rigor en la transcripción cartográfica de los topónimos recogidos de la tradición oral lo que provoca la perpetuación del error incluso entre las mismas gentes del lugar, por «el prestigio que la escritura tiene en general y, en especial, en el mundo rural»; estas modificaciones pueden ser indiferentes para el usuario de la cartografía, aunque no «para un lingüista, para quien las alteraciones de este tipo resultan más difíciles de desentrañar que las modificaciones orales» (Hermógenes Perdiguero, «Toponimia de la Ribera del Duero (Burgos) (I)», Biblioteca: estudio e investigación 9 -1994-: 104). Sobre este asunto del oscurecimiento de los topónimos actuales, tenemos también la opinión de Molina Díaz: «es frecuente que no identifiquemos la base referencial del topónimo, por lo que se hace precisa la investigación lingüística para descubrir la referencia originaria y motivadora. Esta situación está causada por la naturaleza misma de la lengua, cambiante en diacronía, lo que conlleva que el hablante actual sea incapaz, por culpa de la evolución léxica, de reconocer el nombre primigenio y acuda en ocasiones a etimologías populares» (Francisco Molina Díaz, «La toponimia como medio de información geográfica: el caso de los fitotopónimos», Biblio 3W Vol. XVII, núm. 982 -2012-).

partido por ambas localidades; cuando no son limítrofes se considerará por el contrario que definen parajes distintos.

Con todo lo anterior, los topónimos apícolas encontrados en esta segunda fuente de información consultada, agrupados por marco geográfico, son los que se relacionan a continuación y se compilan en la Tabla 6:

A) Montaña Palentina: Se han localizado un total de veintidós topónimos apícolas, la mayoría de los cuales (19) se encuadran en el grupo que hemos denominado *apicultura del dujo* («El Dujo», «Trasdeldujo», «Fuente del Dujo», «Dujuelos», ...), siendo tan solo dos los topónimos encuadrables en el grupo de *apicultura del colmenar* («El Colmenar», en Cezura, y «Camino del Colmenar», en Villallano); el restante no se podrá asignar a ninguno de los grupos («Hornamiel», en Rebanal de las Llantas). Por otra parte, aparecen seis topónimos de muy dudosa asignación al tema apícola, en concreto dos «Hornillos», un «Valdehorno» y otros tres («El Dojo», «El Ducho» y «Aguaducho») que desconocemos si proceden de deformaciones del vocablo *dujo*. Como dato significativo, decir que la inmensa mayoría de estos topónimos apícolas (19 de 22) se ubican en La Lora, la zona más al sur de la Montaña Palentina y en la que el relieve se muestra menos agreste; los otros tres, aparecen en La Braña («El Dujo», repetido en Cillamayor y Revilla de Santullán) y Fuentes Carrionas (el no asignable «Hornamiel»), no existiendo ninguno en La Pernía.

B) La Ojeda: En toda su extensión se han localizado veintitrés topónimos de interés, la mayor parte de ellos (11) encuadrables en la *apicultura del dujo* («Corcho»⁷, «Dujo»,

«Arnales» y sus derivados, como «Fuente del Corcho», «Arroyo del Dujuelo», «Trodujillo» o «Fuente Arnilla»), aunque con una importante representación también de los referentes a la *apicultura del colmenar* (nueve topónimos, como «Colmenar de Emilio», «Valles de Colmenares», «Socolmenares» o el más indicativo de todos los estudiados en este trabajo, el de la localidad de Colmenares de Ojeda). Se completa la lista con tres no asignables («Cuesta de la Cera», «La Cerilla» y «La Cera») y hasta doce dudosos («El Aguaducho» y «Arroyo del Aguaducho», por una parte, y los diez restantes de la familia *horno/hornillo*, como el «El Horno», en tres ocasiones, «El Hornillo» y «Hornillos» y sus derivados, por ejemplo, «Arroyo/Camino de Fuentehornillo»).

(Cantabria)», *Éria* 96, 2015: 57-), vecina de la Montaña Palentina por el Norte, nos lleva a preguntarnos sobre la posibilidad de que hayan existido algunas colmenas de corcho por los pueblos del Norte de Palencia, especialmente en La Pernía y Fuentes Carrionas, donde el comercio y las relaciones con la vecina Liébana fue más intenso. En este sentido, podemos hablar de dos destinos para el corcho lebaniego. El más importante desde el punto de vista económico fue su transformación, a partir del primer tercio del siglo XIX, en tapón para el cerramiento de las botellas de vino o sidra. El segundo, anterior al citado, fue la elaboración, con un marcado carácter artesanal y para un comercio local, de determinados útiles de corcho para el uso cotidiano en las economías domésticas rurales de la propia Liébana y comarcas vecinas: flotadores para pesca con caña o para redes, techumbres para chozas, cerramientos para recipientes tipo vasija, y en lo que nos ocupa, colmenas (Juan Carlos Guerra Velasco, «De 'oro marrón' a patrimonio olvidado: explotación forestal y negocio corcho-taponero en Liébana (Cantabria)», *Éria* 96 -2015-: 58-62 y 71). Ejemplo de este último uso lo obtuvimos en la localidad de Avellanedo, del municipio de Pesaguero (ver Fotografía 1 en la primera parte de este trabajo, en *Revista de Folklore* núm. 503, página 7). La aparición del topónimo «Corcho» para designar a varios parajes de la parte norte de Palencia, hasta cinco, en concreto en La Peña (Traspeña de la Peña), La Ojeda (Amayuelas de Ojeda y Olmos de Ojeda) y La Valdavia (Villanueva de Abajo), es un indicio que nos puede hacer pensar en una posible utilización de esta tipología de colmenas en nuestra área de estudio.

7 La existencia de algunos rodales de alcornoque en la comarca cántabra de La Liébana (zona más septentrional de la distribución de la especie en España, donde ocupa unas 1.100 ha aunque tan solo en unas 350 ha es la especie dominante -Juan Carlos Guerra Velasco, «De 'oro marrón' a patrimonio olvidado: explotación forestal y negocio corcho-taponero en Liébana

C) La Peña: Es en esta comarca palentina donde menos topónimos apícolas hemos encontrado de las cinco estudiadas, en concreto nueve, tres de ellos descriptivos de *apicultura del dujo* («El Arnal» en Santibáñez de la Peña, «El Corcho» en Traspeña de la Peña y «El Dujo» en Castrejón de la Peña) y cuatro de *apicultura del colmenar* («Vallejo El Colmenar» entre Barajores y Riosmenudos de la Peña, «Vallejo Los Colmenares» en Villalberto de la Peña, «Vallejo Colmenar» en Respenda de la Peña y «Los Colmenares» en Velilla de la Peña), con dos no asignables («La Cera», en dos ocasiones). Consideramos de dudosa asignación al tema apícola a los topónimos «Vallalcesoso» y «El Horno», mientras que no hemos contabilizado «Camino de Colmenares», por referirse a la localidad del mismo nombre y no a un grupo de dos o más de estas construcciones.

D) La Vega: Se han encontrado para esta comarca catorce topónimos, casi todos ellos de la *apicultura del dujo* (once, todos derivados del vocablo *dujo*, en singular o en plural, o al que se le añade el nombre de un accidente geográfico, en concreto *arroyo* y *alto*), siendo dos de los restantes asignables a la *apicultura del colmenar* (similares entre sí, «Colmenar», en las localidades de Portillejo y Saldaña) y uno no asignable («Camino de la Cera»). Además aparecen bastantes dudosos, en concreto veinte («Aguaduchos», «Dijuelo», «Arroyo de Valderramiel», «Los Hornos», «Hornillos», ...).

E) La Valdavia: En la última de las comarcas analizadas aparecen registrados dieciséis topónimos, la práctica totalidad característicos de la *apicultura del dujo* (15) y uno solo de la *apicultura del colmenar*, en concreto, «Arroyo del Colmenar» (Villasila de Valdavia); no aparece ninguno no asignable. A destacar, dentro del primer grupo, que nos encontramos en esta comarca con ejemplos de topónimos de las cuatro familias en las que se puede subdividir el grupo

de los topónimos de la *apicultura del dujo*: cinco derivados de *dujo* (como «El Dujo» o «Arroyo del Dujo»), otros cinco de *arnal* («Arnillas» o «Los Arnales»), tres de *colmena* («La Colmena», «Colmenas» y «Arroyo de las Colmenas») y los dos restantes, de *corcho* («Camino de la Varga Corcho»⁸ y «Fuente del Corcho»). Hemos localizado tan solo tres topónimos dudosos («El Horno», «Arroyo del Horno» y «Fuente del Horno»).

Los topónimos de interés de entre los recopilados en la Tabla 6 los hemos trasladado al plano de la Figura 10, distinguiendo como hicimos cuando trabajamos con el MTN25 en la primera parte del artículo, entre aquellos que implicarían una *apicultura del dujo* de aquellos otros que indicarían una *apicultura del colmenar*. Para no variar la metodología y poder hacer comparaciones, el límite sur es el mismo que el utilizado en los anteriores planos; de ahí que no se hayan podido representar algunos de los topónimos de la tabla por pertenecer a localidades al sur de ese límite⁹. Tampoco se han representado ni los topónimos de dudosa asignación al tema apícola ni los que no se pueden agrupar en las categorías de la *apicultura del dujo* o *del colmenar*.

8 Sería este nombre de «Varga» un topónimo denominador de terreno inclinado o en cuesta, por lo que nuestro topónimo nombraría a la vía de acceso a un terreno pindio en cuya parte superior se asentaría una colmena o un asentamiento apícola. Sin embargo, además del anterior Gordaliza y Canal (*Toponimia palentina* -Palencia: Caja España, 1993-, 462) no descartan un origen céltico para la palabra, pasando a significar entonces «casilla cubierta de paja o ramaje»; y así, esta «varga corcho» podría identificar a un primitivo colmenar de caseta o similar.

9 En concreto, no se han representado: ninguno de los topónimos de La Vega; los topónimos de Ayuela, Valenoso, Villamelendro, Villanuño de Valdavia y Villasila de Valdavia en La Valdavia; y los de Berzosa de los Hidalgos y Herrera de Pisuerga en La Ojeda.

Tabla 6 . Topónimos apícolas en el norte de la provincia de Palencia, recopilados de Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993) (Fuente: Elaboración propia)

Localidad (1)	Topónimos de la localidad	Topónimos compartidos	Topónimos no considerados (2)
Montaña Palentina			
Cabria (AdC)	<i>Fuente de Tras del Dujo, Trasdeldujo</i>	<i>Fuente del Dujo (o Fuentedujo)</i>	-
Porquera de los Infantes (PdV)	<i>Camino de Fuentedujo, El Dujo</i>		-
Camesa de Valdivia (PdV)	-	-	<i>Aguaducho</i>
Villallano (PdV)	<i>Camino del Colmenar</i>	-	
Canduela (AdC)	<i>Arroyo Dujuelos, Fuente El Dujo</i>	<i>Dujuelos</i>	-
Villanueva de Henares (AdC)	<i>Los Dujos</i>		-
Cardaño de Abajo (VdelRC)	-	-	<i>Valdehorno</i>
Cezura (PdV)	<i>Fuente El Dujo, El Colmenar</i>	-	-
Cillamayor (BdS)	<i>El Dujo</i>	-	-
Corvio	-	-	<i>Hornillos</i>
Matamorisca (AdC)	<i>Fuente Dujo</i>	-	<i>El Dojo</i>
Quintanas de Hormiguera (AdC)	<i>Fuente El Dujo, El Dujo, Las Dujas</i>	-	-
Rebanal de las Llantas (CdP)	<i>Hornamiel</i>	-	-
Rebolledo de la Inera (AdC)	-	-	<i>Hornillos</i>
Renedo de la Inera (AdC)	<i>Arroyo de la Fuente del Dujo, Camino de la Fuente del Dujo, Fuente del Dujo</i>	-	-
Revilla de Santullán (BdS)	<i>El Dujo</i>	-	-
San Martín de los Herreros (CdP)	-	-	<i>El Ducho</i>
La Ojeda			
Alar del Rey	-	-	<i>El Horno</i>
Amayuelas de Ojeda (OdO)	<i>Corcho, Dujo</i>	-	-
Báscones de Ojeda	<i>Colmenar de Emilio</i>	-	-
Becerril del Carpio (AdR)	<i>Cuesta de la Cera</i>	-	-
Berzosa de los Hidalgos (MdO)	<i>Arroyo de Fuente Arnilla, Fuente Arnilla, Fuente Arnilla Abajo, Valles de Colmenares</i>	-	-
Colmenares de Ojeda (DdM)	<i>Colmenares de Ojeda (3), Colmenar de A Medias</i>	-	-
Cozuelos de Ojeda (AdC)	<i>Arnales</i>	-	<i>Hornillos</i>
Foldada (AdC)	<i>La Cerilla</i>	-	-
Herrera de Pisuerga	<i>Arroyo del Dujuelo, Dujuelo, Fuente Dujuelo</i>	-	-
La Vid de Ojeda	<i>La Cera</i>	-	<i>Arroyo de Fuentehornillo, Camino de Fuentehornillo</i>
Lomilla (AdC)	-	-	<i>Arroyo del Aguaducho, El Aguaducho</i>
Montoto de Ojeda (OdO)	-	<i>Socolmenares</i>	<i>Camino del Horno (4)</i>
Vega de Bur (OdO)	-		-
Olmos de Ojeda	<i>Fuente del Corcho (5)</i>	-	-

Tabla 6 (continuación)

Localidad (1)	Topónimos de la localidad	Topónimos compartidos	Topónimos no considerados (2)
La Ojeda (continuación)			
Payo de Ojeda	<i>Arroyo de los Colmenares, Los Colmenares</i>	-	-
Perazancas (CdP)	-	-	<i>Arroyo del Horno</i>
Pisón de Ojeda (OdO)	<i>Callejo Colmenares, Vallejo Colmenares</i>	-	<i>El Horno</i>
Prádanos de Ojeda	-	-	<i>Camino del Horno (4)</i>
San Pedro de Ojeda (OdO)	<i>Trodujillo</i>	-	<i>El Hornillo, El Horno</i>
Valoria de Aguilar (AdC)	-	-	<i>Matahornillo</i>
La Peña			
Barajores (RdeP)	-	<i>Vallejo (El) Colmenar</i>	<i>Vallalceroso</i>
Riosmenudos de la Peña (RdeP)	-		-
Castrejón de la Peña	<i>El Dujo</i>	-	<i>El Horno</i>
Cubillo de Castrejón (Cast.dP)	-	-	<i>Camino de Colmenares (6)</i>
Fontecha (RdeP)	<i>La Cera</i>	-	-
Respenda de la Peña	<i>Vallejo Colmenar</i>	-	-
Santibáñez de la Peña	<i>El Arnal</i>	-	-
Traspeña de la Peña (Cast.dP)	<i>El Corcho</i>	-	-
Velilla de la Peña (SdeP)	<i>Los Colmenares</i>	-	-
Villalbeta de la Peña (SdeP)	<i>Vallejo Los Colmenares, La Cera</i>	-	-
La Vega			
Acera de la Vega (VdelP)	-	-	<i>El Hornico</i>
Gañinas de la Vega (PdIV)	<i>Camino de la Cera</i>	-	-
Lagunilla de la Vega (BdlV)	-	-	<i>Aguaduchos</i>
Portillejo (QdO)	<i>Colmenar</i>	-	-
Quintanilla de Onsoña	<i>Arroyo del Dujo, Alto del Dujo</i>	-	-
Pino del Río	-	-	<i>Valdehorno</i>
Relea de la Loma (Sald)	<i>Arroyo del Dujo, El Dujo</i>	-	-
Renedo del Monte (Sald)	-	-	<i>Hornillos</i>
Saldaña	<i>Colmenar</i>	-	-
San Martín del Valle (Vrrb)	-	-	<i>Hornillo</i>
Santervás de la Vega	-	-	<i>Arroyo de Dijuela (7), Solacera</i>
Villarrobejo (SdlV)	<i>Alto La Dijuela, Dijuela</i>	-	<i>La Dijuela/ Dijuelo (8)</i>
Vega de Doña Olimpia (Sald)	-	-	-
Villaluenga de la Vega	-	-	<i>Hornillos</i>
Villambroz (Vrrb)	-	-	<i>El Horno</i>
Villanueva del Monte (Sald)	-	-	<i>Fuente del Horno</i>
Villanueva del Monte (Sald)	<i>Dujos</i>	-	-

Tabla 6 (continuación)

Localidad (1)	Topónimos de la localidad	Topónimos compartidos	Topónimos no considerados (2)
La Vega (continuación)			
Villaproviano (QdO)	<i>Arroyo del Dujuelo, Dujuelo</i>	-	<i>Aguaducho del Prado, Arroyo de Valdehorno, Valdehorno</i>
Villarmienzo (QdO)	-	-	<i>Arroyo de los Hornos, Los Hornos</i>
Villosilla de la Vega (VdelP)	<i>Los Dujos</i>	-	-
Villota del Duque (LdU)	<i>El Dujo</i>	-	<i>Arroyo del Aguaducho, Arroyo de Valderramiel, El Agaducho, Valtieramiel</i>
La Valdavia			
Ayuela	<i>Dujo</i>	-	-
Congosto de Valdavia	<i>Fuente del Dujo</i>	<i>(Los) Arnales</i>	-
La Puebla de Valdavia	<i>Arnillas, Arroyo de Arnillas, Camino de las Arnillas</i>		-
Polvorosa de Valdavia (BdV)	-	-	<i>Arroyo del Horno, El Horno</i>
Valderrábano	-	-	<i>Fuente del Horno</i>
Villamelendro (VdV)	<i>Las Arnillas</i>	-	-
Valenoso (Sald)	<i>Arroyo de las Colmenas, Las Colmenas</i>	-	-
Villanueva de Abajo (CdV)	<i>Camino de la Varga Corcho, Fuente del Dujo, Fuente el Corcho</i>	-	-
Villanuño de Valdavia	<i>Arroyo del Dujo, La Colmena, El Dujo</i>	-	-
Villasila de Valdavia	<i>Arroyo del Colmenar</i>	-	-

- (1) Entre paréntesis se indican los municipios a los que pertenecen las localidades (cuando no se indica nada, la localidad es la cabecera del municipio y le da su nombre). Clave de municipios (por orden alfabético): AdC: Aguilar de Campoo; AdR: Alar del Rey; BdS: Baruelo de Santullán; BdV: Buenavista de Valdavia; BdIV: Bustillo de la Vega; Cast.dP: Castrejón de la Peña; CdP: Cervera de Pisuerga; CdV: Congosto de Valdavia; DdM: Dehesa de Montejo; LdU: Loma de Ucieza; MdO: Miececes de Ojeda; OdO: Olmos de Ojeda; PdlV: Pedrosa de la Vega; PdV: Pomar de Valdivia; QdO: Quintanilla de Onsoña; RdP: Respenda de la Peña; Sald: Saldaña; SdlV: Santervás de la Vega; SdP: Santibáñez de la Peña; VdelP: Villota del Páramo; VdelRC: Velilla del Río Carrión; VdV: Villasila de Valdavia; Vrrb: Villarrabé.
- (2) Topónimos no considerados, por no estar clara o ser dudosa su asignación al tema apícola.
- (3) Se refiere al propio nombre de la localidad.
- (4) Se considera que el topónimo *Camino del Horno* de Montoto de Ojeda y de Pisón de Ojeda denomina el mismo paraje, por ser localidades limítrofes.
- (5) Ubicado en el Monte Indiviso.
- (6) Topónimo no considerado al entenderse que se refiere al camino que conduce a la localidad de Colmenares de Ojeda, siendo este el único topónimo de esta familia de “Camino de/al...” en el que el núcleo nominal se corresponde con un macrotopónimo y no con determinados elementos del paisaje (como *Camino de la Fuente del Dujo* o *Camino del Colmenar*).
- (7) Aparece tanto como nombrando un paraje como a un arroyo (lo consideraremos sólo una vez).
- (8) El topónimo *La Dijuela* de Santervás de la Vega se considera que denomina el mismo paraje que el topónimo *Dijuelo* de Villarrobejo, ambas localidades limítrofes.

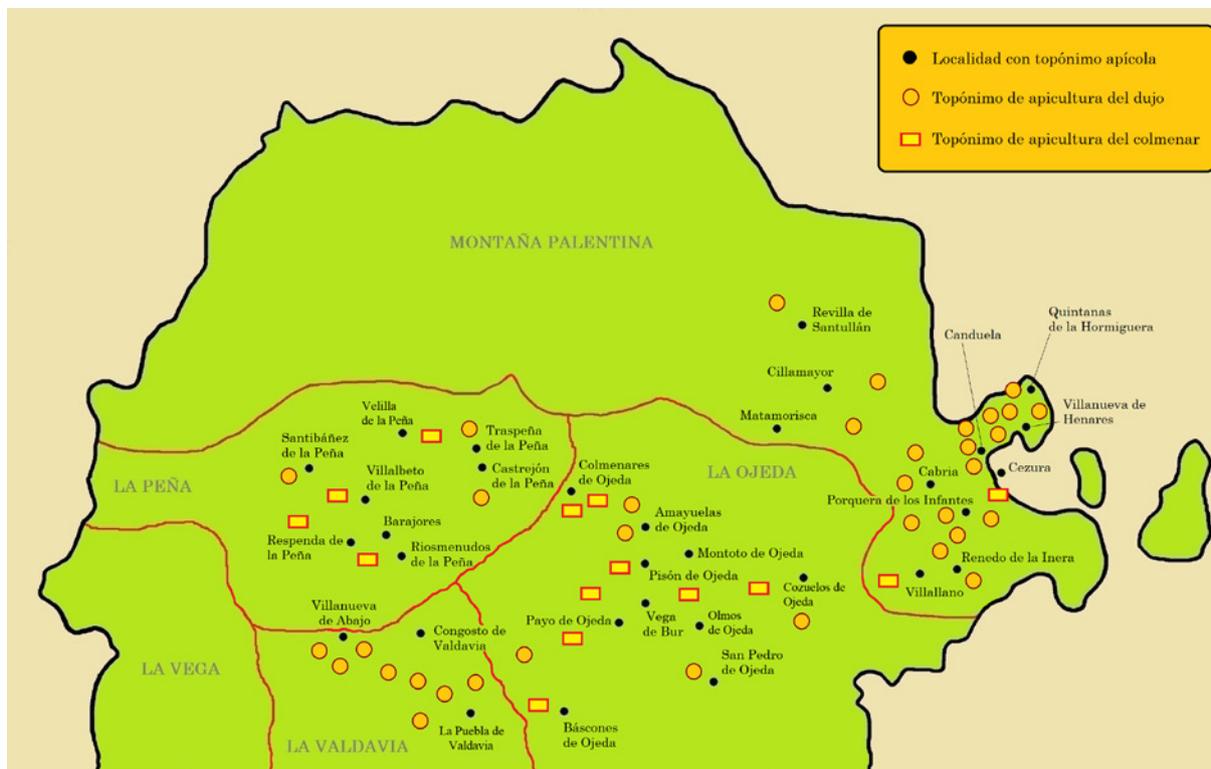


FIGURA 10: Ubicación de topónimos apícolas en el norte de la provincia de Palencia, extraídos de Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993). Los «Topónimos compartidos» (Tabla 6) se han representado una sola vez en una ubicación entre las localidades que los comparten. Los «Topónimos no considerados» (Tabla 6), así como sus localidades correspondientes, no se han representado. Tampoco se han representado los topónimos de las localidades ubicadas al sur del límite meridional del plano (se relacionan en la Nota 9). Fuente: Elaboración propia

El número de topónimos por comarca y tipología que hemos encontrado en esta fuente se plasma en la Tabla 7, que se completa con la determinación de índices superficiales que relacionan el número de topónimos con la superficie comarcal correspondiente (que también se incluye como columna en la tabla). Decir que estos resultados no son comparables con los de la Tabla 5 (en la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 37), pues a pesar de utilizar índices superficiales muy similares, los elementos apícolas que se tienen en cuenta en ambas son diferentes. En lo que sí se pueden establecer comparaciones es en las conclusiones que se saquen de ambas tablas, al menos para las comarcas que se han estudiado al completo, es decir, la Montaña Palentina y La Peña.

Los resultados nos vuelven a indicar que, si se tiene en cuenta la implantación de topóni-

mos específicos en el territorio, sería La Ojeda la comarca del norte de Palencia en la que más desarrollo habría tenido la apicultura (23 topónimos), seguido por la Montaña Palentina (22 topónimos), si bien aquí el protagonismo abrumador lo tiene La Lora (19 topónimos); debido a esta circunstancia, en el análisis de los resultados que aquí hagamos hablaremos de esta subcomarca de manera diferenciada.

Tal y como hicimos en nuestra primera parte con los elementos apícolas (topónimos y colmenares) del MTN25, también vamos ahora a generar un área de concentración de topónimos según la fuente que estamos analizando, asimilándola a la zona de mayor importancia apícola del Norte de Palencia (como en el caso anterior, dejaremos en su exterior los topónimos que aparecen aislados); surge así la Figura 11, elaborada a partir de la Figura 10.

Tabla 7 . Topónimos apícolas, según tipología y comarcas, en el norte de la provincia de Palencia, recopilados de Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993)
(Fuente: Elaboración propia)

Comarca	Número de topónimos				Superficie	Índice superficial toponímico (*)		
	Apicult. dujo	Apicult. colmenar	No asignables	Total		Ap. del dujo	Ap. del colmenar	Total (1)
Montaña Palentina (2)	19	2	1	22	1.158 km ²	1'64	0'17	1'90
La Ojeda	11	9	3	23	525 km ²	2'10	1'71	4'38
La Peña	3	4	2	9	303 km ²	0'99	1'32	2'97
La Vega	11	2	1	14	739 km ²	1'22	0'27	1'62
La Valdavia	15	1	0	16	305 km ²	4'91	0'33	5'25

(*) Se obtiene de dividir el número de topónimos de cada grupo, así como su suma, multiplicados por 100, entre la superficie de cada comarca. Por tanto, expresa el número de topónimos apícolas de un territorio por cada 100 km².

(1) Para este índice total se consideran también los topónimos no asignables.

(2) Si consideráramos a La Lora como una comarca diferenciada de la Montaña Palentina, y teniendo en cuenta que hemos localizado en ella 19 topónimos (17 de *apicultura del dujo* y 2 de *apicultura del colmenar*, y ninguno *no asignable*) y que su superficie es de 229 km², los índices superficiales que se obtendrían serían 7'42 para la *apicultura del dujo*, 0'87 para la *apicultura del colmenar* y 8'30 para el total.

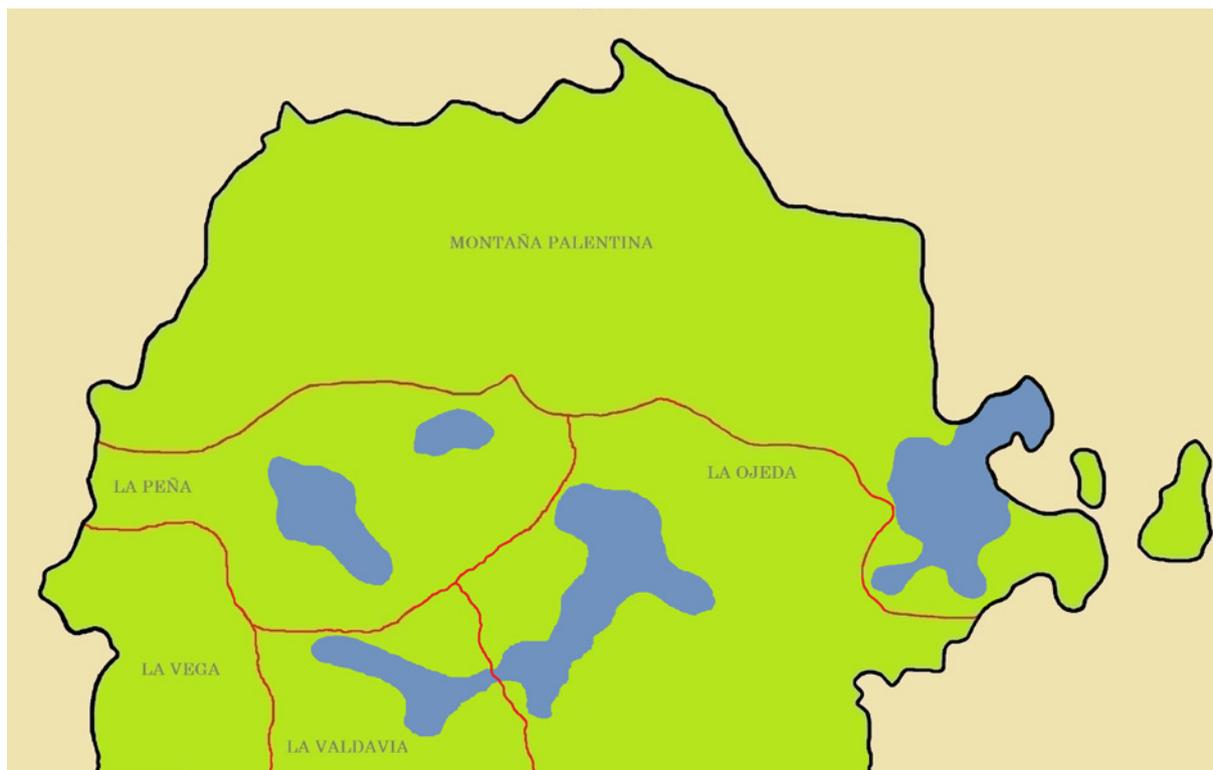


FIGURA 11: En azul grisáceo, zona de mayor desarrollo apícola en el norte de Palencia, según los topónimos apícolas recopilados de Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993). Fuente: Elaboración propia

Si distinguimos entre tipos de apicultura, en la del dujo muestra el liderazgo La Lora (17 topónimos), seguida a corta distancia por La Valdavia (15 topónimos), apareciendo algo más descolgada La Ojeda (11 topónimos); esta última, sin embargo, vuelve a ser la que posee mayor número de topónimos de *apicultura del colmenar*, con 9, más del doble que la que le sigue, La Peña, con 4. Los resultados varían sensiblemente si hablamos de densidad de topónimos por unidad de superficie, lo que hemos llamado *índice superficial toponímico*, es decir, el cociente entre el número de topónimos y la superficie en km² de cada comarca, multiplicado por 100 (en definitiva, el número de topónimos apícolas de un determinado territorio por cada 100 km²). Así calculado, este índice en La Lora llega hasta 8'30, seguido a distancia por La Valdavia con 5'25; si diferenciamos por tipo de apicultura, en la del dujo vuelve a destacar La Lora, con 7'42, mientras que en la del colmenar lo hace La Ojeda, con 1'71.

Por tanto, según lo visto y con los datos totales que nos ofrece la Tabla 7 presentes, la toponimia nos indicaría que la apicultura tuvo una implantación en el territorio del Norte de Palencia centrada en tres comarcas, La Ojeda, La Lora (es absurdo, a la luz de los datos expuestos, hablar de Montaña Palentina en su conjunto) y La Valdavia, mostrando su potencia la apicultura del dujo en La Lora y La Valdavia, y la del colmenar, en La Ojeda. Por otra parte, si consideramos el número total de topónimos, son 59 los indicativos de *apicultura del dujo* frente a 18 de *apicultura del colmenar*, es decir, tres veces más del primer grupo que del segundo, lo que podría ser indicativo de que en el norte de Palencia abundó más la primera que la segunda; no obstante, puede que esta asociación directa sea algo apresurada, como explicaremos posteriormente. Los resultados globales no son acordes con los obtenidos de la cartografía MTN25 (Tabla 3, en la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 29), pues a través de ella se obtienen 10 topónimos de la *apicultura del dujo* y otros 10 de la *apicultura del colmenar*, como vemos, el mismo número

para ambos grupos y un resultado muy diferente al anterior en lo que a proporciones se refiere (no hablamos de totales, pues recordemos que con el MTN25 no se estudiaban todas las comarcas el completo).

Con la información que nos ofrece la *Toponimia palentina* de Gordaliza y Canal puede darse otra vuelta de tuerca más en lo que se refiere a este estudio de la implantación toponímica de la apicultura en nuestro ámbito de estudio. Y así, si contabilizamos, por comarcas, el número total de topónimos, y dentro de ellos, los apícolas y dudosos de adscripción al tema, así como el número de localidades de cada comarca según la citada fuente toponímica, podemos tener una idea, por un lado, de la importancia del tema apícola en el conjunto de la toponimia del ámbito, y por otro, de la *densidad* de ese tema en relación, ahora no de la superficie de cada comarca, sino del número de localidades de ella (y en cierto modo relacionado con el mayor o menor grado de asentamiento de la población en el territorio). Con todos estos datos se genera la Tabla 8¹⁰, en la que, a diferencia de la anterior, se han diferenciado las diferentes subcomarcas de la Montaña Palentina para remarcar la importancia apícola de La Lora.

Con los resultados de esta Tabla 8 se puede llegar a una conclusión muy similar a la ya expuesta y obtenida de la anterior tabla, es decir, que la implantación de la toponimia apícola destaca en dos comarcas del Norte de Palencia, en La Lora, con un 10'4 ‰ de topónimos apícolas sobre el total de los de la comarca, seguida a corta distancia por La Valdavia, con un 9'9 ‰; descolgada de la cabeza, La Ojeda, donde la proporción se queda en un 6'1 ‰ (se recuerda que los topónimos de la *apicultura del dujo* son los responsables de la potencia de las dos primeras comarcas, mientras que la *del colmenar*

10 Incluimos en esta recopilación los dudosos para obtener un intervalo de valores que albergue la posibilidad de que alguno de estos dudosos se asigne finalmente al tema apícola. Pensamos que este intervalo será de interés a la hora de comparar la importancia de la toponimia apícola con cualquier otra toponimia temática.

Tabla 8 . Importancia de la toponimia apícola, según comarcas, en el norte de la provincia de Palencia, con base en Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993)
(Fuente: Elaboración propia)

Comarca	Número de topónimos			Número de localidades	Topónimos apícolas (%)	Topónimos/localidad Topónimos/km ² (2)
	Total	Apícolas	Dudosos (1)			
Montaña Palentina-La Pernía	2.183	0	0	30	0	73 topónimos/localidad 7'2 topónimos/km ²
Montaña Palentina-Fuentes Carrionas	1.061	1	2	16	0'9-2'8	66 topónimos/localidad 2'5 topónimos/km ²
Montaña Palentina-La Braña	1.342	3	1	29	2'2-3'0	46 topónimos/localidad 6'5 topónimos/km ²
Montaña Palentina-La Lora	1.725	18	3	38	10'4-12'2	45 topónimos/localidad 7'5 topónimos/km ²
La Ojeda	3.776	23	12	39	6'1-9'3	97 topónimos/localidad 7'2 topónimos/km ²
La Peña	1.875	9	2	33	4'8-5'9	57 topónimos/localidad 6'2 topónimos/km ²
La Vega	4.385	14	20	56	3'2-7'8	78 topónimos/localidad 5'9 topónimos/km ²
La Valdavia	1.618	16	3	21	9'9-11'7	77 topónimos/localidad 5'3 topónimos/km ²
Total	17.965	82	43	262	4'6-7'0	69 topónim./localidad 5'9 topónimos/km²

(1) De dudosa asignación al tema apícola.

(2) Los datos de superficie de cada comarca aparecen en la Tabla 5 (en la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 37), a excepción de los de las subcomarcas de la Montaña Palentina, que son los siguientes: La Pernía: 303 km²; Fuentes Carrionas: 419 km²; La Braña: 207 km²; La Lora: 229 km².

lo es de la tercera). Las cifras citadas no incluyen la variable de los topónimos de dudosa asignación al tema apícola, para no obtener resultados y conclusiones a partir de elucubraciones¹¹.

Por último, apuntar lo interesante que quizás sería intentar establecer relaciones entre el número de topónimos de una determinada localidad y las diferentes facetas que muestran la geografía y la historia de la misma. Los datos

por comarcas (topónimos/localidad y topónimos/km²) se han incluido en la última columna de la Tabla 8, completándose así las posibilidades de obtención de resultados.

Finalmente, y como hicimos con los topónimos encontrados en el MTN25 (Tabla 5 de la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 37), para comprobar la variación Norte-Sur en el número de topónimos apícolas los agruparemos por latitudes, tomando la misma base de las Hojas MTN25 (no contabilizaremos aquellos topónimos de La Vega, La Valdavia y La Ojeda que queden al sur del límite latitudinal marcado anteriormente¹²). Los resultados obtenidos se exponen en la Tabla 9.

11 En las Tablas 6 y 8 se puede observar que son dos las comarcas en las que aparece un mayor número de estos topónimos dudosos, en concreto, La Vega, con 20, y La Ojeda, con 12. En ambos casos, los topónimos de dudosa adscripción derivados del término *horno* son los más abundantes: 11 de los 20 topónimos dudosos son de este tipo en La Vega, mientras que lo son 10 (de 12) en La Ojeda.

12 Ver Nota 9.

Tabla 9 . Topónimos apícolas, según latitud, en el norte de la provincia de Palencia, recopilados de Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993)
(Fuente: Elaboración propia)

Hojas MTN25	Número de topónimos			Superficie en la Provincia de Palencia	Índice superficial toponímico (*)		
	Apicultura del dujo	Apicult. del colmenar	No asignables		Ap. del dujo	Ap. del colmenar	Total
0081c3, 0081c4 y 0082c3 Latitud superior: 43°05'04" Latitud inferior: 43°00'04"	0	0	0	112 km ²	0	0	0
0106c1, 0106c2, 0107c1 y 0107c2 Latitud superior: 43°00'04" Latitud inferior: 42°55'04"	0	0	0	390 km ²	0	0	0
0105c4, 0106c3, 0106c4, 0107c3, 0107c4 y 0108c3 Latitud superior: 42°55'04" Latitud inferior: 42°50'04"	8	0	1	500 km ²	1'6	0	1'8
0131c2, 0132c1, 0132c2, 0133c1, 0133c2, 0134c1 y 0134c2 Latitud superior: 42°50'04" Latitud inferior: 42°45'04"	18	11	2	608 km ²	3'0	1'8	5'1
0131c4, 0132c3, 0132c4, 0133c3, 0133c4 y 0134c3 Latitud superior: 42°45'04" Latitud inferior: 42°40'04"	10	3	2	507 km ²	2'0	0'6	3'0

(*) Se obtiene de dividir el número de topónimos de los dos grupos, así como su suma, multiplicado por 100, entre la superficie de cada franja de Hojas MTN25 de la provincia de Palencia. Por tanto, expresa el número de topónimos de cada franja del territorio por cada 100 km².

El resultado de los índices obtenidos con esta selección de topónimos nos indica que la máxima concentración de elementos apícolas aparece en la segunda franja más meridional de los sectores estudiados, aquella comprendida, aproximadamente, entre las localidades de Canduela al Norte y Cozuelos de Ojeda al Sur (se ubican en el mapa de la Figura 10). Si recordamos la Tabla 5 en lo que a número de topónimos se refiere (ver la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 37), el valor mayor del índice aparecía en la franja más meridional, al sur de la citada localidad de Cozuelos.

La toponimia apícola del norte de Palencia en el catastro actual y en el Catastro de la Ensenada: Una aproximación

La búsqueda de topónimos en el actual catastro (realizada a través de la capa Catastro del Visor IDECyL¹³) va a pretender el contraste de la información aportada por esta y las otras dos fuentes utilizadas en este trabajo. Dicho contraste no va a extenderse a la totalidad del

13 Visor Infraestructura de Datos Espaciales de Castilla y León, de la Junta de Castilla y León, con acceso a través de la dirección web <https://idecyl.jcyl.es/vcig/>.

territorio común analizado con esas primeras fuentes (que, recordemos, dejaba fuera parte de La Vega, La Valdavia y La Ojeda), sino que únicamente pondrá el foco en una serie de localidades con una particularidad: el constituir municipios por sí mismas, es decir, ser municipios de una única localidad. La razón de esta limitación la expondremos en el siguiente apartado, pues será ahí donde se justifique plenamente. Concretando, en el ámbito de estudio común a las dos anteriores fuentes (el que aparece representado en la Figura 4 de la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 23) estos municipios son los siguientes: en la Montaña Palentina, Polentinos en La Perñía y Mudá en La Braña; en La Ojeda, Báscones de Ojeda, Payo de Ojeda y Prádanos de Ojeda; y en La Vega, Fresno del Río, Mantinos y Villalba de Guardo (Figura 12).

Los resultados obtenidos se presentan en la Tabla 10, donde los topónimos apícolas encontrados (incluidos los de dudosa asignación) se ordenan por municipio-localidad y fuente en la que aparecen. Y la conclusión que puede extraerse de los mismos es que, aunque el Catastro no aporte un número significativo de topónimos apícolas (pues tampoco son abundantes los espigados del MTN25 y la *Toponimia palentina*, como se puede comprobar en dicha tabla), sí que complementan el conjunto total de los obtenidos de esas otras fuentes utilizadas. No obstante, lo exiguo de la población analizada (8 localidades sobre un total de 188, es decir un 4%), relativiza la generalización de esta conclusión expuesta.

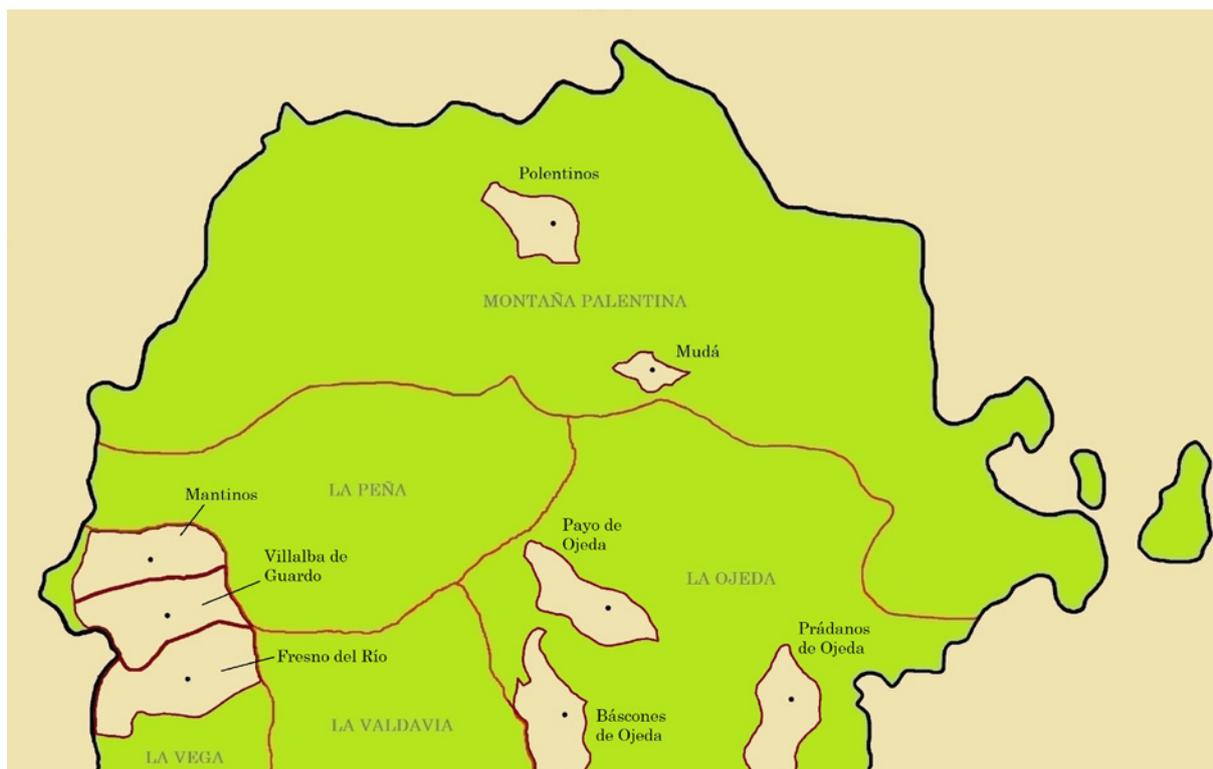


FIGURA 12 : Municipios de una sola localidad considerados en el estudio de la toponimia del Catastro.
Fuente: Elaboración propia

Tabla 10 . Comparación del número de topónimos apícolas, según fuentes, en los municipios de una sola localidad del norte de la provincia de Palencia

Municipio	Número de topónimos apícolas		
	MTN25 (1)	<i>Toponimia palentina</i> (2)	Catastro
Báscones de Ojeda	2 <i>Alto del Colmenar de las Huertas</i> <i>Alto del Colmenar de las Ánimas</i>	1 <i>Colmenar de Emilio</i>	0
Fresno del Río	0	0	0
Mantinos	0	0	0
Mudá	0	0	1 <i>Fuente Dojo</i> (3)
Payo de Ojeda	0	2 <i>Arroyo de los Colmenares</i> <i>Los Colmenares</i>	0
Polentinos	0	0	0
Prádanos de Ojeda	0 <i>El Horno</i> (4) <i>El Hornillo</i> (4)	0 <i>El Horno</i> (4) <i>El Hornillo</i> (4)	1 <i>La Cerilla</i> <i>El Horno</i> (4) <i>El Hornillo</i> (4)
Villalba de Guardo	0	0	0
Total	2	3	2
	Número total de topónimos: 7, de los que 2 aparecen exclusivamente en el Catastro (29% del total)		

(1) Ver Tabla 3 (en la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 29); (2) Ver Tabla 6 ; (3) Lo consideramos derivado de *Fuente Dujo* (como se puede observar en la Tabla 6, existe el topónimo “El Dojo” para la localidad de la Montaña Palentina Matamorisca, que fue considerado de dudosa asignación al tema apícola. Sin embargo, al aparecer aquí como “Fuente Dojo”, lo hemos incluido dentro de los apícolas al asimilarlo a “Fuente Dujo”, uno de los topónimos compuestos más abundantes de la *apicultura del dujo*) ; (4) No computa, por considerarse como dudoso

En todo caso, y aun a pesar de que somos conscientes de que ello nos hará perder información, no vamos a incluir los topónimos apícolas del Catastro en nuestro análisis. El motivo de ello es que la ampliación de esta búsqueda a todos los municipios de nuestro ámbito de estudio, por su dificultad y demanda de tiempo, excede los límites del presente trabajo. Ade-

más, es más que posible que los datos que nos aportara no cambiaran las conclusiones, aunque sí las haría más plenas.

Lo que sí nos permitirá este análisis de la toponimia del Catastro es evaluar la importancia de esta fuente en la realización de estudios toponímicos. Y aunque colateral a nuestro análi-

sis, pero de gran importancia para el estudio de la apicultura tradicional del norte de Palencia, permitirá también la constatación de la absoluta utilidad de este Catastro para la inventariación de los colmenares de caseta de este ámbito de estudio. Ambas circunstancias las desarrollaremos en los siguientes apartados.

La fuente que nos quedaba por revisar es el Catastro de la Ensenada, que la estudiaremos únicamente para la localidad de Cervera de Pisuerga (Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1993) y en lo que se refiere a las Respuestas Generales¹⁴. Pues bien, de las 40 preguntas-respuestas en las que se estructuran hemos extraído un total de 14 topónimos, de los cuales seis se repiten dos o más veces y los ocho restantes sólo figuran una vez, totalizando 36 apariciones; ninguno de los topónimos recogidos es de temática apícola. Para poner en perspectiva esta cifra, diremos que la *Toponimia palentina* recoge para la localidad 89 topónimos de pagos y parajes (Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín 1993, 364-365), de los cuales tan solo cuatro aparecen en el Catastro de la Ensenada. Este bajo porcentaje de doble recopilación nos hace pensar que la consulta del documento de Ensenada puede resultar de gran interés para los estudios toponímicos, sobre todo si tenemos en cuenta que no hemos revisado las Respuestas Particulares (que, según el Portal Pares, se encuentran microfilmadas en el Archivo General de Simancas), con las que sin

14 Utilizaremos para esta revisión el texto *Cervera de Pisuerga 1752*, edición del Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria y Tabapress (1993), transcripción y breve estudio contextual de los datos del Catastro de la Ensenada para la localidad, lo que facilita infinitamente esta labor escrutadora. La ausencia de trabajos como este obligan a la consulta del Catastro a través del portal Pares (Portal de Archivos Españoles, del Ministerio de Cultura y Deporte, con acceso a través de la dirección web <https://pares.mcu.es/Catastro/>), en el que se encuentra alojado el documento original digitalizado. Cualquiera que se haya asomado a esta fuente, por otra parte de incalculable valor para estudiar la España del siglo XVIII, sobre todo en su medio agrario, habrá comprobado la dificultad de su lectura a causa de la caligrafía manuscrita en la que aparece el contenido de este catastro.

duda se incrementaría el conjunto de los topónimos recogidos en esta fuente (aunque siempre teniendo presentes las advertencias que hace Ansola -2016, 8-10-).

Finalmente, a modo de ejemplo ilustrativo de lo dicho sobre las posibilidades que ofrece el Catastro de la Ensenada para el estudio de la apicultura del siglo XVIII, son tres las preguntas-respuestas que nos dan información sobre la actividad en cada localidad (expuestas según grafía actual, tal y como aparece en el Portal Pares):

14. Qué valor tienen ordinariamente un año con otro los frutos que producen las tierras del término, cada calidad de ellos;

16. A qué cantidad de frutos suelen montar los referidos derechos de cada especie o a qué precio suelen arrendarse un año con otro; y sobre todo, la

19. Si hay colmenas en el término, cuántas y a quién pertenecen (de algunas otras preguntas-respuestas también se puede obtener información sobre la apicultura, aunque de menor entidad y sobre todo referida al pago de rentas con cera o miel).

Así, tras extraer esta información para la localidad de Cervera de Pisuerga, podemos saber que en el término había 17 pies de colmenas pertenecientes a cuatro propietarios, con una producción anual de 6 reales de vellón por pie (Pregunta 19^a); que el valor anual de la producción de miel era de cuatro reales la azumbre (1'5 kg, aproximadamente), mientras que la de cera, siete la libra (0'5 kg, aproximadamente) (Pregunta 14^a); o que el montante anual de los derechos (impuestos) sobre las tierras, en lo que se refiere a miel y cera, era de media azumbre de miel y media libra de cera (Pregunta 16^a)

(Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria 1993, 48-53)¹⁵.

Una evaluación de las fuentes toponímicas utilizadas

Como se está viendo, la utilización de una o más fuentes toponímicas hace que manejemos más o menos topónimos. Esto, si bien es posible que no haga variar de manera decisiva las conclusiones que se extraigan del estudio que se esté realizando (en nuestro caso, la relación entre la toponimia y la apicultura tradicional del norte de Palencia), sí que puede matizar dichos resultados. Esta circunstancia nos ha hecho preguntarnos qué peso tienen, en el corpus toponímico de un determinado ámbito de estudio, cada una de las tres fuentes toponímicas que hemos estado utilizando: el MTN25, el Catastro actual y la obra *Toponimia palentina* (Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín 1993).

Si se ha seguido el análisis realizado hasta ahora, se sabrá que esta comparación de resultados no se extenderá a todos los municipios de nuestro ámbito de estudio, sino a aquellos que cumplen el requisito de estar formados por una única localidad y que ya fueron relacionados en el anterior apartado (Figura 12). ¿Cuál es el motivo de esta restricción? Pues que ni en el Catastro ni en el MTN25 figuran los límites de las jurisdicciones de las localidades de un determinado municipio, sino del municipio com-

pleto; esta circunstancia, sin embargo, no se da en *Toponimia palentina*, donde las relaciones de topónimos se hacen por localidades, no por municipios¹⁶. De ahí que la forma de solventar esta falta de uniformidad en la recopilación de topónimos sea imponer esa limitación a los municipios a estudiar, es decir, en restringirlos a aquellos constituidos por una única localidad y donde, por ello, los límites de localidad y municipio coinciden.

Hecha esta aclaración, los resultados obtenidos son los que se exponen en la Tabla 11, en la que se indican, para cada localidad-municipio considerada, el número de topónimos recogido por cada fuente, así como el porcentaje de estos topónimos que se abarcaría considerando cada una de ellas de manera independiente o en combinación con una o las dos restantes (se indicará únicamente el porcentaje de cada casuística, reservando el número de topónimos por localidad sólo para los totales, al objeto de descargar la tabla de información y hacerla así más comprensible).

Para facilitar la extracción de conclusiones de los datos plasmados en la anterior tabla, hemos representado los porcentajes de los respectivos totales en la Figura 13. A la vista de ellos, quizás lo más interesante sea comprobar, en primer lugar, cómo la utilización individual de cada una de las fuentes toponímicas deja fuera del corpus de los nombres de un determinado territorio una considerable proporción de topónimos (en torno a la mitad); y en segundo, cómo la combinación de los resultados del MTN25 y la *Toponimia palentina*, que consideramos las dos fuentes de más fácil utilización, alcanza el 75% de dicho corpus.

No obstante, siempre habrá que tener presentes las limitaciones de estas conclusiones: la primera y principal es que estos datos única-

15 Con la Pregunta 19ª podemos conocer, para algunas localidades, la existencia de colmenares ya en esta época, como por ejemplo para Aguilar de Campoo (La Lora-Montaña Palentina), donde se citan «tres colmenares cercados de pared de piedra», o para Ruesga (La Pernía-Montaña Palentina), donde se da cuenta de la existencia «en el termino (sic) de este lugar» de dos colmenares (uno con doce colmenas y el otro «sin enjambres»). No obstante, es muy posible que alguno de los escribanos encargados de recopilar las respuestas omitiera la presencia de estas edificaciones en algunas localidades, y citara únicamente el número total de colmenas allí presentes, pues parece al menos probable que los propietarios de más de 20 colmenas que se citan para algunas localidades tuvieran dichas colmenas en colmenares de caseta.

16 La ordenación de los listados se hace en esta obra por ámbitos geográficos de la provincia, y dentro de ellos, por municipios. En el apartado correspondiente a cada municipio se listan los topónimos de cada localidad del municipio, incluidos los despoblados.

Tabla 11 . Número de topónimos recopilados, según la fuente considerada, en municipios de una localidad del norte de la provincia de Palencia

Municipio	Total topónimos (MTN25 + CAT + TP)	Número y porcentaje de topónimos incluidos en las diferentes fuentes sobre el total de topónimos del municipio					
		MTN25	CAT	TP	MTN25+CAT	MTN25+TP	CAT+TP
Báscones de Ojeda	144 (100 %)	26 %	32 %	87 %	44 %	94 %	92 %
Fresno del Río	133 (100 %)	59 %	77 %	51 %	94 %	74 %	91 %
Mantinos	74 (100 %)	77 %	62 %	42 %	93 %	88 %	73 %
Mudá	100 (100 %)	27 %	61 %	54 %	77 %	73 %	87 %
Payo de Ojeda	136 (100 %)	38%	40%	68 %	53 %	75 %	71 %
Polentinos	116 (100 %)	45 %	61 %	35 %	92 %	63 %	80 %
Prádanos de Ojeda (1)	245 (100 %)	31 %	42 %	69 %	48 %	73 %	70 %
Villalba de Guardo	134 (100 %)	63 %	74 %	40 %	96 %	64 %	82 %
TOTALES							
Absoluto	1.082	465	584	633	760	812	865
Relativo	100 %	43 %	54 %	59 %	70 %	75 %	80 %

MTN25: Mapa Topográfico Nacional Escala 1:25.000 - CAT: Catastro de rústica - TP: *Toponimia palentina*

- (1) No se ha considerado el despoblado de San Jorde, por mantener la coherencia con el resto del análisis (1 municipio=1 localidad). Ello es posible al no existir continuidad entre la jurisdicción de dicho despoblado y la de Prádanos de Ojeda, al que pertenece administrativamente (San Jorde es un enclave de Prádanos de Ojeda en otros municipios colindantes por el sur).

mente podrán ser considerados cuando se esté trabajando en estudios toponímicos restringidos a la provincia de Palencia y en los que entre en juego la obra *Toponimia palentina* como fuente de datos. La segunda, que los resultados se han obtenido, recordemos, únicamente utilizando municipios con una única localidad (que en nuestro ámbito de estudio suponen el 4 % del total de sus localidades), aunque es más que posible que los resultados que se obtendrían abriendo el conjunto a todo tipo de municipios no difirieran mucho de estos. Y volviendo a lo primero, a la hora de afrontar cualquier estudio toponímico de ámbito diferente al palentino debería tenerse presente ese dato: la sola utilización como fuente del MTN25 y el Catastro puede dejar sin recopilar una parte considerable de los nombres del ámbito territorial en

cuestión (que en nuestro caso, es del 30% de ellos¹⁷).

17 Sobre esta evaluación de fuentes toponímicas, Hermógenes Perdiguero Villarreal («Recopilación y representación de la toponimia de Castilla y León», en línea, 2023, 5), a la luz de trabajos de recopilación toponímica en la provincia de Burgos, considera que los planos de concentración parcelaria recogen hasta el 85% del total de los topónimos de un determinado territorio, considerando que la totalidad del corpus es posible reunirlos con la encuesta oral. Si tenemos en cuenta que, como dijimos, Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín confeccionaron su *Toponimia palentina* (1993) a partir de la cartografía de los Servicios de Concentración Parcelaria, y allí donde no se disponía de ella, de encuestas a los paisanos, los resultados que hemos obtenido para esta representatividad de esos planos son algo inferiores, el 59% según puede verse en la Figura 13.

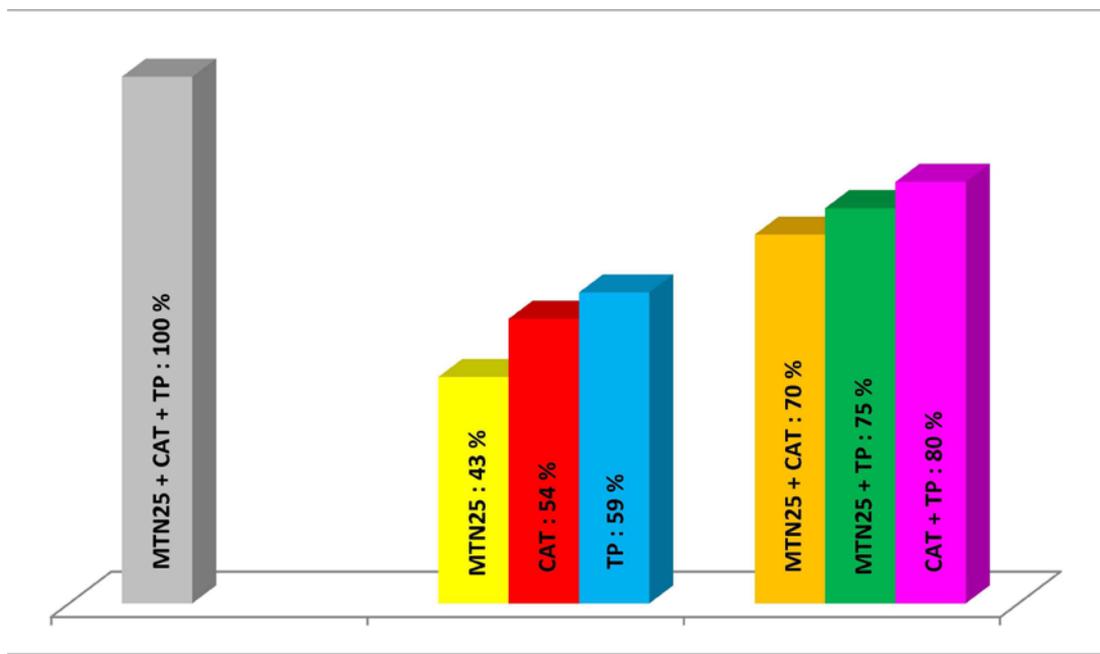


FIGURA 13 : Porcentaje de topónimos recopilados, según las fuentes consideradas y sus combinaciones, en municipios de una localidad del ámbito del estudio. Fuente: Elaboración propia

Evaluación del Mapa Topográfico Nacional 1:25.000 como fuente de datos para el inventario de colmenares de caseta

La revisión cartográfica del MTN25 para la captura de topónimos apícolas ha traído aparejada la localización de colmenares de caseta en el ámbito territorial seleccionado; estos son los que se exponen en la Tabla 12. Sin embargo, por nuestro trabajo de campo conocíamos de la existencia de otras de estas singulares edificaciones repartidas por la geografía abarcada por estas hojas del Mapa Topográfico Nacional y que no aparecían cartografiadas en ellas. Baste citar un colmenar en Dehesa de Montejo (que debería aparecer en la Hoja 133c1, mostrado en la Fotografía 3 de la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 12), otros dos en Ruesga (municipio de Cervera de Pisuerga, que deberían ambos estar en la Hoja 106c4; uno de ellos es parcialmente mostrado en la Fotografía 2, también en la primera parte de este trabajo –Revista de Folklore núm. 503, página 10–) y dos más en Vado (mu-

nicipio de Dehesa de Montejo, ausentes de la Hoja 107c3).

Así, y para despejar la duda sobre la idoneidad de la utilización del MTN25 ahora no como fuente toponímica, sino como suministradora de ubicaciones de colmenares, decidimos comprobarlo utilizando como alternativa el Catastro, donde el mayor nivel de detalle de su cartografía, y sobre todo los fines recaudadores que subyacen en su razón de existir, harían posible y exigirían (en teoría), la representación de todas las edificaciones que soporta el territorio. Esta confrontación de fuentes, que por su laboriosidad debía ser obligatoriamente limitada, la hicimos para el municipio de Báscones de Ojeda, que, a la vez, se caracteriza por estar formado por una única localidad y por contener, según lo cartografiado por el MTN25, un importante número de colmenares, siete concretamente, lo que la hace, con diferencia, la localidad con la mayor población cartografiada de estas construcciones de entre todas las incluidas en nuestro ámbito de estudio (Tabla 12 y Figura 7, esta última en la primera parte de este trabajo –Revista de Folklore núm. 503, página 34–).

Tabla 12 . Colmenares en el norte de la provincia de Palencia, según el MTN25 del IGN
(Fuente: Elaboración propia)

Población (*)	Colmenares de caseta	Hoja MTN25
La Lora (Montaña Palentina)		
Valoria de Aguilar (Aguilar de Campoo)	1	0133c2
La Peña		
Baños de la Peña (Respanda de la Peña)	1	0132c4
Boedo (Castrejón de la Peña)	1	0132c2
Fontecha (Respanda de la Peña)	2	0132c3
Roscales de la Peña (Castrejón de la Peña)	1	0132c2
Viduerna de la Peña (Santibáñez de la Peña)	1	0132c1
La Ojeda		
Barrio de San Pedro (Aguilar de Campoo)	1	0133c1
Báscones de Ojeda	7	0132c4 0133c3
Berzosa de los Hidalgos (Miececes de Ojeda)	1	0133c3
Foldada (Aguilar de Campoo)	1	0133c2
Lomilla de Aguilar (Aguilar de Campoo)	2	0133c2
Miececes de Ojeda	2	0133c3
Olmos de Ojeda	1 (**)	0132c4
Payo de Ojeda	1	0133c3
Perazancas de Ojeda (Cervera de Pisuerga)	3	0133c1
Vallespinoso de Aguilar (Aguilar de Campoo)	3	0133c1 0133c2
Villaescusa de Ecla (Santibáñez de Ecla)	1	0133c3
La Valdavia		
Congosto de Valdavia	3	0132c4
Cornoncillo (Congosto de Valdavia)	2	0132c4
La Puebla de Valdavia	1	0132c4
La Vega		
Fresno del Río	1	0132c3
Villalba de Guardo	1	0132c3

(*) Cuando la población no se corresponde con la cabecera municipal, se indica entre paréntesis el municipio al que pertenece.

(**) El colmenar se localiza en el enclave “Indiviso”, ubicado al oeste del término de Olmos de Ojeda y entre las jurisdicciones de Payo de Ojeda, Miececes de Ojeda, Báscones de Ojeda, La Puebla de Valdavia, Congosto de Valdavia y Castrejón de la Peña.

Comencemos diciendo que la búsqueda en dicho Catastro arroja unos resultados con una variada casuística, y lo que es más importante, necesitados de posteriores comprobaciones de campo si lo que se desea es un trabajo de inventario. Sin embargo, para nuestros fines esos resultados son más que suficientes. Así, una primera fase de búsqueda de colmenares en el Catastro nos permitió identificar, de manera aparentemente fácil, aquellos que están señalados como tales en dicha cartografía, que pueden confirmarse con la sola superposición de la fotografía aérea sobre esa base catastral (Figura 14). No todo es tan fácil por desgracia, pues no en todos los casos es visible en dicha fotografía el edificio cartografiado, bien por haber desaparecido ya, bien por aparecer cubierto por el dosel arbóreo.

No obstante, esta herramienta del Catastro nos permite dar un paso más, pues incluso se pueden localizar colmenares no identificados como tales en la cartografía catastral. Esto es posible usando como indicio de su existencia la representación de recintos catastrales de las mismas características que la de los colmenares, es decir, recintos cuadrangulares y de una superficie inferior a los 100 m²¹⁸. De este tipo hay en Bascónes de Ojeda un total de 36 recintos, de los que 14 no se identifican como colmenares de caseta pero que, potencialmente, sí pueden serlo. Para confirmarlos o desecharlos, debemos acudir de nuevo a la fotografía aérea, gracias a la que se comprueba, para alguno de

ellos, lo acertado de nuestra sospecha; en concreto, 6 de esos 14. En definitiva, el cruce de todos estos datos nos lleva a la confección de la Tabla 13, en la que se han distinguido los recintos catastrales identificados como colmenares de aquellos otros que, no apareciendo como tales, existe la posibilidad de que sí lo sean; y para ambos casos, los que han podido verificarse gracias a fotografía aérea.

Como vamos a ver, arroja resultados interesantes esta Tabla 13. Así, no son pocos, en relación con el total, los colmenares que aparecerían en el Catastro pero que no están identificados como tales, siendo además el porcentaje de confirmación por mediación de la fotografía aérea muy similar en ambos grupos: en el primer grupo, de los 22 identificados catastralmente como colmenares, 10 se pueden confirmar con la fotografía aérea (el 45%); en el segundo, de los 14 recintos que potencialmente podrían ser colmenares, es posible confirmar esto para 6 de ellos (el 43%). En todo caso, nos sorprende este bajo porcentaje de confirmación, sobre todo en el primer grupo, lo que convierte en ineludible una verificación en campo para conocer con exactitud a cuántos ascienden los colmenares de Bascónes de Ojeda. Lo que a luz de los datos obtenidos sí podemos tener es una aproximación al número de ellos actualmente existentes en dicho municipio, que oscilaría entre un máximo de 36 (todos los recintos catastrales identificados como colmenares o de sus mismas características, aunque no se identifiquen como tales) y un mínimo de 16 (colmenares confirmados en fotografía aérea, correspondientes tanto a recintos catastrales identificados como colmenares como no identificados como tales). Y podríamos, siendo estrictos, ajustar un poco más el intervalo, si detraemos de la cifra dada como máxima (36) el número de recintos no identificados como colmenares en Catastro y que, además, no se pueden confirmar como tales con la fotografía aérea (8), con lo que tendríamos un intervalo, con menor margen de error, de 16-28 colmenares en Bascónes de Ojeda.

18 La superficie media de los recintos catastrales identificados como colmenares la hemos calculado en 66 m² (47 m² si eliminamos los dos inferiores y superiores, es decir, los extremos), mientras que la de aquellos otros no identificados como tales pero que, por esas características de forma y superficie del recinto, bien podrían serlo, es de 44 m² (41 m² si no consideramos los extremos). Esta escasa diferencia (sobre todo cuando eliminamos los valores extremos), además del porcentaje de confirmación con fotografía aérea (del que posteriormente se hablará) nos permite considerar la posibilidad de que algunos de estos recintos que, en principio, no se corresponden con colmenares por no aparecer identificados como tales, en realidad sí lo sean.

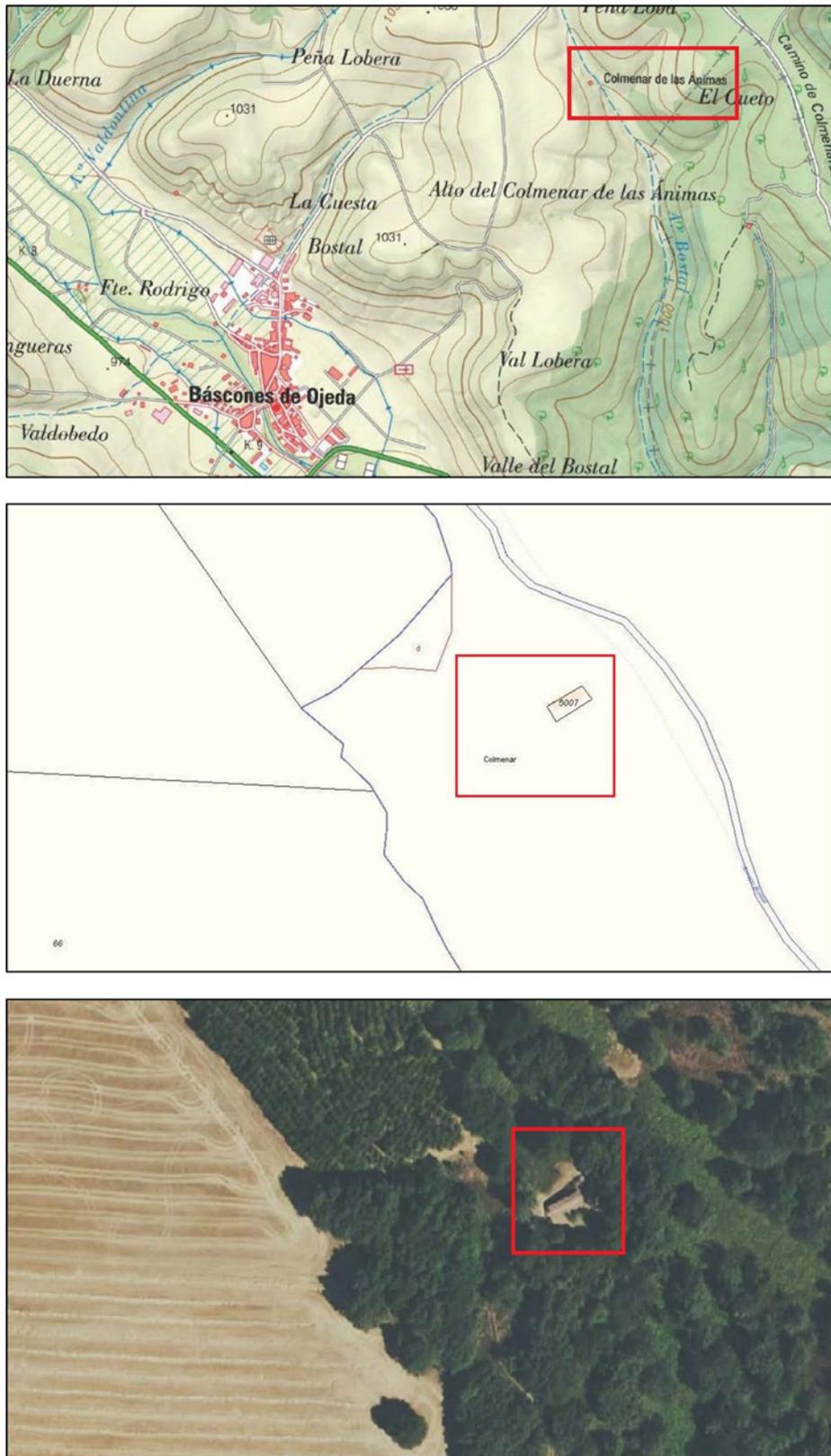


FIGURA 14 . Colmenar de las Ánimas en el municipio de Báscones de Ojeda. Aparece representado e identificado como tal tanto en el MTN25 (imagen superior) como en el Catastro (imagen central). Con la fotografía aérea (imagen inferior) es posible corroborar la existencia de la edificación sobre el terreno sin necesidad de trabajo de campo.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 13 . Colmenares identificados en Catastro en Báscones de Ojeda
(Fuente: Elaboración propia)

Colmenares	Total	Confirmados en fotografía aérea	No confirmados en fotografía aérea
Identificados como tales en Catastro	22	10	12
No identificados como tales en Catastro	14	6	8
Total	36	16	20

La principal conclusión derivada de esta búsqueda de colmenares en el Catastro actual es que muy posiblemente sea ésta la fuente principal a la que deberíamos acudir para la inventariación de estos singulares edificios en un determinado territorio, necesitada eso sí de una posterior comprobación de campo o mediante entrevistas a los lugareños¹⁹. Destacable también es comprobar la infrarrepresentación de este tipo de edificios en la cartografía oficial del MTN25: si, como se refleja en la Tabla 12, el número de colmenares encontrados en ese MTN25 para el municipio de Báscones de Ojeda es de 7, en esta fuente del Catastro esa cifra asciende hasta un intervalo de 16-28; es decir, que en el MTN25 aparecían cartografiados únicamente entre el 20% y el 40% del total existente en este municipio²⁰. Evidentemente, este

19 Otro dato que puede determinarse con esta averiguación es el número de colmenares desaparecidos, suponiendo que aquellos recintos catastrales identificados como tales cuya existencia sobre el terreno no se corrobore, serían esos edificios desaparecidos, información que se podría verificar con los testimonios orales de las gentes del lugar o con el rastreo en campo de los restos de los mismos.

20 Para esta averiguación no hemos tenido en cuenta otro error detectado en esta representación de colmenares en el MTN25: la inexistencia sobre el terreno de algunos de esos colmenares ahí plasmados. En efecto, en nuestra revisión nos hemos encontrado que, de los siete colmenares cartografiados, tan solo cuatro se correspondían con edificios existentes, mientras que los tres restantes, dos de ellos podrían haberse representado ligeramente desplazados con respecto a su ubicación

resultado obtenido para un único municipio no puede extrapolarse de manera directa a otras zonas geográficas, aunque parece que se repite en otras investigaciones similares a la nuestra²¹.

Algunas conclusiones

Cuando comenzamos a aproximarnos a la apicultura tradicional del norte de la provincia de Palencia, una de las primeras conclusiones a la que llegamos fue la distinta implantación en el territorio de los colmenares de caseta, unas humildes construcciones varadas en los campos, muy a menudo en zonas escasamente transitadas, y por desgracia, la mayoría de las veces abandonadas cuando no amenazando ruina o directamente arruinados. Así, cuanto más cerca estábamos de la Montaña Palentina era más difícil, cuando no imposible, encontrar algún ejemplo de estas construcciones secundarias

real, mientras que el tercero, o bien se corresponde con un colmenar desaparecido o, simplemente, se trata de un error cartográfico. Coincidente con nuestra conclusión, aunque acentuada, es la que se deriva de los datos que se pueden extraer del inventario de colmenares realizado por Isidro García Barriga («Muros apiarios en el Parque Natural 'Tajo Internacional'», AÇAFA On Line N° 5 -2012-) para la comarca cacereña del Tajo Internacional. En este caso, de los 32 colmenares catalogados por el autor, tan solo 5 (el 16%) aparecían cartografiados en la correspondiente hoja del MTN, que aquí era la de escala 1:50.000.

21 Isidro García Barriga («Muros apiarios en el Parque Natural 'Tajo Internacional'», AÇAFA On Line N° 5 -2012-) para la comarca de Cáceres del Tajo Internacional, ver Nota anterior.

tan características de la arquitectura popular de Palencia, y por extensión, de amplias zonas de España. Construcciones que, por el contrario, al abandonar el terreno agreste y montañoso del extremo norte palentino aparecían de manera más o menos frecuente, incluso con ejemplos de edificaciones de muy digna construcción. Esta primera conclusión traía aparejada una segunda: si la apicultura tradicional que utilizaba como base los colmenares de caseta empleaba mayoritariamente colmenas de tablas, donde esas construcciones no aparecían la población rural había echado mano, para producir miel y cera, de los dujos, la más antigua de las colmenas artificiales creada por el hombre. Miel y cera, dos importantes productos locales en las economías domésticas de hasta hace poco más de medio siglo, cuando esta miel artesana fabricada en cada pueblo para consumo interno comenzó a ser sustituida por la envasada industrialmente y distribuida desde cientos de kilómetros de sus lugares de producción, mientras que la cera iba desapareciendo de la multitud de usos tradicionales de todo tipo en los que se empleaba.

Para comprobar estas primeras conclusiones, es decir, la presencia de una apicultura menos intensa en la Montaña Palentina que en las zonas de páramos y valles inmediatamente al sur de ella, además caracterizada por la preponderancia del dujo (en asentamientos de grupos de más o menos unidades) frente a los colmenares de caseta, decidimos acudir a la información aportada por el Mapa Topográfico Nacional, en concreto, a la serie de hojas a escala 1:25.000. Y en ellas, además de escudriñar la presencia de colmenares cartografiados, buscamos topónimos que nos aportaran información sobre la apicultura tradicional en general, y sus tipologías tradicionales en particular. Esta información toponímica la completaríamos acudiendo a la importante recopilación realizada por Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (*Toponimia palentina*, 1993), una fuente de información que se reveló no sólo de capital importancia para nuestro propósito, sino imprescindible para co-

rrrobar y ampliar las conclusiones obtenidas del primero de los análisis.

Y como tercera fuente de datos utilizamos el Catastro actual, con el que hicimos un análisis, limitado a unos pocos municipios, de la distribución de topónimos sobre el territorio, pero que, sin embargo, y fruto de un estudio colateral al de la toponimia, nos sirvió para testar y erigir a este Catastro como medio de información esencial para la localización de colmenares de caseta sobre el territorio. Por último, y también limitado a una única población, fue el uso que hicimos del Catastro de la Ensenada, por lo que las conclusiones obtenidas a partir de dicho histórico catastro sólo podremos considerarlas como anecdóticas y sin capacidad de extrapolación.

En definitiva, la búsqueda de topónimos apícolas en las tres fuentes citadas derivó, sin olvidar este su principal objetivo, en la obtención de información relacionada con la implantación y características de la apicultura tradicional en el ámbito de estudio seleccionado (como la presencia en él de colmenares de caseta), o relacionada con la metodología aplicable no sólo al estudio de la toponimia apícola, sino extrapolable a otros estudios a realizar para el territorio palentino (como la potencia informativa suministrada por las fuentes toponímicas empleadas).

Así, realizadas las búsquedas descritas en los párrafos anteriores, combinados los resultados obtenidos de ellas, e interpretados en su cuantificación y distribución por el territorio objeto de nuestro estudio, hemos obtenido las conclusiones que podemos resumir del siguiente modo:

- a) El colmenar de caseta es una tipología de la arquitectura popular muy escasa en la Montaña Palentina. Esto se reflejaría en su práctica ausencia en la cartografía MTN25 de la zona, en la que sólo hemos encontrado un colmenar, en Valoria de Aguilar, número testimonial aun considerando, como hemos visto, la infrarrepresentación de estas construcciones en dicha cartogra-

fía. Pero además de ello, otra circunstancia que conduce hasta esta conclusión es la también escasez de topónimos relacionados con estas edificaciones: en el MTN25 (Tabla 3, en la primera parte de este trabajo –Revista de Folklore núm. 503, página 29–), *El Colmenar*, en las cercanías de Valdegama; en *Toponimia palentina*, en Cezura también *El Colmenar*, y en Villallano *Camino del Colmenar* (Tabla 6); es decir, un único topónimo de los 6 apícolas encontrados en el MTN25, y dos sobre el total de 22 en la segunda de las fuentes (Tabla 7). Resaltamos además que las localidades citadas pertenecen a La Lora, la parte de la Montaña Palentina de geografía menos abrupta y rigurosa (Valdegama y Villallano incluso ubicadas en la franja de división de esta comarca con La Ojeda). Todo ello conduce pues a pensar que estos edificios no debieron abundar nunca en la montaña, pues parece difícil que, de haber existido, no hubieran dejado un mayor testimonio en la toponimia local, siendo como serían algo que definiría perfectamente el paraje en el que se ubicaban (Fotografía 4).

b) Complementario de lo anterior, se puede establecer el binomio Montaña Palentina-*apicultura del dujo*. La escasez de colmenares en esta zona no significa que en ella no se practicara la apicultura, fuente de miel y cera, dos importantes productos en la vida doméstica de la población rural hasta hace poco más de cincuenta años, sino que dicha apicultura se basaba en la utilización de dujos, agrupados en asentamientos más o menos numerosos. Prueba de ello sería que, cuando en esta zona palentina aparecen topónimos apícolas, en la inmensa mayoría de los casos los mismos hacen referencia a ese tipo de colmenas obtenidas del vaciamiento de troncos de árboles: en el MTN25, cinco topónimos sobre el total de seis (Tabla 3, en la primera parte de este trabajo, en Revista de Folklore núm. 503, página 29); en *Toponimia palentina*, 19 sobre 22 (Tabla 6).

c) Sin embargo, la práctica ausencia de colmenares en la Montaña Palentina, así como el escaso número de topónimos apícolas encontrados para ella (exceptuando siempre a La Lora), nos llevan a concluir que la apicultura tradicional no alcanzó nunca en



Fotografía 4: Colmenar en Roscales de la Peña. Comarca de La Peña

la Montaña Palentina niveles comparables a los de otras zonas de Palencia. Este mayor desarrollo al sur de las montañas es circunstancia constatable con el aumento de los indicios apícolas (topónimos y colmenares cartografiados) encontrados en las fuentes de información manejadas (como se comprueba en las columnas de los índices superficiales de las Tablas 5 y 9, para el MTN25 y la *Toponimia palentina* respectivamente –la Tabla 5 en la primera parte de este trabajo, Revista de Folklore núm. 503, página 37–).

d) A primera vista causa sorpresa el gran número de indicios apícolas que encontramos en La Lora, sobre todo en lo que se refiere a la toponimia de la *apicultura del dujo* (índice superficial toponímico, según el corpus de *Toponimia palentina* de Gordaliza y Canal, de 7'42, muy superior al de la comarca que le sigue en importancia, La Valdavia, cuyo valor es 4'91 –ver Tabla 7–). Sin embargo, y a pesar de que forma parte de la Montaña Palentina, se caracteriza esta subcomarca por unas condiciones que favorecen esta actividad. Así, sus características orográficas (presencia de cumbres y valles), climatológicas (importantes precipitaciones en forma de nieve, elevada pluviometría y corto periodo de sequía estival) y la diversidad de medios ecológicos (diferentes altitudes, exposiciones y edafologías) originan una gama de especies de flora melífera muy singular y altamente aprovechable por las abejas, que producen aquí mieles de elevada calidad mezcla de los diversos pólenes y néctares extraídos de esa flora (Miguel Garrido 2015: 11, 15 y 27).

e) En las comarcas vecinas por el sur de la Montaña Palentina sí aparecen colmenares, a veces en número considerable, como en La Ojeda. Esta aparición es constatable tanto en su representación en la cartografía oficial (donde lo están, insistimos, infra-representados) como en la toponimia de

pagos y lugares. Así, en la citada comarca de La Ojeda concuerdan a la perfección los datos que se obtienen del MTN25 en lo que se refiere a topónimos (7 de los 10 topónimos de la *apicultura del colmenar* aparecen aquí –ver Tabla 3 y Figura 6, ambas en la primera parte de este trabajo, Revista de Folklore núm. 503, páginas 29 y 31–) y a colmenares (23 sobre el total de 37 –ver Tabla 4 y Figura 7, también en la primera parte, Revista de Folklore núm. 503, páginas 35 y 34–), traducándose en definitiva en una gran concentración de elementos apícolas en el MTN25, muy superior a la de cualquier otra zona (Figura 8, igualmente en la primera parte –Revista de Folklore núm. 503, página 36–). Y si lo que consultamos es la toponimia de Gordaliza y Canal (1993), esta mayor abundancia de colmenares en La Ojeda se traduce en un índice superficial de topónimos de la *apicultura del colmenar* de 1'71, el mayor de todo el ámbito estudiado (Tabla 7).

f) La toponimia no refleja de manera clara la transición *apicultura del dujo-apicultura del colmenar*. En efecto, si bien si utilizamos como fuente el MTN25 podemos observar una disminución norte-sur de los topónimos que reflejarían esa *apicultura del dujo*, disminución paralela al aumento de aquellos otros propios de la *apicultura del colmenar* (Figura 6 –en Revista de Folklore núm. 503, página 31–), esto no es tan claro si echamos mano de la otra fuente de datos utilizada (*Toponimia palentina*, de Gordaliza y Canal, 1993), donde los datos al respecto parecen no corroborar lo anterior e, incluso, contradecirlo, siendo la causa de ello la aplastante mayoría de topónimos del primer grupo frente a los del segundo en la comarca de La Valdavia (Tabla 6 y Figura 10²²).

22 En esta Figura 10 es más difícil de apreciar la abundancia de topónimos de la *apicultura del dujo* por quedar fuera de su límite sur la mayor parte de las localizaciones de dichos topónimos.

g) También varía, en función de la fuente de datos utilizada, la distinta importancia de la población de topónimos de la *apicultura del dujo* frente a la de la *apicultura del colmenar*. Así, el MTN25 arroja un balance de 10 topónimos de la primera por otros 10 de la *apicultura del colmenar*, es decir, los mismos de uno y otro grupo (Tabla 3 –en Revista de Folklore núm. 503, página 29–). Sin embargo, un resultado muy diferente al anterior se obtiene del estudio del corpus toponímico palentino de Gordaliza y Canal (1993): 59 topónimos de *apicultura del dujo* por 18 de *apicultura del colmenar*, es decir, tres veces más del primer grupo que del segundo²³ (Tablas 6 y 7). Considerando como más fiable esta segunda fuente, por su mayor profundidad, sólo podemos concluir diciendo que la *apicultura del dujo* aporta mayor población de elementos a la toponimia del norte de Palencia que la *apicultura del colmenar*. ¿Implica esto entonces que el sistema apícola tradicional basado en la explotación de dujos en asentamientos tuvo mayor importancia que aquel basado en colmenares de caseta? Seguimos pensando que no, como dijimos en la anterior entrega, y que la *apicultura del dujo* fue la típica de la Montaña Palentina mientras que la *apicultura del colmenar* lo fue de las tierras al sur de dicha montaña, muy especialmente en La Ojeda. Mentiríamos sin embargo si no dijéramos que esperábamos un resultado más claro que el que nos hemos encontrado manejando sobre todo la *Toponimia palentina*: nos figuramos que, conforme nos desplazábamos hacia el sur, se iban a ir extinguiendo del nomenclátor de pagos y parajes los topónimos basados en vocablos como dujo o arna, cosa que no se ha producido como hemos dicho.

h) Si a partir de los elementos apícolas (topónimos y colmenares) encontrados en el MTN25 generamos una zona que los englobe y la asimilamos con la de mayor presencia de la apicultura tradicional en el ámbito de estudio (Figura 9, en la primera parte del artículo, en Revista de Folklore núm. 503, página 38), y hacemos lo propio con los topónimos apícolas encontrados en el corpus de Gordaliza y Canal, obteniéndose así otra zona de importancia apícola (Figura 11), podremos conjugar ambas zonas para conformar una superficie en la que, con base en los indicios encontrados, la apicultura habría tenido más desarrollo en el Norte de Palencia. Esta zona se extendería desde La Lora, en el extremo este provincial, por la zona central de La Ojeda, el noreste de La Valdavia y el sector oriental de La Peña (Figura 15).

i) Para la *apicultura del dujo* es más común la generación de familias de topónimos a partir de uno original. Así, tomando como base un vocablo de este tipo de apicultura (*arnilla/s*, *colmenas* o *dujelo/a*, y sobre todo *dujo*), se genera una familia de topónimos, principalmente hidrónimos y orónimos, que lo tienen en su origen; ejemplos los tenemos en «Fuente del Dujo» y «Arroyo de la Fuente del Dujo» o en «Camino del Dujo» o «Alto del Dujo». La coincidencia en el territorio del topónimo origen y su respectiva familia se debería comprobar sobre el terreno, como ocurre, por ejemplo, en Renedo de la Inera, donde la *Fuente del Dujo* está en el origen del *Arroyo de la Fuente del Dujo* (comprobable esto en la Hoja 133c2 del MTN25), y posiblemente, sea el destino del *Camino de la Fuente del Dujo*. De este fenómeno hemos encontrado hasta diez casos (Tabla 6), siendo ello una de las razones que explicarían el alto número de topónimos de la familia *dujo* y, en consecuencia, de la *apicultura del dujo*. Por el contrario, esta práctica generadora de topónimos no es tan seguida en la *apicultura del colmenar*, donde hemos locali-

23 Los topónimos (principal con sus derivaciones) más frecuentes, según esta fuente, son los siguientes: «(El/Los) Dujo(s)»: 13; «Fuente ([d]el) Dujo»: 7; «(El/Los) Colmenares»: 5; «Vallejo (Los) Colmenares»: 4.

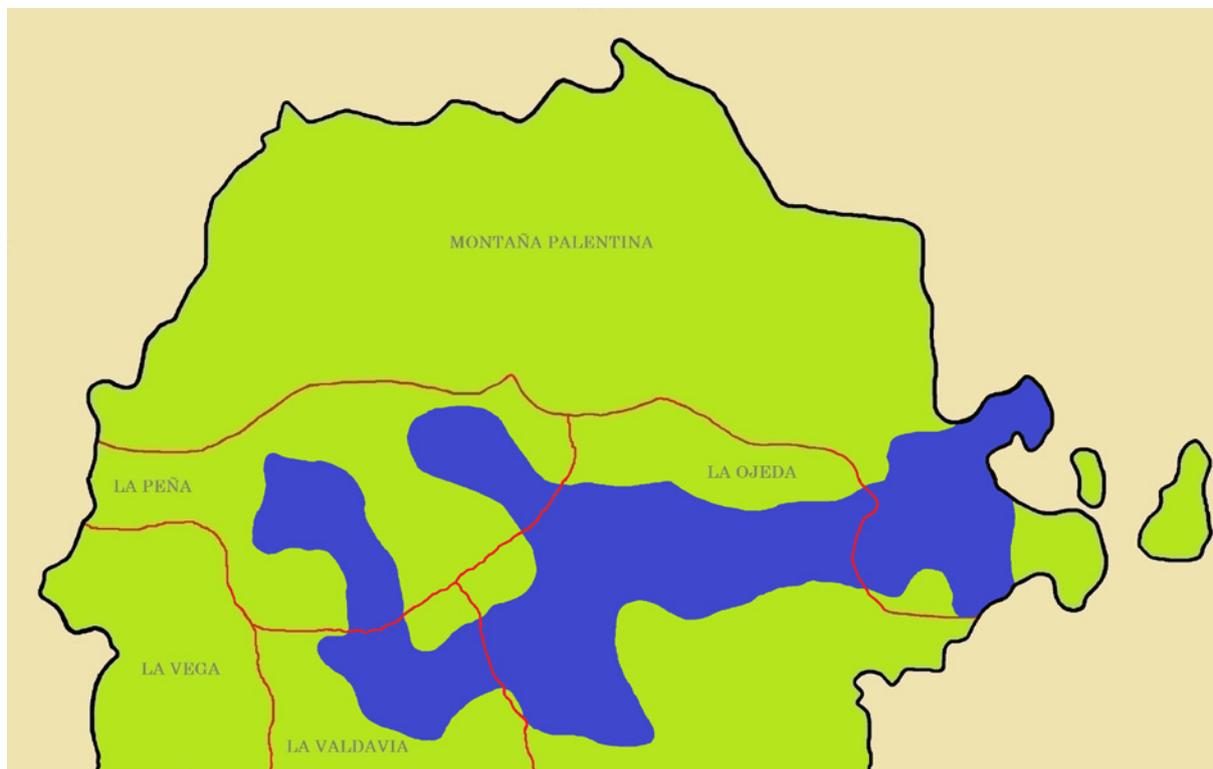


FIGURA 15: En azul marino, zona de mayor desarrollo apícola en el norte de Palencia, según los elementos apícolas (topónimos y colmenares) del MTN25 y los topónimos apícolas recopilados de Gordaliza Aparicio y Canal Sánchez-Pagín (1993). Fuente: Elaboración propia

zado tan solo un caso (en Payo de Ojeda, con el binomio *Los Colmenares-Arroyo de los Colmenares*).

j) Y también en el ámbito de la *apicultura del dujo* se observa una mayoritaria utilización de dicha palabra *dujo* para denominar a la colmena, frente a otros sinónimos como *arna*, *corcho* y el genérico *colmena*. En efecto, si consideramos como fuente de datos a la *Toponimia palentina* por contener una mayor población de topónimos, y en consecuencia posibilitar unos resultados más significativos, nos encontramos que, del total de 59 elementos de esta familia son 41 los derivados de *dujo* (más de las dos terceras partes), seguido a mucha distancia por *arna* (10 topónimos), *corcho* (5) y *colmena* (3) (Tabla 6)²⁴. En cuanto a su distribución geográfica, llama especialmente

la atención que los derivados de *corcho* no aparezcan en la Montaña Palentina, la zona más cercana a La Liébana que, como dijimos, es más que probable el origen de esas colmenas fabricadas con la corteza del alcornoque y que hemos supuesto sirvieron para nombrar a los parajes con esos topónimos.

k) Con relación a las fuentes de datos utilizadas, si extendemos a otros territorios de Palencia, o incluso a otras provincias, los resultados aquí obtenidos, los estudios toponímicos deberían apoyarse en monografías o *corpus* toponímicos del territorio en cuestión como la utilizada por nosotros (*Toponimia palentina* de Gordaliza y Canal, 1993), pues es en ellas donde mayor número de topónimos se recogen (59% en nuestro caso), aunque seguidos a no mucha distancia por el Catastro actual (54% en nuestro estudio), y ya a mayor por el MTN25 (que se quedó en el 43% para lo

24 Si consideramos el MTN25, son ocho los derivados de *dujo* sobre el total de diez, derivando los dos restantes de *arna* (Tabla 3).

nuestro). Suponiendo que las citadas tres fuentes se complementan a la perfección (es decir, que recogen el 100% de los topónimos de un territorio, ver Figura 13), la combinación del *corpus* toponímico y el MTN25 cubriría un más que aceptable 75% (si generalizamos los resultados que hemos obtenido), evitándose así la utilización del Catastro, de mayor laboriosidad y tediosidad en su manejo. Todo dependerá de la extensión del ámbito de estudio (a mayor extensión, más razonable parece el excluir la fuente catastral).

l) En lo que este Catastro se convierte en esencial es en el rastreo de colmenares en un territorio. Aun a pesar de lo reducido de la muestra realizada para esta búsqueda específica (una única localidad, Báscones de Ojeda), los resultados obtenidos en la misma en comparación con los del MTN25 (donde para dicho municipio sólo se representan, como mucho, el 40% del total de los existentes), nos llevan a concluir que esta fuente es, para este fin, la única que debe ser utilizada.

ll) Sobre el Catastro de la Ensenada, a priori creemos que no aporta información de importancia para los estudios toponímicos. Sin embargo, la muy limitada utilización en nuestro caso (sólo para la localidad de Cervera de Pisuegra) relativiza dicha conclusión, si bien es verdad que, a no ser que se disponga de alguna publicación que transcriba el mismo (como para dicha localidad el trabajo del Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1993) o que el estudio se vaya a realizar de una o unas (muy) pocas localidades, por lo extremadamente dificultoso de su lectura deberá sopesarse con detenimiento su uso en estos estudios.

m) No podemos olvidarnos de los topónimos dudosos detectados, principalmente los derivados de *horno* y *hornillo*, de los que hay hasta 28, y en menor medida, de *ducho* y *aguaducho* (8 topónimos, Tabla 6). Su asignación al tema apícola como repre-

sentantes de la *apicultura del colmenar* en el primer caso, y *del dujo* en el segundo, variaría sin duda los resultados obtenidos.

n) Por último, con la modesta metodología creada se podría abordar el estudio de la toponimia del resto de la provincia de Palencia, para poder observar así cómo la apicultura se implantó en esa toponimia palentina. Interesante sin duda sería observar si existe un gradiente norte-sur en la utilización de topónimos de la *apicultura del dujo* y de la *apicultura del colmenar*, y comprobar lo que a primera vista parece que debiera ocurrir, es decir, que los elementos de la primera se van rarificando conforme nos alejamos de las montañas del norte palentino, cuyos bosques ofrecían la materia prima necesaria para la fábrica de los primitivos dujos. También podría arrojar resultados interesantes el estudio comparado de la implantación que tenía la apicultura en el siglo XVIII, a través del Catastro de la Ensenada, con la huella que dicha actividad agraria ha dejado en la toponimia, aprovechando ese «conservadurismo lingüístico» que caracteriza a la ciencia toponímica, una especie de «mecanismo de fosilización» por el cual «los nombres de lugares se convierten en una fuente inagotable de información histórica y geográfica que permite evocar un paisaje ya desaparecido» (Membrado Tena e Irazo García 2017, 193).

Y hasta aquí llega nuestra modestísima aportación al estudio tanto de la toponimia como de la apicultura tradicional de la provincia de Palencia, en su sector septentrional, con la que hemos pretendido ligar la práctica de dicha actividad tradicional con la impronta que dejó la misma sobre dicha toponimia, esa identificación popular del terreno en el que trabajaban y vivían sus moradores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSOLA, Alberto. «De Lebeña a Flebenia y viceversa: un recorrido geo-histórico a través de la toponimia de una aldea lebaniega (Cantabria)». *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* [En línea], Vol. XXI, nº 1.162 (2016).
<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1162.pdf>
- CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL Y COOPERACIÓN TRIBUTARIA. *Cervera de Pisuerga 1752 según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Colección Alcabala del Viento, núm. 54. Madrid: Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria y Ediciones Tabapress Grupo Tabacalera, 1993.
- DIRECCIÓN GENERAL DEL INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL. *Toponimia: Normas para el MTN25. Conceptos básicos y terminología*. Publicación Técnica núm. 42. Madrid: Ministerio de Fomento, 2005.
- ENSENADA, Marqués de la. *Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada*. Madrid, 1750-1754. Consulta realizada a través del Portal de Archivos Españoles (PARES). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
<http://pares.mcu.es/Catastro/>
Consulta realizada en Abril de 2022.
- FRAGO GRACÍA, Juan A. *Toponimia del Campo de Borja. Estudio Lexicológico*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación Provincial. 1980.
- GARCÍA BARRIGA, Isidro. «Muros apiarios en el Parque Natural 'Tajo Internacional'». *AÇAFA On Line* N° 5 (2012): 344-423.
- GORDALIZA APARICIO, F. Roberto, y Canal Sánchez-Pagín, José María. *Toponimia palentina*. Palencia: Caja España. 1993.
- GUERRA VELASCO, Juan Carlos. «De 'oro marrón' a patrimonio olvidado: explotación forestal y negocio corcho-taponero en Liébana (Cantabria)». *Ería* 96 (2015): 55-76.
- IGN, Instituto Geográfico Nacional. Productos: MTN25 Ráster y MTN25 Histórico.
<http://www.ign.es/ign/main/index.do>
Página web consultada en Marzo de 2022.
- MEMBRADO TENA, Joan Carles, e IRANZO GARCÍA, Emilio. «Los nombres de lugar como elementos evocadores del paisaje histórico. Análisis de la toponimia de los núcleos de población de la cuenca del Vinalopó». *Investigaciones Geográficas* 68 (2017): 191-207.
- MIGUEL GARRIDO, Julia. *Estudio justificativo para el reconocimiento de la Denominación de Origen Protegida (D.O.P.): "Miel Montaña Palentina-Las Loras"*. Universidad de Valladolid: Trabajo Fin de Máster (Curso 2014/2015), 2015. Descargado del Repositorio digital de la Universidad de Valladolid en Octubre de 2019 (www.uvadoc.uva.es).
- MOLINA DÍAZ, Francisco. «La toponimia como medio de información geográfica: el caso de los fitotopónimos». *Biblio 3W* (Serie documental de Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana) Vol. XVII, núm. 982 (2012).
- ORTEGA ARAGÓN, Gonzalo. «Sociedad y transmisión oral en la toponimia menor palentina». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 78 (2007): 5-21.
- PERDIGUERO, Hermógenes. «Toponimia de la Ribera del Duero (Burgos) (I)». *Biblioteca: estudio e investigación* 9 (1994): 103-114.
- PERDIGUERO VILLARREAL, Hermógenes. «Recopilación y representación de la toponimia de Castilla y León». En línea:
http://www.fomento.es/MFOM/LANG_CASTELLANO/DIRECCIONES_GENERALES/ORGANOS_COLEGIADOS/CSG/Comisiones/PonenciaCastillaLeon.htm
Consultado en Enero de 2023.
- TORRES MONTES, Francisco. «De los nombres de la casa de las abejas (estudio de dos de sus términos)». En *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, editado por I. Olza Moreno et al, 837-845. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008.

FELIPE GÓMEZ, VIDA DE PASTOR

Ignacio Sanz Martín

Somos hijos de héroes que nunca conocieron su condición de héroes. De hombres que escribían epopeyas anónimas. De sencillos pastores que cruzaban montañas con pasos de gigantes.

José Antonio Abella

Comenzaré por el principio, es decir, por la tarde del sábado, día 2 de septiembre de 2023 cuando, después de comer, me encontraba solo en casa. Había sesteado esos diez o doce minutos en los que uno se amodorra y, de pronto, sonó el teléfono fijo. Ya casi nadie llama al teléfono fijo, salvo alguna llamada en la que te proponen cambiar de compañía telefónica o eléctrica. Rara es la semana que no llaman con estos propósitos comerciales. Te ofrecen muchas ventajas, pero siempre respondo que no a medio discurso y corto en seco. Debe de haber un batallón de personas llamando a los teléfonos fijos proponiendo cambios de compañía. De ahí que me levantara con alguna reserva, temiéndome lo peor. Sí, dígame. Tardaron en contestar al otro lado. Oí mi nombre pronunciado por una voz masculina con un trasfondo de oscura carraspera, una voz titubeante e indecisa, como si el interlocutor tratara de colocarse las cuerdas vocales al otro lado del aparato. Me acordé de mi maestro Antonio Pereira al quien le pasaba lo mismo cuando arrancaba a hablar.

—Soy Felipe y le llamo desde Riaza, me dijo. Estuve hace años en la presentación de un libro sobre tradiciones que había escrito una dulzainera que se llama Elena de Frutos. Usted vino a presentarlo. Supongo que se acuerda.

—Ah, sí, sí—dije un poco desubicado, como si aquella presentación quedara ya envuelta por la nebulosa del tiempo.

—Yo nací en Siguero. No sé si usted conoce Siguero.

—Sí, sí, conozco Siguero, he pasado muchas veces por allí—dije.

—Como sabe es un pueblo muy pequeño, un pueblo esmirriado que ha ido a menos. Yo tengo noventa y cinco años. Noventa y cinco años son muchos años aunque, dentro de lo que cabe, me mantengo, pero voy a menos cada día como mi pueblo. Mi mujer también anda mal de salud. A estas edades no faltan goteras. Lo raro es que estemos los dos en pie. Vivimos en Madrid, pero pasamos los veranos en Riaza. Tenemos dos chalets, en uno vivimos nosotros con la hija, el yerno y los nietos; el otro lo alquila mi hija para turismo rural. Es un chalet estupendo, un buen lugar para pasar los meses de verano lejos de la calorina de Madrid.

—Felipe, —le dije un poco impaciente— supongo que no me llamará para ofrecerme el alquiler de un chalet en Riaza.

—No, no, no le llamo por eso. Yo le conocí aquella tarde, hace años, cuando vino usted a presentar el libro de la dulzainera. Me gustó mucho lo que dijo. Además, he hecho mis indagaciones sobre usted. A ver si me entiende, que no le llamo al buen tuntún. Cerca de nuestra casa vive un maestro que le conoce y también le he consultado. De manera

que llevo algún tiempo pensando en llamarle. Ya le he dicho que tengo noventa y cinco años. El horizonte se me acorta. Cada día que pasa es un día menos para todo, pero no es lo mismo cuando tienes quince años que cuando ya has cumplido noventa y cinco. Mi padre era pastor trashumante y, siguiendo sus pasos, yo también fui pastor. Con ocho años ya andaba arreando un rebaño en Navalmoral de la Mata. No sé si sabe usted por dónde queda Navalmoral de la Mata.

—Sí, claro, al norte de Cáceres —le dije.

—¿Y Brazatortas? ¿Sabe usted dónde queda Brazatortas? Con once años, que me muera aquí mismo, según estoy hablando con usted, si no le digo la verdad, con once años, le decía, tuve que hacer frente a un lobo hambriento en Brazatortas, provincia de Ciudad Real. Conozco todos los pueblos de la sierra segoviana. Los conozco al dedillo, he dormido al raso en todos o en casi todos los pueblos por los que atraviesa la cañada soriana. Muchos, he recorrido muchos caminos, tirando del rebaño por cañadas, cordeles y veredas. Para no andarme con paños calientes le diré que las he pasado moradas. Una vida perra llena de problemas que tenía que afrontar sobre la marcha. Una vida con muchos sacrificios y sobresaltos. Y eso es lo que le ofrezco: mi vida, simple y llanamente mi vida, para que usted, si le parece, la escriba. No quiero nada a cambio, lo que saque por su trabajo para usted. Me refiero a las ganancias que le proporcione la historia de mi vida. Porque mi vida podría llenar las páginas de un libro, pero a estas alturas yo no quiero ganancias. Me sobra todo. Lo que quiero es que, saque lo que saque, mucho o poco, que sea para usted si se decide escribirla. Eso sí, yo no me puedo desplazar a verle porque cada día me veo más torpe. Con todo lo que he

andado por el mundo, ahora me muevo con algunas limitaciones, de manera que mi mujer y yo dependemos mucho de la hija y del yerno, aunque en mi caso, por suerte, la cabeza me rige todavía. Estaremos aquí hasta mediados de septiembre, luego otra vez nos volveremos a Madrid. Ya le he dicho que no quiero nada para mí. Lo que saque para usted. Le aseguro que mi vida es un filón y sería una pena que se perdiera. Usted podría sacarle un dinero. Nada de nada, ya le digo que yo no quiero nada. Todo para usted. ¿Me entiende?

Tomás habla con frases cortas. A veces titubea, como si la voz no les respondiera, como si los recuerdos le salieran al paso a trompicones, caminando sobre un terreno pedregoso.

—Gracias, Felipe, muchas gracias. Veré qué se puede hacer.

Nunca me había pasado algo así. A veces la gente cuenta retazos de su vida. Lo hace de manera inconsciente y desinteresada. Unos más, otros menos, todos los hacemos. Contamos la vida a los demás y, de paso, nos la contamos a nosotros mismos. En ocasiones con pequeñas variantes. Como una terapia, como un ajuste de cuentas con nosotros mismos, con el que fuimos, con el que tratamos de ser. Contar la vida a los demás nos ordena la cabeza y nos evita con frecuencia pasar por el diván del psicoanalista. Contar resulta terapéutico. Nuestra vida es el relato que mejor conocemos. Lo hacemos en bares, en el trabajo, tomando cañas o café con los amigos, en tertulias y encuentros familiares. Siempre contamos retazos de nuestra vida, en función de los oyentes; a veces podemos llegar a fabular un poco. O de disparatar. El mundo está lleno de fanfarrones que apabullan dándose pisto. Yo hice, yo estuve, yo subí, yo conocí a tal personaje, yo gané tales premios, yo comí... En las entrevistas que hacen a las celebridades de la moda, del deporte, de la política o de la cultura, con frecuencia cuentan destellos de su vida, casi nunca los momentos de zozobra o de inseguridad. A veces los escritores perfilamos

una historia o trazamos los rasgos o el carácter de un personaje de ficción uniendo retazos de dos o tres vidas reales. A no ser que escribamos una biografía. Entonces no. La biografía es un género que obedece a unas reglas precisas. Un escritor de biografías no puede salirse por la tangente. En ese caso es necesario acudir a los archivos, investigar. Tal persona nació en tal fecha, en tal pueblo, en el seno de una familia con tales características; luego estudió, trabajó, viajó, se casó, tuvo tantos hijos, desarrolló tales actividades, formó parte de tales asociaciones, hizo tales aportaciones y descubrimientos...

Es muy probable que la vida de Felipe no aparezca en los archivos. Su nombre estará en el registro de nacimiento del ayuntamiento de Sigüero y en el libro de bautismos de la parroquia. Y cuando se casara también aparecerá su nombre en el registro civil del Ayuntamiento y en el registro eclesiástico de la parroquia. ¿Dónde se casaría Felipe? Todavía no lo sé. Como la de Felipe hay muchas vidas a nuestro alrededor. Niños que, con seis o siete años, ya estaban en el tajo, dando el callo, encargados de una punta de ovejas o de cuidar unas cabras o unas vacas en el prado. España es un país en el que ha campado la pobreza y, en consecuencia, la gente ha tenido una vida muy sacrificada, sobre todo en los pueblos. La gente emigraba a América en el siglo XIX y principios del siglo XX empujada por la necesidad y la miseria. A veces, solo a veces por afán de aventura. En los años sesenta y setenta del siglo XX muchos españoles emigraron a Francia, a Suiza, a Alemania porque cada vez resultaba más difícil salir adelante sobre todo para los que vivían lejos de las grandes ciudades, en comarcas con escaso desarrollo. Hemos visto con frecuencia las fotos de los emigrantes llorando en los andenes de las estaciones cargados de maletas haciendo colas para subir al tren. Hombres y mujeres de veinte, de treinta, de cuarenta años llorando ante el desgarramiento de la despedida por la incertidumbre que les esperaba. Son fotos llenas de dramatismo. La necesidad imperiosa o, dicho más crudamente, el hambre, nos ha empujado a salir. Todavía la gente sigue saliendo de su tierra empujada por

el afán de prosperar. En la actualidad Inglaterra, Francia, Alemania o Suiza siguen siendo países donde han ido a parar muchos de nuestros jóvenes por la crisis de 2008. Además, dentro de España, abundan las desigualdades territoriales; la España rica atrae a los jóvenes de la España vacía que en sus pueblos no encuentran un modo de vida adecuado a su formación o a sus aspiraciones.

Todavía no sé cómo se apellida Felipe. Me llamo Felipe, me ha dicho, pero no ha hecho ninguna alusión a su apellido. Felipe, niño pastor nacido en Sigüero, provincia de Segovia, hace noventa y cinco años. Me asomo por curiosidad a la página de la Wikipedia para saber cuántos habitantes tiene Sigüero en la actualidad. Desde niño me han obsesionado los habitantes, uno de los termómetros para medir el pulso vital de un pueblo. Descubro que Sigüero tiene 44 habitantes y que en los años setenta del siglo XX dejó de contar con ayuntamiento propio para convertirse en una pedanía de Santo Tomé del Puerto. Imagino que, como en tantos pueblos, la edad media de sus habitantes superará los sesenta años. Intuyo que muy cerca de Sigüero pasa la Cañada Real Soriana. Recuerdo las hermosas fresnedas de Sigüero, propias para el pastoreo. También recuerdo la iglesia de Sigüero con su ábside románico que queda al pie de la carretera por la que he pasado tantas veces camino de Riaza, de Ayllón, de Soria. Pero nunca he parado, nunca he puesto un pie en Sigüero, el pueblo de Felipe, aunque imagino el escaso peso que la agricultura ha tenido en el desarrollo de las familias; sospecho que el peso mayor de su economía habrá recaído en la ganadería.

Felipe, antes de despedirse, me ha dado su teléfono fijo en Riaza y su dirección exacta. Es todo lo que ahora tengo, el teléfono y la dirección del chalet donde pasa los veranos. Me ha dejado claro que no quiere participar en las ganancias de la historia de su vida que querría ver escrita. Todo para usted, me ha dicho en dos ocasiones, como si sospechara que las películas que acaso vea en la tele o las tertulias y entre-

vistas en las que se sonsaca retazos de vida de la gente, no alcanzaran la tensión que tuvo la suya, sobre todo cuando era un niño, cuando tuvo que trashumar con los rebaños de su padre a Extremadura o a La Mancha. Quizá lea libros que cuenten la peripecia de personajes que le resulten insulsos al lado de las aventuras pasadas por él. Poco más sé de su vida. Eso sí, tiene dos chalets, así lo ha dicho él, dos chalets en Riaza, lo que indica que acaso sea un pequeño potentado al que la vida, después de tantos sinsabores infantiles, no le fuera mal.

No le he querido aclarar que escribir libros no es una actividad económicamente rentable. Tampoco sería verdad. Algunos escritores reciben grandes adelantos por sus libros o ganan premios millonarios con sus novelas. Están en la punta de la pirámide. Pero son los menos. Yo juego en otra división. En tercera regional. O en cuarta. ¿Hay cuarta regional? Pues ahí juego yo como escritor que vive en una provincia remota, formando parte de la base más ancha de la pirámide de los escritores. Intuyo que no merece la pena coger un coche y desplazarme setenta y dos kilómetros, es decir, setenta y dos y setenta y dos, ciento cuarenta y cuatro kilómetros para ir a ver a Felipe a Riaza a escuchar el relato de su vida. Conozco cientos de vidas como la de Felipe. Incluso a mi alrededor, en mi propia familia sin ir más lejos. Gente esforzada que braceó en un océano revuelto lleno de peligros para llegar a la otra orilla. Eso sí, nadie me ha llamado por teléfono, nadie se ha puesto en contacto conmigo para decirme que su vida ha sido extraordinaria, que ha estado cuajada de sinsabores, esfuerzos y renunciaciones. En resumen, una vida heroica como ha dicho Felipe que ha sido la suya. ¿Ha dicho heroica? No, en realidad ese adjetivo no ha salido de los labios de Felipe. Es algo que digo yo, algo que añado de mi cosecha porque sospecho que sí, que, en efecto, detrás de la vida de Felipe se esconde una pequeña odisea. Y si yo no recojo el testimonio de su vida es muy posible que nadie ya lo recoja. En ese caso la vida de Felipe sería una vida perdida. De manera que ahora, después de la llamada, me siento comprometido porque Felipe

ha buscado mi teléfono, ha hecho sus indagaciones y sus cálculos, ha hablado con un vecino que me conoce y se ha animado a llamarme para que escriba sobre él. Y eso me compromete porque no podemos vivir de espaldas al azar que tantas veces se cruza en nuestra vida y la endereza. Además es fácil deducir que a Felipe no le queda tiempo. Todos somos el tiempo que nos queda y a él, por edad, no le puede quedar mucho. Como si su vida pendiera de un hilo muy débil. De manera que Felipe, de quien solo conozco su voz titubeante se ha convertido en un pequeño acontecimiento que ha venido a sacarme de la modorrera de después de la siesta y me ha descolocado. Es lo primero que digo a un colega con el que he quedado para tomar una caña poco antes del anochecido. Esta tarde, a primera hora, me ha llamado un hombre llamado Felipe, nacido en Sigüero, que fue pastor y que ya ha cumplido los noventa y cinco; ahora vive en Madrid, aunque pasa los veranos en Riaza; me ha dicho que, si quiero, me cuenta su vida para que yo la escriba. ¿Qué te parece? ¿Su vida? ¿La vida de un pastor? ¿Te ha ofrecido una exclusiva, como la gente que ocupa las revistas del corazón y los platós de las televisiones? ¿Qué quieres que te diga? Hay mucha gente grillada en el mundo, gente con afanes de grandeza que piensa que detrás de su vida se esconde una epopeya que nadie se puede perder, pero allá tú; hagas lo que hagas, es cosa tuya, me dice mi amigo.

Otras veces he sido yo el que he llamado a la puerta de la gente mayor, el que he parado a hablar ante un corro de viejos o viejas para sonsacarles un romance, una retahíla, un cuento. Casi siempre me han respondido de manera generosa; ahora un hombre mayor llama a mi puerta y, por cortesía, por gratitud, creo que no debo darle la espalda.

El sábado siguiente a su llamada, es decir, el 9 de septiembre de 2023, tras una llamada previa y algunas zozobras para dar con la dirección exacta, al filo de las doce, me presento en el chalet de Felipe, situado en las afueras de Riaza. Llevo un cuaderno y un bolígrafo en la

mano. El día resulta luminoso y, por la tibieza del sol, ya se prelude la llegada incipiente del otoño. Tras saludarle, me sugiere que nos sentemos bajo la pérgola del jardín, al lado de una parrilla. Charo, su hija, nos acompaña en los primeros tanteos para que nos acomodemos. El jardín es amplio, muy cuidado, y en él crecen manzanos de los que pende la fruta en sazón. Felipe es un hombre menudo, sin apenas arrugas en el rostro; camina con prudencia. Habla a espasmos, con frases cortas, como si fueran chispazos que pretendieran convertirse en titulares antes que aspirar a un relato progresivo y pormenorizado. Saco el cuaderno. Charo nos deja solos. Le digo que comience a hablar.

—Me llamo Felipe Gómez Gómez y nací en Sigüero, provincia de Segovia, el día 1 de mayo de 1928.

De manera que tiene 95 años y nació el día del trabajo.

—Ahí lo tiene. No he hecho otra cosa en la vida más que trabajar, como mi padre y mi abuelo, todos pastores trashuantes. De ahí vengo yo.

—¿A qué edad comenzó a trabajar?

—En 1936, con ocho años, ya estaba en el tajo; bajé andando de Sigüero a Prádena; casi diez kilómetros; de allí, de Prádena, en el coche de un tal Pepito, fuimos hasta Candeleda, en la provincia de Ávila, cerca de Cáceres. Dormimos en Candeleda y al día siguiente llegamos a Navalморal de la Mata, en concreto a la Dehesa de Casasola, una finca muy grande entre Valdehúncar y Peraleda de la Mata. Mi padre estaba en Casasola con el rebaño.

Ahí empezó su vida de pastor.

—Eso es, ahí empezó todo. A la fuerza, en aquella época no había pastores porque se los habían llevado a la guerra. A mi padre no le quedó más remedio que echar mano de mí.

—¿Cómo se comunicaba con su padre?

—Por carta, entonces todo lo hacíamos por correo.

Comenzó muy pronto a trabajar.

—Así es. Mi padre me dejaba con el rebaño en la finca y se iba a comprar el periódico a Navalморal de la Mata. Quería saber qué pasaba en España. La guerra, ya sabe la de dolores de cabeza que trajo.

—¿Cuántas ovejas tenían entonces?

—Dos mil quinientas ovejas y doscientas cabras. También tuvimos treinta y cinco vacas y ocho o diez yeguas.

—¿Dónde vivían?

—En un chozo. Allí estábamos los tres.

—¿Qué tres?

—Mi padre, Juan Sanz, el mayoral de Arcones y yo. Desde octubre hasta primeros de junio. Luego regresábamos a Segovia. Después de Juan Sanz trabajó de mayoral con nosotros Serafín Martín, de Santo Tomé del Puerto. Qué buena persona.

—Cuando volvían a Segovia con el ganado ¿qué hacían con tantas cabezas?

—Mi padre tenía una finca muy grande en lo alto de la sierra y buscaba otras fincas en arriendo. En Rascafría, cerca del Puerto de Cotos; también en Somosierra donde pasé muchos veranos pastoreando el rebaño.

—¿Y en octubre vuelta a empezar hacia Extremadura?

—Eso es, llegábamos en junio y en octubre regresábamos. Pero, tras unos años en Extremadura, mientras duró la guerra, luego fuimos a parar al Valle de Alcudia,

en Almodóvar del Campo, provincia de Ciudad Real. A veces regresábamos andando y otras veces en tren. Andando la travesía duraba más de veinte días siguiendo la cañada. Había que andar mucho. Recuerdo la primera vez que subí en el tren. Tenía once años cuando embarcamos el rebaño en Segovia y pasamos por Madrid, primero en la Estación del Norte, luego en Delicias y de allí hacia Urda, en Toledo; luego Malagón, Puerto Llano y Brazatortas, en Ciudad Real. Y eso hicimos desde entonces hasta que cumplí los 34 años. Llegamos a tener tres mil quinientas ovejas. En aquel tiempo la lana se cotizaba mucho.

—Una suerte comparado con lo que pasa ahora, —le comento.

—Ya lo creo, lo de ahora es una vergüenza.

—¿Dónde esquilaban?

—En el valle de Alcuía. Dividíamos el rebaño en hatajos de cuatrocientas ovejas. Teníamos que andar con mucho cuidado. Había ladrones por todas partes. Los ladrones por un lado y los maquis por otro. Vivíamos rodeados de peligros. A poco que nos descuidáramos, además del ganado, desaparecían navajas, cucharas, mantas, chaquetas y borregas. En medio de todo eran mejor los ladrones. Al fin, a ellos actuaban empujados por el hambre. Lo maquis se presentaban de repente y se llevaban el ganado delante de nuestras narices. Por la cara. No podíamos hacer nada. Era imposible hacerles frente porque iban armados. Te señalaban un borrego, un cabrito, un cerdo o un potro y teníamos que dárselo. Si no se lo dábamos, nos lo quitaban. Aquello era un atraco.

—¿También tenían cerdos?

—Claro, en la cochiguera. Mi padre los compraba de lechones y los criaban

allí, en la finca. Luego, cuando volvíamos a Segovia, los cochinos iban mezclados con el rebaño. Cuando regresábamos a la Mancha en octubre siempre llevábamos un jamón curado de la última matanza para tener un refuerzo. Venía muy bien el jamón. Pero, hablando de los maquis, una vez se llevaron a la mujer del guarda que se llamaba Vitorino y todos, los cinco o seis que eran, abusaron de ella de mala manera. El marido intentó defenderla y allí mismo, sin contemplaciones, le pegaron un tiro. Mala gente. Unos malhechores.

—¿Y la Guardia Civil no intervenía?

—Aquello es muy grande y estábamos en medio de la nada. Los guardias civiles también cayeron en las emboscadas que les tendían. Los maquis conocían bien el terreno y sabían por dónde iban a pasar. Todo eso fue después de la guerra. Los maquis y los guardias civiles jugaban al ratón y al gato. Los maquis eran unos bandidos armados hasta los dientes. Habían perdido y estaban desesperados. Nada se les ponía por delante. Una noche pusieron la bandera republicana en el balcón del Ayuntamiento de Puertollano.

—En el chozo, ¿qué comían, cómo se alimentaban?

—Por las mañana migas, a mediodía pan y por las noches sopas.

—¿Migas, pan y sopas? Caramba, todo era pan.

—Pues sí, todo era pan. Pan con aceite o con unto de la grasa del ganado. Mi padre compraba unos bidones de aceite de dieciocho litros. El aceite se cotizaba mucho. Aquel aceite era de las almazaras de la zona donde se cultivaban muchos olivos. Mi padre escondía los bidones entre los matojos y las pedrizas para que no nos los robaran. El aceite era muy goloso. Ya he dicho que había mucha necesidad

y los ladrones salían de debajo de las piedras. En dos ocasiones nos robaron aquellos bidones, una en el Valle de Alcudia y otra en Segovia, en la estación del tren. Había que andar siempre con mil ojos.

—¿Comerían carne de cuando en cuando?

—Si se desgraciaba un animal lo desangrábamos, lo despellejábamos, lo cocinábamos y nos lo comíamos, por supuesto. Cuando los animales se rompían una pata, se la entablillábamos y casi siempre conseguíamos que se repusiera. Los animales son muy sufridos. Aquella era una vida muy dura. Y nosotros íbamos hechos unos adanes. Sudábamos mucho con tanto trasiego, tantas idas y venidas, tantas sofoquinas, pero solo nos cambiábamos la muda una vez al mes.

—¿Y quién se ocupaba de la cocina?

—Todos, cocinábamos todos. Serafín, el mayoral de Santo Tomé, era un gran cocinero. Y a mi padre tampoco se le daba mal, tenía habilidades y valía mucho para todo lo que se pusiera. Era un hombre alto que medía casi dos metros, con buena cabeza y con buenas manos. Ya ve, yo he salido pequeño, como la familia de mi madre, pero mi padre era un mocetón que valía mucho, pero mucho, mucho. Era un hombre con grandes recursos al que nombraron seleccionador de ganado lanar. Mi padre se llamaba Antonio Gómez Municio y tenía un corazón muy grande; en todas partes le conocían como El Guindo. El Guindo por acá y El Guindo por allá. Yo soy hijo de El Guindo. Lo digo con orgullo. Mi padre sabía cuáles eran las mejores ovejas para renovar el rebaño, sabía qué corderos había que reservar para que algún día llegaran a carneros y cubrieran a las ovejas. Los corderos se los vendíamos entre lechazos y recentales a Bernardo Manzanado, de Herencia, y a un tal Ramírez, de Mora de

Toledo. Gente cabal; se llevaban el ganado y luego lo pagaban. Nunca dejaron a deber una peseta. Qué gusto trabajar con gente así. Todo de palabra sin firmar un papel. Gente de fiar. Con el único que tuvo problemas mi padre fue con un abogado de Almodóvar del Campo. Le vendimos ochocientas ovejas y luego no se las quiso pagar. Tenía despacho en Madrid, en la calle Ferraz; mi padre me mandó a cobrar el género, me fui para allá y me recibió con una pistola. ¿Qué le parece? Mala gente.

—¿Y si enfermaban?

—Salíamos adelante como podíamos. No íbamos a los médicos porque estaban muy lejos. Yo pasé una disípela terrible por mi cuenta.

—¿Qué es la disípela?

—La piel se pone roja y pica mucho. Un dolor terrible. Había que aguantarse hasta que pasara.

—¿Y el pan?

—Cada quince días íbamos a por el pan a Brazatortas en caballo. Comprábamos unas cuantas hogazas. La gente lo pasaba muy mal. A nuestra finca venían las mujeres de Benalcázar a recoger cardillos porque no tenían otra cosa que llevarse a la boca mientras los maridos descepaban los chaparros. De tanto comer verduras silvestres algunas personas se las hinchaba el vientre y se empanzaban.

—¿Hacían queso con la leche?

—No, nada de queso. No había medios. A veces, con la leche de alguna cabra recién parida, hacíamos sopas canas en el caldero de hierro, es decir, migas para el desayuno. Las cabras se dejaban ordeñar mejor que las ovejas.

—Y de los lobos ¿qué me puede decir?

—Malos bichos. Una anochecida, yendo con un hatajo de Almagro a Brazortas, al cruzar la sierra me salieron dos lobos. Dicen que no atacan a las personas, pero vinieron derechos a por mí y salvé el pellejo gracias a los dos mastines. Los perros me salvaron. A un compañero de otro rebaño lo lobos le rebanaron la nalga. Se salvó gracias a un árbol al que subió a escape. Una noche los lobos nos mataron ochenta y cuatro ovejas. A los lobos les empuja el instinto. Raro era el día que los lobos no hacían alguna en nuestro rebaño o en los rebaños de la zona. Mataban cochinos, ovejas, cabras o potros. A uno de La Rades, cerca de Sigüero, le mataron trescientas diecisiete ovejas en la finca El Guijarro. No me gustan los lobos. En mi pueblo vive todavía Andrés Pérez que, por capricho, llegó a criar una manada. Puede preguntarle. Lo cierto es que un día le mordieron el brazo. Y eso que les daba de comer cada día. Los del Icona le dijeron que tenía que soltarlos. Jugar con lobos es como jugar con fuego.

—¿Cuántos mastines tenían?

—Dieciséis.

—Muchos.

—A tantas ovejas, tantos mastines. Es la única manera de alejar al lobo del rebaño. Y aún así no las teníamos todas con nosotros. Con un rebaño tan grande hay que andar siempre con los ojos abiertos. Los lobos son muy astutos. Los lobos y los ladrones. Un día que íbamos de paso tirando del rebaño y paramos a hacer noche en el descansadero de una ermita que tenía las tapias altas, en medio del silencio de la noche, nos despertaron unos golpes sordos continuos que oíamos al fondo, como si los dieran tratando de amortiguar el ruido. ¿Qué puede ser?, ¿qué puede ser? Nos levantamos y ¿qué era aquello? Un boquete que estaban

haciendo unos ladrones en la tapia para robarnos las ovejas. El hambre es una fiera que empuja a la gente. El hambre, el hambre. Mi padre era muy emprendedor y compró una finca grande cerca Almagro y plantó quince mil quinientas cepas. Pues al final tuvo que vender la viña a uno de Daimiel que era veterinario y tenía bodega porque se la desgraciaba la gente del pueblo. Por hambre. El hambre de nuevo. El hambre y la envidia. Nos arrancaron muchas cepas y, antes de la vendimia, la gente acudía con cestas para robar uvas. Los ganaderos, no sé por qué, despertábamos muchas envidias.

—¿Qué otros peligros había?

—El frío. Una noche de junio del año 1955 se nos arrecieron trescientas cincuenta y cuatro ovejas. Estaban recién esquiladas, cayó una helada terrible y se las llevó por delante. Otra desgracia.

—¿Y cómo acabaron con el rebaño?

—Nos acosaban por todas partes. Robos, envidias y portazgos. A veces teníamos que pagar con una cabeza de ganado por pasar por ciertos lugares. Por si fuera poco luego llegó el Icona. Mi padre terminó desesperado con los de Icona. Tenía una finca muy grande en la zona de Somosierra donde metíamos a pastar el rebaño en los veranos y se la expropiaron para plantar pinos. Qué cabrones, perseguían a los pastores. Le dieron muy poco por ella, un millón y medio de pesetas. Aquello fue un robo. Un golpe así hunde la moral de cualquiera. Mi padre decidió deshacerse del rebaño en los primeros años sesenta. Además, cada vez era más difícil encontrar pastores. Con lo que sacó por la venta del rebaño compró La Fresneda, una finca muy hermosa de Sotillo, un pueblo cerca de Sepúlveda; la finca, por suerte, sigue en manos de la familia; ahora la explota un sobrino y pastan en ella ciento cincuenta vacas.

—No le he preguntado por los hermanos. ¿Cuántos eran?

—Ocho en total, cinco chicas y tres chicos. Pero solo yo me dediqué al pastoreo.

—Luego se hizo sedentario.

—Así es, el 24 de septiembre del año 1961 me casé con Demetria Vicente, la tabernera de Riofrío de Riaza. Entonces tenía treinta y tres años.

—¿En Almodóvar no tuvo nunca novia?

—Allí no era fácil. Eché el ojo a una que se llamaba Natividad Fernández Espada, de la familia de los Cecilios, pero ella no me quiso. Además había un secretario soriano con el que nos llevábamos muy bien que cuando se enteró de que andaba detrás de una manchega, me dijo: tú, a casarte a nuestra tierra.

—¿Cómo conoció a su mujer?

—Ya la había echado el ojo en el verano. Era la tabernera de Riofrío. Lo cierto es que ella fue a la fiesta de Sigüero con un hermano que tenía un camión y yo la invité a comer en casa. Apañamos la cosa y poco después nos casamos.

—¿Y qué hicieron con su vida?

—Nos fuimos a Madrid a trabajar de perfumistas.

—¿Perfumistas?

—Una droguería-perfumería que abrimos con la ayuda de un cuñado muy cerca del campo del Rayo Vallecano. Hemos trabajado mucho pero, después de todo, no podemos quejarnos. Y aquí seguimos hasta hoy.

—¿Hijos?

—Dos, un hijo y una hija; el hijo murió con 56 años. Una desgracia muy grande. Un cáncer. Tengo tres nietos.

Llevamos casi dos hora hablando y reparo de pronto en que no le he preguntado por los cuentos y los romances de pastores.

—¿Qué me puede decir al respecto?

—Nada, de cuentos y romances no sé nada de nada. Yo siempre he sido cutio para el trabajo, concentrado en las tareas que exigía el rebaño. Nunca me han interesado esas cosas.

—¿Y trabajos con la navaja?

—Eso sí, hicimos algún chiflo con los cuernos de las cabras a base de navaja, lumbre y paciencia.

Desde los nueve años hasta los treinta y tres son veinticuatro años. Como droguero y perfumista Felipe habrá pasado cerca de cuarenta y cabe deducir que le ha ido muy bien, pero se considera pastor por encima de todo. Como si la de perfumero hubiera sido una profesión impostada, carente de la épica y de las dificultades que tuvo que afrontar al lado de El Guindo, su padre, un progenitor al que, pasados los años, sigue admirando.

—Mi padre era mucho padre para todo. ¿Le he dicho que pesaba 98 kilos? Nada se le ponía por delante. He procurado seguir sus pasos. Hace poco, aquí donde me ve, he renovado el carnet de conducir.

—¿Con noventa y cinco años?

—Con noventa y cinco años me han dado una prórroga para otros cinco. Los pastores somos así. Ahí tengo el Nissan, parado en el garaje desde que llegué; llevo todo el verano sin subirme, pero antes de ponerme en marcha hacia Madrid la semana que viene, lo sacaré alguna tarde para entrenar un poco. Con los coches no hay que fiarse.

—Así es.

Me levanto de la mesa y me despido de Felipe. En ese momento llega Charo, la hija, a la que también alargo la mano.

—Gracias por todo.

—Pues ya ve, no dejo de dar vueltas a las cosas y ahora que se va creo que no le he contado ni la mitad de mi vida de pastor —dice Felipe, pensando en las muchas historias que se le han quedado en el tintero.



EL CRISTIANISMO EN LA CONQUISTA Y VIRREINATO DEL PERÚ: LLEGADA, IMPACTO E INFLUENCIAS. UNA INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Juan María González de la Rosa

Resumen: En este artículo se analiza el impacto y las influencias que tuvo el proceso de evangelización y la culminación del cristianismo en la religión local del territorio del Perú conquistado por la Monarquía Española en la primera mitad del siglo XVI. El cristianismo modificó el conjunto de creencias culturales y religiosas de la cultura inca, por lo tanto condicionando y modificando su sistema cultural imperante hasta ese momento. Dicho proceso de conquista transformará la etnografía de este territorio permaneciendo de forma sólida todavía hasta el tiempo presente.

Palabras claves: Cristianismo, Evangelización, Cultura, Perú, influencias.

1. Introducción

Junto a las motivaciones económicas, sociales y psicológicas de la conquista de América por parte de la monarquía española, resulta oportuno y fundamental mencionar las motivaciones religiosas: querían ampliar el cristianismo por nuevas tierras.

La leyenda del Preste Juan y la búsqueda de este mítico reino, situado alternativamente en Asia y África, contribuyó a dar a este capítulo de la historia europea el halo de espiritualidad que no podía faltar en ninguna empresa medieval.

Otro de los cambios que se producen y que tiene bastantes implicaciones a nivel social es la evangelización. De hecho, fue la evangelización junto con la explotación minera y el establecimiento del comercio entre la Corona y los territorios amerindios, los principales objetivos de los españoles en el proceso de colonización.

2. El sistema de creencias de la civilización Inca: antecedentes

Al llegar las tropas españolas ya estaba formada la civilización del Imperio Inca. Este pueblo se había establecido en el siglo XIII y había llegado a ser el más importante de América del Sur. El centro del Imperio lo conformaba la región de Cusco.

Tenían una religión politeísta cuyos dioses representaban elementos de la naturaleza. La religión estaba presente en todos los ámbitos de la vida social. De hecho, era el culto a los dioses lo que daba sentido a las festividades y a la sociedad.

Para la sociedad incaica la muerte representaba el traspaso de una vida a otra. Incluso, creían que, en la organización social de la otra vida, todos se seguirían agrupando en «ayllus», es decir, en forma de comunidad familiar extensa originaria de la región andina con una descendencia común que se caracteriza por trabajar colectivamente un territorio de propiedad común.

Los Incas se habían establecido en el siglo XIII en los altiplanos andinos del Perú. La región de Cusco era el centro del Imperio, ocupando en torno a 2 millones de kilómetros cuadrados entre el océano Pacífico y la selva amazónica. Se extendía desde Quito (Ecuador) por el norte, hasta una zona situada entre el río Maipo, río Cachapoal y el río Maule (Chile) por el sur.

La posibilidad de tener todos estos cultivos en la zona, permitían a sus habitantes la sedentarización humana en estos territorios.

Su emperador era considerado el hijo del dios Inti y era conocido como Inca. En el corazón de los Andes, los incas habían llevado a cabo fortalezas de piedras. Era el caso de Machu Picchu, Ollantaytambo o Písac. Del mismo

modo, construyeron monumentos militares y conmemorativas como Inca Huasi y Sacsayhuamán. En estas monumentales construcciones no podían faltar las de carácter religioso como Vilcashuamán y Coricancha.



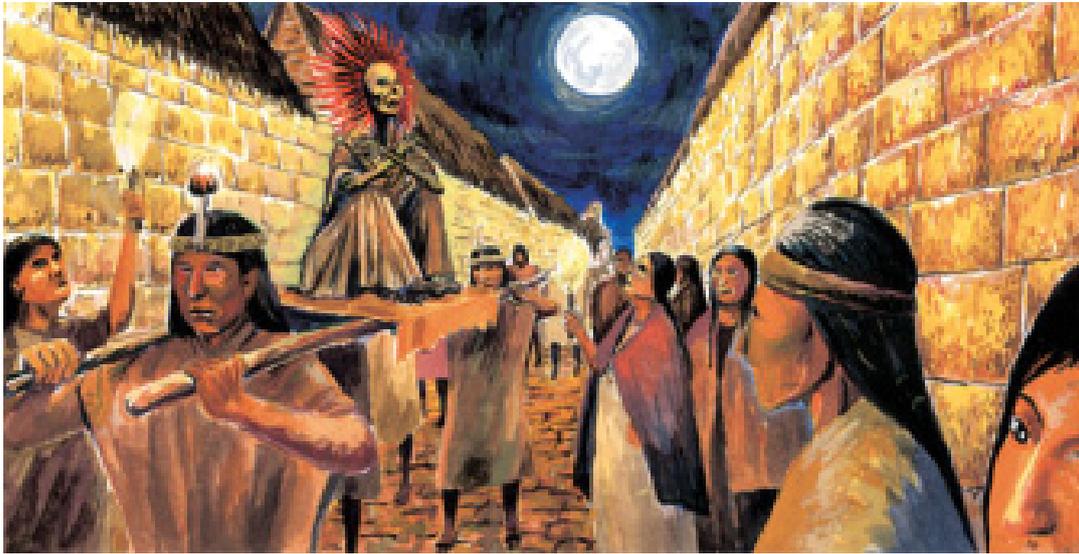
Construcciones religiosas de Vilcashuamán y Coricancha



Representación del dios solar *Inti*

Se trataba de una religión politeísta cuyos dioses simbolizaban elementos de la naturaleza, a los cuales se les asignaba una serie de atributos. En todos los ámbitos de la vida incaica estaba presente la religión. De hecho, era el

culto a los dioses lo que daba sentido a todas las fiestas, en las que tenían un papel muy importante los sacerdotes. Destacaba la festividad de Huillac Umu.



Festividad de Huillac Umu

Los oráculos representaban el vehículo de comunicación entre los dioses de los incas y los seres humanos. Mediante los oráculos, hechos por distintos materiales, se representaba a los dioses.

Además, a los oráculos se les pedía deseos y estos respondían a distintas preguntas hechas por los humanos, e interpretadas, a su vez, por los dioses. Por su parte, las festividades que presidían los ciclos lunares regularizaban el calendario incaico.

Así pues, la fiesta más importante era la del Cusco que era presidida por el Inca, mientras que el resto de las fiestas eran presididas por un representante de este.

Lo sagrado, entonces, tenía una especial importancia en la sociedad incaica. Con el nombre de «huaca» se definía a todo lo que era considerado sagrado. Así pues, a los santuarios o a los lugares de culto se les conocía con ese término.



Recreación de las fiestas del Tahuantinsuyo



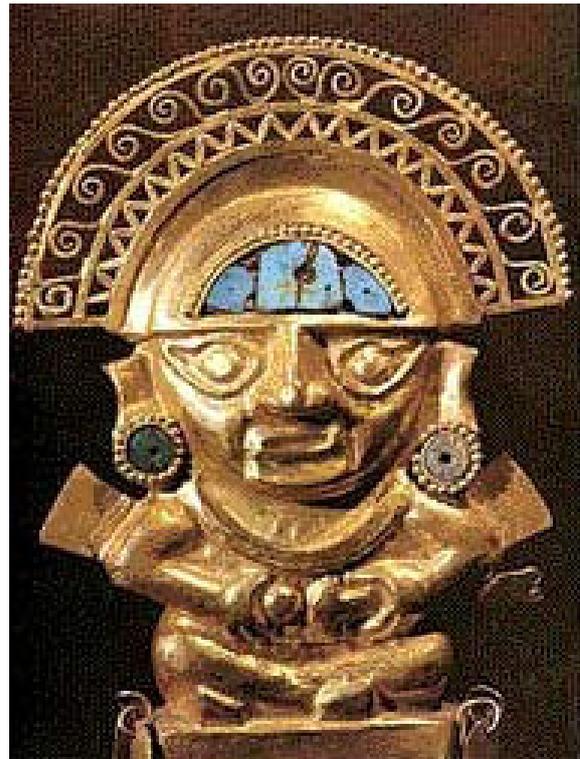
Restos hayados de animales pillco llamas

Los incas creían que el sacrificio de los animales sagrados y de humanos reconfortaba a las deidades. El pillco llama era uno de los animales considerados sagrados por los incas. Se trataba de una llama blanca. Para sacrificar al animal se le vestía de color rojo y se le decoraba con plumas, además de acompañarlo con elementos como hoja de coca o flores.

Para ellos la muerte representaba el desplazamiento de una vida a otra vida. Se creía que ese camino era difícil y, por lo tanto, el espíritu del difunto necesitaba una ayuda en forma de perro negro, ya que se creía que podía ver en la oscuridad y ayudar en el camino. Cada etnia ubicaba el otro mundo en zonas diferentes, bien las cumbres de las montañas o bien los pastos. Se tenía la creencia de que en la otra vida la organización social era igual, agrupándose en ayllus.

Antes de la llegada de los españoles, la religión de los Incas se caracterizaba por ser politeísta. La mayor parte de sus dioses representaban elementos de la naturaleza. En todos los ámbitos de la vida de los Incas estaba presente el culto y la religión, siendo los sacerdotes los responsables de las festividades. Algunas de las divinidades incaicas eran Huiracocha, a quien se le atribuye el ordenamiento del mundo; el

Sol, conocido como Inti o Punchao; la Luna, conocida como Mama Quilla (se trataba de la contraparte femenina del Sol); Pachamama, o madre Tierra (divinidad relacionada con la Madre Tierra y los recursos que nos proporciona la misma).



Representación de la diosa Luna o Mama Quilla

3. Conquista y evangelización: Choque e impacto del cristianismo

Pero todo esto se vería alterado con la llegada de los españoles a territorio peruano, ya que la conquista llevaba implícita la idea de la conversión de los indígenas al cristianismo. Con la llegada de los conquistadores se produce un choque de culturas y, con ello, un choque de religiones, destruyéndose así las religiones de los indígenas. Entonces, la estructura social del territorio peruano se vio alterada puesto que la colonización implicaba la cristianización.

Fueron los jesuitas y los dominicos los primeros religiosos en llegar al Imperio Inca, iniciando las labores de evangelización tras el primer Concilio Limense en 1551. Al respecto, Ares Quija (1984:1) explica lo siguiente:

La ruptura producida por la conquista y la introducción del cristianismo en el Nuevo Mundo dio lugar a un profundo proceso de transformación de las culturas autóctonas que no podemos ignorar, incluso para entender la realidad actual en su totalidad. Si bien esta transformación estuvo caracterizada por la «hispanización» progresiva de los diferentes grupos sociales, es indudable que éstos, en función de su propia dinámica social, reelaboraron sus propias culturas, dando lugar a un proceso dinámico y creativo.

Desde la perspectiva de los hombres europeos del siglo XVI, la religión de los incas era una religión no-civilizada. Por ello, en los escritos de la época se le concede el valor de «empresa evangelizadora» a la labor realizada en cuanto a la conversión.

En este sentido, fue fundamental en la conquista la empresa evangelizadora del Convento de San Esteban de Salamanca, así nos lo confirma Fernández Rodríguez (1994):

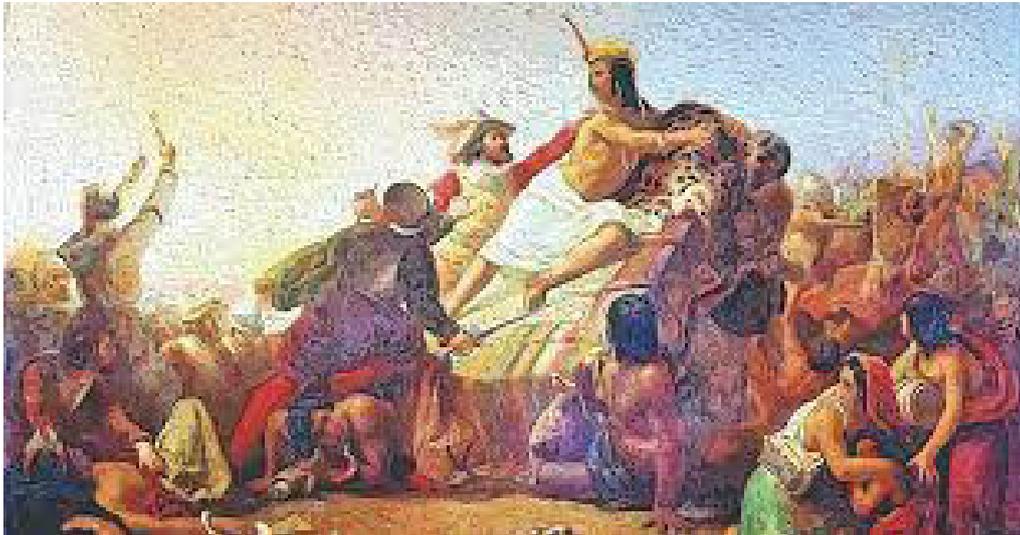
La empresa evangelizadora en Indias del Convento de San Esteban de Salamanca es la época cumbre de toda

la Historia de este celeberrimo cenobio salmantino, en cuyo tiempo se fecundan mutuamente el espíritu misionero y el espíritu teológico en defensa de los derechos humanos y cristianos de los pueblos recién descubiertos. Hacer memoria de este acontecimiento es la base, no sólo para admitir una vez más aquella sorprendente evangelización fundante de las actuales nacionalidades hispano-americanas, sino también para crear esa comunión profunda con los que nos precedieron en el servicio de Dios, de la Iglesia y del hombre, lo cual permanece hoy como una fuente de compromiso humano y cristiano en la Iglesia y en el mundo en los que nos encontramos. (Fernández Rodríguez, P.1994. Prólogo, Los Dominicos en la primera evangelización de Perú (1526-1550))

En definitiva, toda esta organización social y religiosa de los indígenas fue la que se vio alterada con la llegada de los españoles. La conquista significaba cristianización, y con ella, la conversión de al cristianismo de los habitantes de las nuevas tierras conquistadas. De hecho, el Papa Alejandro VI puso como requisito a los Reyes Católicos que se legitimara su presencia en los nuevos territorios conquistados.

En el caso de Perú, las distintas fuentes bibliográficas consultadas hacen referencia a la religión politeísta incaica. Estas religiones andinas le otorgaban un alto valor a la reciprocidad y a la ayuda a los más necesitados, además de ofrecerle un gran respeto a la naturaleza. En este sentido Mariátegui (1968: 130) indica lo siguiente:

Los rasgos fundamentales de la religión incaica son su colectivismo teocrático y su materialismo... La religión del quechua era un código Moral antes que una concepción metafísica,...el Estado y la Iglesia se identificaban absolutamente; la religión y la política reconocían los mismos principios y la misma autoridad.



Representación de Atahualpa, Pizarro y la biblia

4. El proceso evangelizador

En el proceso colonizador conviven distintas culturas y distintas religiones. Por un lado, la religión de los colonizadores que se acabará imponiendo en los nuevos países colonizados; y por otro, la religión de los indígenas con la que convivieron los colonizadores en los primeros momentos de la colonización. Como indica Marzal (1993):

La mayoría de los misioneros que escriben sobre las culturas autóctonas reconocen que es imposible evangelizar a los indios si no se conocen previamente las religiones americanas. Los mismos extirpadores de «idolatrías», que van a organizar en el Perú, en la primera mitad del siglo XVII, campañas sistemáticas contra religiones indígenas que sobreviven en la clandestinidad, recogen mucha información sobre el tema. Así, en este período, se producen descripciones de los sistemas religiosos autóctonos: sus creencias en Dios, en los intermediarios sagrados y en los espíritus dañinos, con sus formulaciones sistemáticas o míticas; sus ritos impetratorios, satisfactorios, festivos y de transición; sus formas de organización

del grupo religioso y las diferentes clases de sacerdocio y chamanismo; y las normas éticas, que son parte integrante de la religión o que se legitiman religiosamente. (p. 20)

Por otro lado, una vez colonizado totalmente Perú, el repertorio de festejos que hacían en honor a los símbolos del rey ausente resulta digno de mencionar:

[...] junto al sello real y a su majestuoso recibimiento, la Monarquía y las autoridades indianas se valieron de toda una panoplia de símbolos, signos y ceremonias para hacer presente al rey ausente y crear, mantener y reforzar los imprescindibles lazos de lealtad y fidelidad con los súbditos. Todos ellos actuaron como mecanismos de persuasión que favorecieron en gran medida la consolidación y sostenimiento de la autoridad real en tierras tan distantes a la persona del monarca. Pero, de toda esa panoplia simbólica, ninguna representó de manera tan fiel y plena al monarca como su sello real, signo encarnado de la persona regia, manifestada singularmente en su solemne entrada. (Ramírez Barrios, J.A.2017:8)

5. Conclusión

En el proceso de conquista del territorio inca, así como en cualquier otro proceso de conquista de cualquier otro territorio, los españoles usaron como pretexto la evangelización, convirtiendo a los indígenas a la religión católica al llegar a América. En este sentido, no escasean en la historia de la conquista de América los episodios de rechazo hacia la religión católica por parte de los indígenas. A pesar de que el proceso de evangelización no resultó fácil, la nueva religión dominante se impuso en el virreinato peruano hasta llegar a transformar completamente los valores de creencias y la religión imperante hasta ese momento. Las influencias fueron tan grandes, que todavía a día de hoy la religión católica sigue siendo un referente religioso férreo en la cultura peruana además de ser un condicionante de vida en todos los sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

ABELARDO RAMOS, J. *Historia de la nación latinoamericana*, FICA, Cali, Colombia, 1986.

AILANOCA G. Teófilo. *La educación incaica*.

ARES QUIJA, B. «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú». *Revista de Indias*, 1984. Vol. XLIV, núm., 174.

BUSTO DUTHURBURU, J. A. *Pizarro*. Tomo II, pp. 281-285. Petroperú - Ediciones COPÉ, Lima, 2001. ISBN 9972-606-20-1.

CASTILLA SOTO, J., RODRÍGUEZ GARCÍA, J., *Historia Moderna de España (1469-1665)*. Madrid, Ramón Areces, 2011.

CHAN RODRÍGUEZ, E. 2008. *Latinoamérica: su civilización y su cultura*. Cuarta Edición. Ed. Thomson.

DICCIONARIO DE LA LEGUA ESPAÑOLA. 23ª Ed. Real Academia Española. 2014. Espasa-Calpe.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, P. 1994. Prólogo, *Los Dominicos en la primera evangelización de Perú. 1526-1550*. Editorial San Esteban.

MARIÁTEGUI, J. C. 1968. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta. Lima 1968.

MÁRQUEZ RAMÍREZ, G. 2007. *Cuatro visiones del descubrimiento y conquista de América*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

MORALES PADRÓN, F. (1981) «Andalucía y América». *Revista de Estudios Regionales*. Extraordinario. Vol. III.

MARZAL M. (1993). *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*.

PORRAS, A. E. *Cultura de la interoceanía: Narrativas de identidad nacional (1990-2002)*, 2ª Edición, Instituto de Estudios Nacionales (Universidad de Panamá), Panamá, 2009, p. 25. 3.

PRESCOTT W. *Historia de la conquista de Perú*, Madrid/México, Antonio Machado Libros/ Océano, Ed. de 2016.

RAMÍREZ BARRIOS, J.A. 2017. *Mecanismos de persuasión del poder regio en indias: el recibimiento del sello real en la real audiencia y chancillería de Lima*. Edición electrónica URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71568> ISSN: 1626-0252 Consultada el 12-02-2018.

REYES, M; LORIGA, S; SANFELIPPO, L. (2012-2013). «El trauma, la culpa y el perdón». *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*. Editada por la Universitat de Valencia y la Fundación Cañada Blanch.

RODRÍGUEZ GARCÍA, J., CASTILLA SOTO, J., *Diccionario de términos de Historia de España*. Edad Moderna. Barcelona, Ariel, 2005.

STOLL, E; y VAZQUEZ NUÑEZ, Mª (Eds.). 2011. *Alonso Borregán. La conquista del Perú*. Iberoamericana. Vervuert.

VEZETTI, H. (2009): *Sobre la violencia revolucionaria*, Buenos Aires, Siglo XXI.

LA VIRGEN DE CHIQUINQUIRÁ EN SU CAPILLA DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED, MADRID: ICONOGRAFÍA, HISTORIA Y TRADICIONES

Ángela Franco Mata

Dedicado al P. Amable Suárez



Capilla de la Virgen de Chiquinquirá, muro de la Virgen de Coromoto. Foto Á. Franco Mata

La basílica hispanoamericana de Nuestra Señora de la Merced es un enorme edificio emplazado en el norte de la capital madrileña, entre las calles Edgar Neville, Aviador Zorita y la que lleva su propio nombre, Basílica, a derecha e izquierda de la misma. De estructura paralelepípeda y enormes dimensiones, está formada por una gran nave central que remata en el alto y muy desarrollado presbiterio, y varias capillas adosadas en los laterales, que han ido construyéndose sucesivamente.

La primera capilla ubicada al lado derecho, a los pies de la iglesia, ha sido recientemente dedicada a la patrona de Venezuela, Nuestra Señora de Coromoto. A ella se suman dos advocaciones marianas más: a la izquierda se emplaza la Virgen Divina Pastora de Barquisimeto (Venezuela), que comparte patronazgo en este país, y a la derecha la Virgen de Chiquinquirá, llamada la Chinita, patrona de Colombia. Otra capilla le ha sido dedicada hace años en el mismo templo.



Imagen de la Virgen de Coromoto. Foto de la autora



Virgen de Coromoto se aparece a sendos grupos de indios. Fotos de la autora

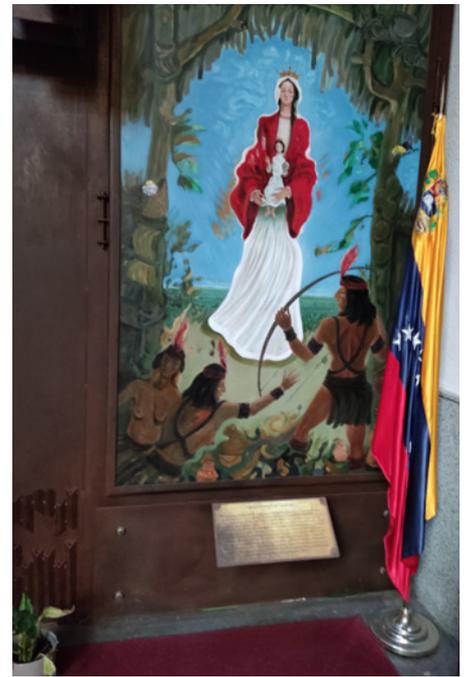


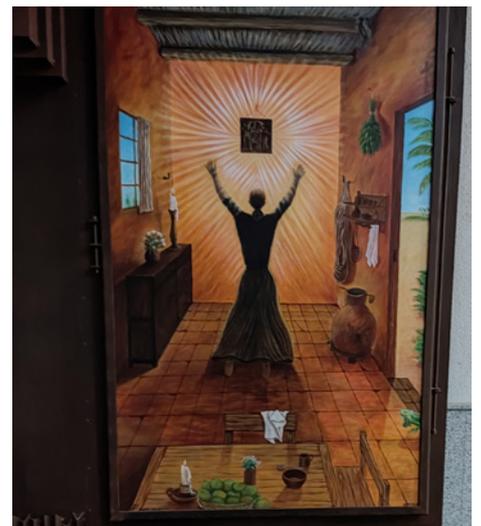
Imagen de la Divina Pastora de Barquisimeto (Venezuela). Foto de la autora

Uno de los estudios más completos y documentados sobre la Virgen del Rosario de Chiquinquirá es el realizado por el padre dominico Luis Francisco Sastoque Poveda¹. Es el Chiquinquirá, vocablo chibcha que significa lugar de nieblas y pantanos, es ciudad capital de la provincia de Occidente, en el departamento de Boyacá, y capital religiosa de Colombia. La historia de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá se remonta hacia el año de 1560 en que el español Antonio de Santana obtiene la encomienda de Sutamarchán, donde construye su casa, con capilla incluida, para la que precisa un cuadro de la Virgen. Dos años más tarde llega el hermano dominico fray Andrés Jadraque como refuerzo para las misiones dominicanas. Encomendero y fraile acuden a Alonso de Narváez en demanda de una pintura de la Virgen del Rosario. Acuerdan las condiciones, diseño y precio de la tela; convienen en colocar a los lados los santos de su devoción, san Antonio de Padua a la derecha, por ser el patrón del encomendero, y san Andrés, el santo del dominico que está realizando

1 Sastoque, L. F., «Chiquinquirá», *Nuevo Diccionario de Mariología* (1986), directores S. de Fiore, S. Meo y Eliseo Tourón, Madrid, San Pablo, 2001, 555-563.



Altar de la Virgen de Chiquinquirá. Fotos de la autora



Capilla de Chiquinquirá, muro de la Patrona

Aparición de la Virgen de Chiquinquirá a la anciana lavandera

Fotos de la autora

las gestiones. Alonso de Narváez pinta el cuadro, que es llevado a Suta (hoy Sutamarchán) para presidir la oración de colonos e indios de la región. Debido a su deterioro, en 1578 el lienzo es trasladado a Chiquinquirá, donde permanece en estado de abandono hasta 1585, en que la viuda del comitente, Catalina García, y su amiga la terciaria dominicana María Ramos, lo recuperan de su situación de deterioro.

María Ramos, ferviente devota mariana, oyó la indicación de la indita Isabel: «Mira, mira, señora, que la Madre de Dios se ha bajado de su lugar, y está allí, en tu asiento, parada, y parece que se está quemando». El milagro acaecido en la imagen, llamado de la *renovación* que recuperó la coloración original, es narrado por Tobar y Buendía en estos términos:

La imagen de la Madre de Dios tenía su soberano rostro muy encendido y colorado, y los santos gloriosos san Andrés y san Antonio también estaban muy mejorados de sus facciones; y en todo estaba la pintura tan lúcida y renovada de alegres y celestiales colores, que era una gloria el verla. A los clamores de María Ramos y a las voces de Isabel acudió Juana de Santana; y juntas las tres dichosas mujeres, llenas de espanto y admiración, postradas de rodillas con afectos indescriptibles de devoción..., estuvieron embelesadas y gozando de aquellos resplandores de gloria y que llenaban de cla-

ridad la capilla y de alegría sus corazones. Más tarde llegaron Catalina García de Irujos, Ana Domínguez y otras personas.

El padre Juan de Figueredo inició un proceso eclesiástico sobre la renovación para verificar el milagro, en 1587, que se archivó en el arzobispado de santa Fe. Multitud de testigos declararon en el proceso. El milagro se repitió el 5 de enero de 1589, durante el prodigio desde las ocho de la mañana hasta las cinco de la tarde del día siguiente. El suceso llegó a las altas esferas, acudiendo el arzobispo Luis Zapata de Cárdenas y el presidente Antonio González a rendir pleitesía a la sagrada imagen.



Imagen del original de la Virgen de Chiquiquira

Tobar y Buendía proporciona la descripción de la obra. El lienzo en que está pintada la Virgen es una manta de algodón de 1,25 x 1, 19 cm. Fijado a una tabla lisa de cedro ajustado a un marco de madera envuelto en un enmarque de semicírculos de plata en relieve. El tejido fue realizado por indios cocas, habitantes de la

región, que aplicaron directamente el color sobre la tela impregnando los hilos. Para la capa pictórica se utilizó blanco de España, mezclado con cola como aglutinante, añadiendo colores de origen orgánico, obteniendo matices de escasa gama, técnica que explica el acabado general en tono mate de las pinturas al temple.

La Virgen, de rasgos delicados y mirada ingenua, gira la cabeza, cubierta con fino velo, hacia el Niño, en cuya mano derecha tiene un hilo que pende de la pata de un pajarito de varios colores, pintado sobre el pecho de la Virgen, ataviada con túnica de color rosado y manto de color azul celeste, recogido bajo el brazo izquierdo, evocación de las Vírgenes trecentistas. Sostiene un rosario de color coral. San Andrés, a la izquierda de la Virgen, viste túnica rosada y manto púrpura, y porta un libro y la cruz aspada de su martirio, atributo que se impone desde el siglo xv, mientras san Antonio, vestido con hábito azulado y capucha, lleva un libro cerrado y al Niño Jesús. Ambos santos están descalzos.

La Virgen ha obrado multitud de curaciones, como la de la epidemia de viruela que asolaba Tunja y alrededores en 1587, siendo llevada en procesión. Es entonces cuando comienza a llamarse Virgen de Chiquinquirá. Esta epidemia se repite en 1841 en Santa Fe, con similares resultados milagrosos. Cincuenta años más tarde obra el milagro de la peste *grande*. Es llevada a Bogotá, terminando el triste flagelo. A la capital es llevada en diciembre de 1954 para presidir el tercer congreso mariano, recibiendo de manos del Presidente de la República la Gran Cruz de Boyacá. En 1962 es transportada de nuevo a la capital en demanda de la paz entre los pueblos.

Resulta interesante advertir sobre la peculiaridad de las peregrinaciones de la Virgen de Chiquinquirá: no son peregrinos los que acuden al templo; es ella quien se desplaza a realizar curaciones y prodigios. Considerado desde el punto de vista artístico el valor de la obra, no es sobresaliente. Se trata de una imagen de devoción. Pertenece al tipo bizantino de Odigitria, es decir, conductora del Niño. Aquí es la Virgen del Rosario, cuya incidencia de los peregrinos alemanes a Compostela está atestiguada por la literatura y el arte, que traspasó el océano y generó rica iconografía jacobea.

El segundo centenario de la Renovación supuso un punto de inflexión en la difusión de la iconografía de la imagen, con nombres conocidos, como la familia Acero, que dio los prime-

ros pintores criollos del país, así como atribuciones a pintores como los Gaspar de Figueroa (+ 1658) y Gregorio Vásquez de Ceballos (1638-1711). Existen copias en los más variados soportes; en el Museo de Monterrey (México) se exhibe un grabado excelente. La fama de milagrosa generó la confección de exvotos, como el conservado actualmente en el Museo de Puerto Rico. Como es frecuente en este tipo de imágenes populares, lleva la fecha. El Museo de América, de Madrid, atesora algunas copias.

La Virgen de Chiquinquirá es la constante por excelencia de la religiosidad de la Colombia mestiza, por ello Chiquinquirá es el emblema de una fe nacional. Se le cantan los gozos en la novena, grabado en letras de oro en la base de la cúpula de la Virgen: «Pues sois de los pecadores / el consuelo y alegría, / ¡oh Madre clemente y pía!, / escuchad nuestros clamores». Aunque es la más colombiana de las imágenes, su devoción traspasó las fronteras. Maracaibo (Venezuela) tiene erigido un templo antiguo y le profesa gran veneración.

Chiquinquirá es el centro de la evangelización del Nuevo Reino de Granada prácticamente desde prácticamente los albores de la colonia, al convertirse en lugar privilegiado de peregrinación. Debido a la extraordinaria devoción a la que se hizo acreedora por todas partes, se erigieron iglesias, capillas, templos y conventos bajo su advocación. Desde el púlpito de su santuario y por todo el país colombiano, el vehículo más eficaz de la evangelización ha sido el rezo del santo rosario. Se ha reproducido sobre los más variados materiales. En el Museo de Antioquía (Colombia) se conserva un grabado y un exvoto. El primero es obra de Juan Pérez, escuela española, 1735. El exvoto corresponde a uno de los milagros, cuyo texto informa del mismo en los siguientes términos: «Milagro de Ntra. Señora de Chiquinquirá de darle la salud a D^a María Jesús Xaramillo y Gavidiria. Año de 1813». Este tipo de objetos, de gratitud por una gracia concedida, en este caso una curación, son una importación de España al Nuevo Mundo en el marco de las devociones.



Juan Pérez, escuela española. Grabado de Nuestra Señora de Chiquinquirá (1735). Colección particular en préstamo al Museo de Antioquia (Colombia). Foto de la autora

Apariciones de la Virgen de Chiquinquirá

Primera Aparición

Y una humilde anciana lavandera en la provincia de Maracaibo –Venezuela–, cumplía su faena en la orilla de la laguna de Coquivacoa, cuando una tablita llegó a sus manos, fue recogida por la anciana y la llevó a su casa. (Texto recogido por la autora del cartel informativo de la capilla).

Segunda Aparición

El martes 18 de noviembre de 1709 se encontraba absorta en sus quehaceres, por lo que no prestó atención a una serie de golpes que se escuchaban en la pared donde colgaba la imagen. Los golpes se escucharon de nuevo, pero ella no se movió. Sin embargo, a la tercera vez, se dirigió extrañada al lugar de donde venían los golpes y sorprendida, vio cómo en la tablita se apreciaba claramente la imagen de la Virgen de Chiquinquirá y emergía de ella una luz brillante. (Texto recogido por la autora del cartel informativo de la capilla).



Exvoto, con el «Milagro de Nuestra Señora de Chiquiquirá de darle la salud de una grave enfermedad a D.ª María Jesús Xaramillo y Gavidiria. Año 1813». Museo de Antioquia (Colombia). Foto de la autora

Himno a la Virgen Chinita [Virgen de Chiquiquirá]

Gloria a ti, casta Señora / de mi pueblo bravo y fuerte / que en la vida y en la muerte / ama y lucha, canta y ora.

Autóctona virgen de rostro bronceado / mi lago encantado te exorne los pies / con rizos y ondas de armónico halago, / y reina del lago te digan por doquier.

Bruñeron tus sienes con lirios plasmadas, / ígneas llamaradas de eterno brillar, / por eso mi tierra que el trópico inflama / del sol te proclama la reina inmortal.

La entraña fecunda del pueblo nativo / por ti fluye un vivo tesoro sin fin, / riberras y llanos, lagunas y sierras, / Reina de mi tierra te llaman a ti.

Y porque mi casta florezca en virtudes, / tus excelsitudes proclame la grey, Reina de mi tribu llamándote en tanto / la dicha o el llanto nos colmen. Amén.

Oración a la Virgen de Chiquinquirá

Ruega por nosotros ahora. Concédenos el don inestimable de la paz, la superación de todos los odios, rencores y la reconciliación de todos los hermanos. Que cese la violencia, que progrese el diálogo y se inaugure una convivencia pacífica.

Que se abran nuevos caminos de justicia y de prosperidad. Te lo pedimos a ti, a quien invocamos como Reina de la Paz. Sé para nosotros puerta del cielo, vida, dulzura y esperanza para que juntos podamos contigo glorificar al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

Apariciones de la Virgen de Coromoto

Primera Aparición

Un día de 1652, el cacique Coromoto y su mujer atravesaban una corriente de agua y vieron una Señora de extraordinaria belleza que les dijo en su idioma: «Vayan a casa de los blancos y pídanle que les eche el agua en la cabeza para poder ir al cielo». (Texto recogido por la autora del cartel informativo de la capilla).

Segunda Aparición

El sábado 8 de septiembre de 1652, la Virgen se volvió a aparecer en el bohío [cabaña de América, hecha de madera y ramas, o cañas o pajas y sin más respiradero que la puerta], en presencia del cacique de Coromoto, su mujer, su cuñada y un sobrino de ésta. El cacique cogió una flecha y apunta para matarla. Como la Virgen María se le acercó, Coromoto arrojó la fleche e intentó empujarla, pero ella desapareció. (Texto recogido por la autora del cartel informativo de la capilla).

Oración a la Virgen de Coromoto

¡Oh, Madre querida de Coromoto! Tú, que has acompañado el nacimiento y el desarrollo de nuestra historia patria, venimos a tus plantas a consagrarnos como pueblo, como nación que te reconoce como Madre y a decirte que somos tuyos. Queremos colocar muy cerca de tu corazón nuestras necesidades, deseos, luchas y logros. En este momento de nuestra historia, te pedimos que mires a estos tus hijos que caminan en valle de lágrimas y consuélalos mostrándonos siempre a tu Hijo. Te consagramos nuestra patria Venezuela, con todos sus hijos, con sus familias, con los que sufren y son olvidados. Enséñanos, Virgen Ilanera a llevar dentro de nosotros a tu Hijo con el mismo amor y adoración con que tú le llevaste. Que esta especial consagración haga hijos más fieles a la Iglesia, a sus pastores y ministros. Muéstrate como Madre como bella Señora del río Tucupido a todos cuantos están alejados. Recibe, Virgen de Coromoto, nuestra consagración y sostén nuestros propósitos de vivir como discípulos y misioneros de Hijo a fin que podamos llevar a plenitud nuestra vocación bautismal dando así gloria a la Santísima Trinidad.

BIBLIOGRAFÍA

ACEBEDO, P., *La Rosa del Cielo. Nuestra Señora de Chiquinquirá. Reseña histórica 1586/1986*, Bogotá, Ed. Usta, 1986.

ACOSTA, J., *Compendio histórico del Descubrimiento y Colonización de la Nueva Granada en el siglo décimo sexto*, París, Impr. de Beau, en Saint Germain en Laye, 1848.

ÁLVAREZ WHITE, M. C., *Chiquinquirá, arte y milagro*, Bogotá, Museo de arte Moderno, Presidencia de la República, 1986.

ARIZA, A. F., *Apostillas a la historia de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (adición y correcciones)*, Bogotá, Ed. Kelly, 1969.

—*Adiciones y correcciones y correcciones*, Separata del Seminario «Veritas», Chiquinquirá, Ed. Veritas, 1963.

—*Los Dominicos y Chiquinquirá, 1636-30 mayo 1936*, Chiquinquirá, Ed. Veritas, 1936.

—*Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Bogotá, E. Iqueima, 1950.

SASTOQUE, L. F., «Chiquinquirá», *Nuevo Diccionario de Mariología* (1986), directores S. de Fiores, S. Meo y Eliseo Tourón, Madrid, San Pablo, 2001, 555-563.

LAS ILUSTRACIONES DE LAS CUBIERTAS DE LAS PARTITURAS MUSICALES A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE LAS EXISTENTES EN LA FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ

Jesús María San Miguel Montorio

El objetivo del presente artículo es presentar brevemente la evolución que se produce en las ilustraciones de las cubiertas de las partituras musicales entre la mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, analizando sus diferentes tipologías y los fundamentos estéticos de las mismas, todo ello a través de un recorrido de las cubiertas existentes en el fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz.

Ilustración y avances técnicos

La ilustración gráfica como elemento que acompaña un texto es anterior al nacimiento de la imprenta. Durante la Edad Media ya aparece

en los «manuscritos miniados». De esta época podríamos hacer muchas referencias, que incluyeran miniaturas, algunas tan significativas como «Los Beatos», sin embargo, por no ser objeto de este artículo nos vamos a limitar, exclusivamente, a poner un ejemplo de momentos próximos a la finalización de la Edad Media.

Sírvanos como ejemplo el *Libro de Horas de Catalina de Cleves* (fig. 1), h. 1440, donde se observa a Catalina arrodillada ante la Virgen. Posteriormente con la creación de la imprenta se facilita, a través de las nuevas técnicas de impresión, la reproducción de textos acompañados de imágenes. En su posterior desarrollo nos situamos velozmente en el siglo XIX, momento que corresponde a una época dorada en este



Fig.1: *Libro de Horas de Catalina de Cleves*, h. 1440. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Meester_van_Catharina_van_Kleef_-_Getijdenboek_van_de_Meester_van_Catharina_van_Kleef4.jpg. Julio, 2023

campo, desarrollándose una parte relevante de la ilustración gráfica con motivo de la necesidad de proporcionar coberturas comerciales de la música de estos momentos, puesto que la ilustración debe su importancia a su funcionalidad, estando siempre al servicio de los objetivos a cumplir¹.

Esta ilustración se refleja en libros, revistas, carteles publicitarios, portadas de partituras musicales, etc., suponiendo un salto importante el surgimiento de la cromolitografía desarrollada por Godefroy Engelmann de Mulhouse (1178-1839), en 1837, alcanzando una cima elevada en los momentos que se desarrolla el Art Nouveau.

Tal como hemos indicado, la continua evolución técnica en el ámbito de la edición del siglo XIX contribuye a facilitar las grandes tiradas mediante procedimientos relativamente sencillos, siendo un factor determinante para la democratización de la música. Durante la primera mitad de este siglo el trabajo se lleva a cabo en los talleres tipográficos resolviéndose en base a diferentes registros y letras que se mezclaban en diversos tamaños para enfatizar o resaltar lo que el tipógrafo consideraba de mayor importancia y reclamo, observándose en escasos grabados la utilización de líneas geométricas o vegetales. Es decir, iba a la búsqueda del público con muy pocas herramientas, tan solo con unos tipos móviles y en los casos más lujosos, varias tintas de color, ausente cualquier elemento que pudiera ser relevante a nivel iconográfico.

Su posterior evolución, durante la segunda mitad del siglo, nos acerca a las prensas litográficas, con especial énfasis a partir de la década de 1870. También se encuentran realizaciones fotolitográficas en los últimos años del siglo. El descubrimiento de la industria papelera y su modo de hacer pasta de papel a partir de maderas, comenzó a ofrecer un producto de gran formato a precios asequibles. Esto permitió ofertar en el mercado grandes estampas, incluso a todo color, hecho que sucedió no solamente

en España, sino a nivel mundial². Aunque el descubrimiento del color en la litografía nació en los primeros años del siglo XIX, únicamente cuando la centuria estaba terminando, se aplicaron estas técnicas de estampación que permitieron realizar impresiones en color, dando paso a la intervención de los artistas plásticos, lo que condujo a que muchas ilustraciones dejarán de ser anónimas.

A partir del segundo tercio del siglo XIX se incrementa el consumo de partituras para uso doméstico lo que unido al florecimiento de conservatorios y escuelas de música³, provoca un aumento de la demanda. Es necesario tener en cuenta que son momentos en los que el nuevo ciudadano burgués goza de una buena situación económica y se produce un acceso de las clases medias a la cultura⁴, desarrollándose en la burguesía la enseñanza musical. Todo ello conduce a que, finalizando el siglo XIX y durante los primeros años del siglo siguiente, se vivan unos tiempos espléndidos de la edición musical en Europa y en España.

En el caso concreto de la zarzuela la edición musical tuvo su mercado en el mundo del particular, para uso didáctico y recreativo, su consumo no se dirigía a los teatros y profesionales, lo que condujo a la publicación de reducciones para canto y piano o para piano solo, edición que se llevaba a cabo en cuadernillos con número sueltos o en libritos con la obra completa⁵.

Se estima que en el último tercio del siglo XIX existían en total unos veinticinco talleres de grabados, como respuesta a una ingente actividad musical, localizándose fundamentalmente en Madrid y Barcelona⁶. Esto respondía a la

1 Pla Vivas, Vicente. 2010, p. 27.

2 Véase Baeza, Concepción. 2020.

3 García Mallo, María del Carmen. 2002, p.103.

4 Temes, José Luis. 2014, p.153.

5 *Ibidem*, pp. 154-155.

6 Blanco Pérez, Miguel. 2004, p.1002.

combinación de los elementos tipográficos con los figurativos, siendo estos últimos los que con el paso del tiempo adquirirían una mayor relevancia.

Desde el punto de vista formal los primeros dibujos responden a una corriente academicista y asociada al título de la obra, avanzando, sobre todo en los casos de las partituras de las zarzuelas, hacia un reflejo costumbrista y contemplando desde finales del siglo XIX, así como en los primeros años del siglo XX, las diferentes corrientes estilísticas del momento, tales como el modernismo, el Art Déco, etc. Todo ello nos conduce a poder reconocer corrientes artísticas diferentes, como las realistas, costumbristas o naturalistas, sin que implique en ningún momento olvidar las peculiaridades del creador de la imagen.

Partituras musicales

El desarrollo de la psicología tiende a utilizar el arte para influir en el público y encauzar su consumo, lo que genera una extensión del «cartelismo» y tipologías próximas como es el caso de las partituras musicales. Las partituras musicales responden a las circunstancias históricas, sociales, culturales, etc., existentes en el momento en que se producen⁷. El diseñador debe lograr a través de su idioma raro y popular el contacto directo con el consumidor, adquiriendo la ilustración una doble función tanto comunicativa como decorativa⁸. En opinión de Emilio Casares Rodicio⁹ las grandes obras comenzaron a merecer una envoltura artística digna, de tal modo que la transmisión de la obra no se limite solamente al sonido sino a una narración visual, de esta forma las cubiertas de las partituras son una indudable prueba de la íntima colaboración entre ambas artes, y reflejo, por tanto, de la expresión artística de una época.

Una de las consecuencias de la aplicación de las ilustraciones gráficas a las portadas musicales es que posibilitó, a través de su atracción visual, que los éxitos operísticos, zarzuelísticos y sinfónicos, de moda en cada momento, se introdujeran en los domicilios particulares.

La información que se desprende de la observación de las ilustraciones de las partituras ofrece datos muy escasos respecto de los autores de las mismas, no llegándose a tener constancia, en muchos casos, de su autoría, ya que aparecen con unas iniciales o un simple apellido, sino no es sin firma. Mucho menos frecuente es la aparición del momento en que se realiza el diseño¹⁰, sin embargo, sí es algo más habitual que informen respecto al día y lugar en que fueron estrenadas las obra. Esta escasez de datos dificulta el poder asociar esos personajes a los ilustradores o pintores de la época, siendo previsible que para los autores supusiera más bien un complemento económico adicional al resto de actividades que realizaran¹¹.

Con carácter general suele existir una conexión entre la representación gráfica de la portada y el tema de la obra, lo que supone un conocimiento previo por parte del ilustrador del desarrollo del espectáculo, tanto en su trama como en sus principales personajes, pero nunca olvida el entorno social en el que se desarrolla el argumento. Los temas más recurrentes, que bien pudieran calificarse de «románticos burgueses», son: la mujer, parejas bailando, parejas de enamorados, instrumentos musicales diversos, barcos en el mar, jardines y los paisajes¹².

Las cubiertas relativas a las partituras de las zarzuelas muestran una idiosincrasia que se puede observar en la importancia que su iconografía confiere a las escenas costumbristas, tal como se muestra en la cubierta de *La verberna de la Paloma* o *El boticario y las chulapas* y

7 García Mallo, María del Carmen. 2002, p.15.

8 Aznar Almazán, Sagrario. 1993, p.55.

9 Casares Rodicio, Emilio. 1999, p.30.

10 Gosálvez Lara, Carlos José. 1995, p.86.

11 García Mallo, María del Carmen. 2002, p.85.

12 García Mallo, María del Carmen. 2002, p.84.



Fig. 2: *La verbena de la Paloma*.
Fuente: Imagen cedida por la
Fundación Joaquín Díaz

celos mal reprimidos (fig.2), estrenada el 17 de febrero de 1894, en el teatro Apolo de Madrid, correspondiendo la composición musical a Tomás Bretón y Hernández (1850- 1923), siendo el dibujo atribuible a Eduardo Urquiola y Aguirre (1865-1932). En este caso como en otros muchos es coincidente la portada de la partitura con el cartel anunciador. Eduardo Urquiola, por su nacimiento en Algorta (Vizcaya), a pesar de su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, mantuvo siempre un vínculo de unión con los artistas vascos. Es un ejemplo de aquellos pintores que complementaban su producción pictórica con ilustraciones. En su obra mantiene una estética academicista y cultiva la narrativa costumbrista, tal como se deduce de su obra *Las presidentas* (fig.3), que fue galardonada con medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915.

Tipologías

Ante las diferentes clasificaciones de las ilustraciones de las cubiertas de las partituras musicales, y después de haber revisado algunas de



Fig. 3: *Las presidentas*. Eduardo Urquiola, 1915.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-presidentas/9a221a1a-d722-48d7-9aca-a3c54723168a>. Agosto, 2023

las que se han realizado hasta el momento, hemos optado por aquella que consideramos más sencilla e inteligible, como es la simple división entre cubierta tipográfica y cubierta tipográfica-figurativa.

Una cubierta tipográfica es aquella que con carácter general comprende mediante letras y caracteres, al menos, la siguiente información como el título de la obra, los autores (bien sean los compositores de la música o los creadores de los textos), la tipología musical, la información relativa a la casa editora y el precio de adquisición, añadiéndose una escasa ornamentación, de forma que predominen los elementos tipográficos. Dentro de este epígrafe podemos hacer mención de la cubierta de la zarzuela *El hombre es débil* (fig.4), obra estrenada en 1871, respondiendo su composición musical a Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894).

Por otro lado, la cubierta tipográfica-figurativa tiene su aparición en el último cuarto del siglo XIX, surgiendo al añadir al tipo de cubierta anterior motivos figurativos, habitualmente acompañados de ornamentaciones vegetales y

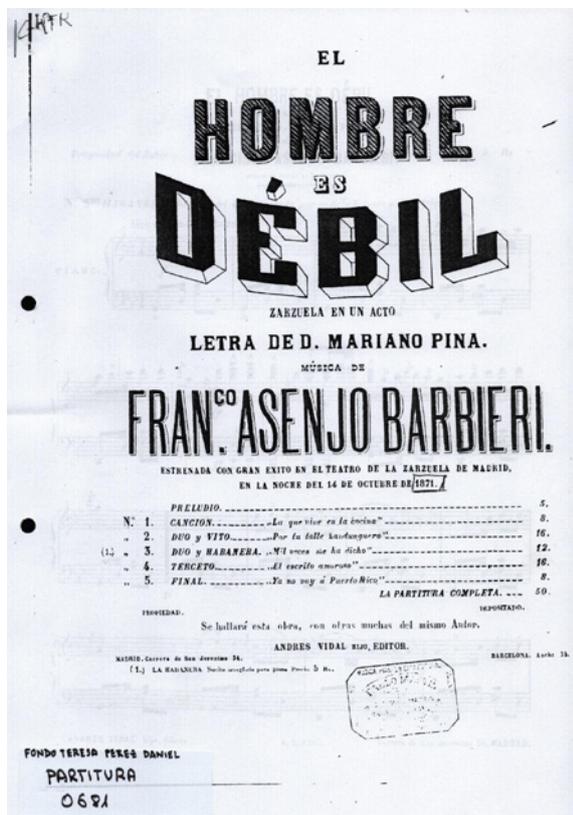


Fig. 4: *El hombre es débil*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

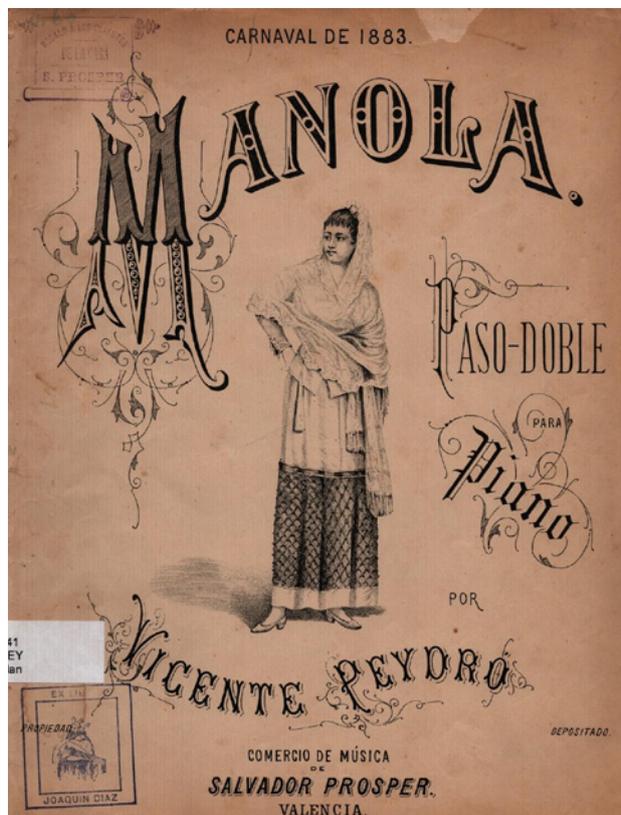


Fig. 5: *Manola*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

geométricas, tal como aparece en la colección de la Fundación Joaquín Díaz a través de la portada del pasodoble *Manola* (fig. 5), creada para el carnaval de 1883, por Vicente Peydró i Díez (1861 -1938), un compositor fundamentalmente dedicado a la zarzuela. Cabe resaltar lo que se conoce como pendolismo: las letras mayúsculas diseñadas a mano alzada, sin la utilización de moldes, que forman parte de las ilustraciones de las portadas. Ejemplo de este arte lo encontramos en la portada de «Periquito» (fig.6).

A medida que avanza el siglo se va trasladando el protagonismo hacia la imagen, siendo esta última el elemento preponderante de la ilustración, que alcanza su cenit en la década de 1920. Estos motivos figurativos comienzan siendo unitarios y de composición sencilla evolucionando a la incorporación de varias imágenes, tal como se puede observar en la zarzuela *El Señor Joaquín* (fig.7), estrenada en 1898, siendo el compositor Manuel Fernández

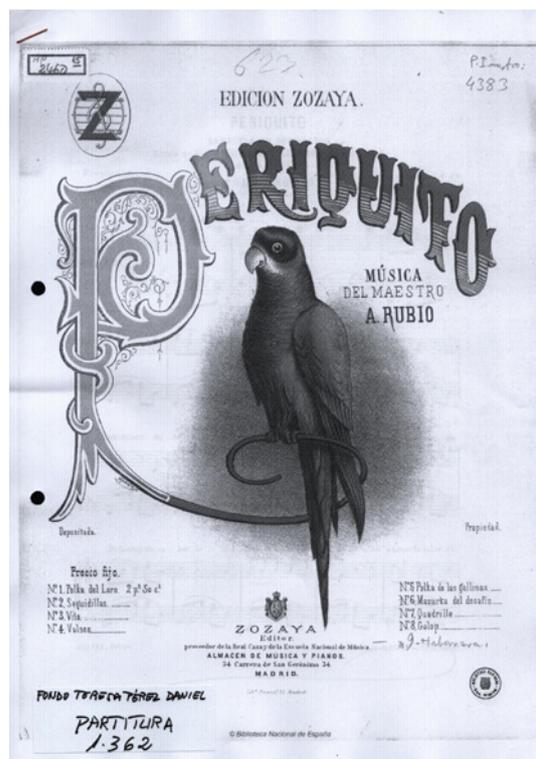


Fig. 6: *Periquito*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz



Fig. 7: *El Señor Joaquín*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz



Fig. 8: *La viuda alegre*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

Caballero (1835-1906) y cuya ilustración firmaba José Fernández Cuevas (1844-h.1923) como «J. Cuevas».

Merece la pena detenerse unos instantes ante la figura de J. Cuevas, dibujante, xilógrafo y grabador del agua fuerte que, habiendo nacido en Asturias, representó excepcionalmente los paisajes de dicha región y a sus gentes. Una parte significativa de su obra puede encuadrarse dentro del regionalismo, corriente que tuvo su época de mayor significación en la pintura desde el último tercio del siglo XIX hasta la finalización del primer tercio del siglo XX. Sus ilustraciones aparecieron en diversas publicaciones, como «La Ilustración Española y Americana», «Ecos del Nalón», «Revista de Asturias» o «La Ilustración Gallega». De la revisión de las cubiertas de las partituras se deduce que fue uno de los dibujantes con una mayor producción de este tipo de obras, pues sus creaciones aparecen abundantemente reproducidas, tanto en partituras musicales como en los carteles

anunciadores, en las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siguiente, siendo uno de los principales ilustradores de estas fechas. Sus litografías son de estilo naturalista, realizadas fundamentalmente a lápiz, y en relación con el mundo de la zarzuela, en especial, con el género chico.

Las imágenes responden a conceptos muy variados, entre otros destacamos el momento más significativo del argumento como en el caso de *La viuda alegre* (fig.8), opereta en tres actos del compositor austro-húngaro Franz Lehár (1870-1948) con estreno en 1905. Además se recogen los números de mayor espectacularidad y las imágenes de los protagonistas, que incluyen los diseños de los figurines y sus indumentarias tal como se observa en la cubierta de *Don Gil de Alcalá* (fig.9), ópera estrenada, el veintisiete de octubre de 1932, en el Teatro Novedades de Barcelona, con letra y música de Manuel Penella (1880-1939).

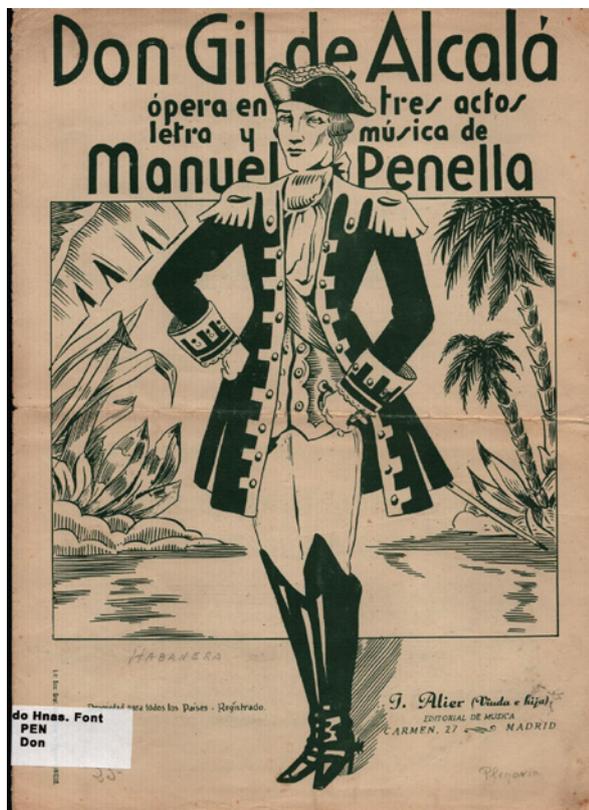


Fig. 9: *Don Gil de Alcalá*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

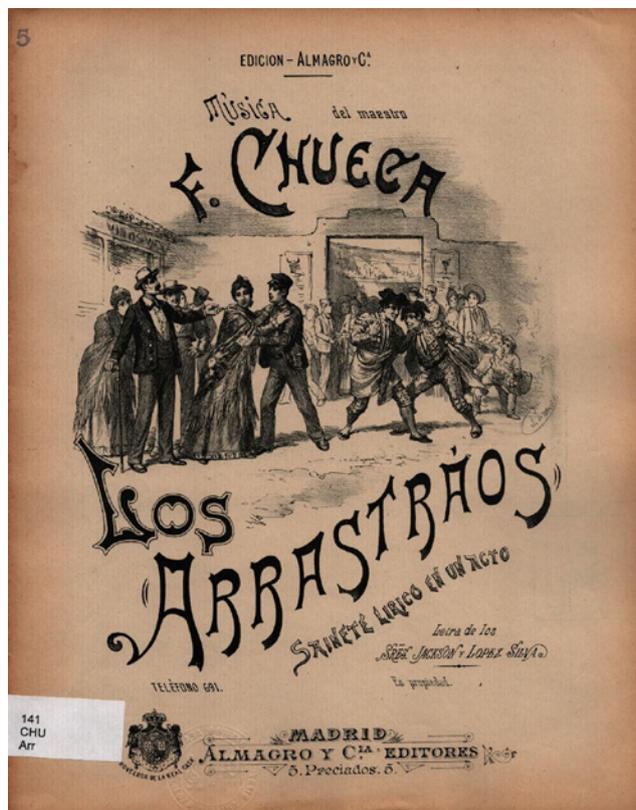


Fig. 10: *Los arrastráos*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

Es importante destacar cómo las escenas reflejadas en las imágenes, en muchas ocasiones, se encuentran insertadas en el ámbito social en que se desarrolla el argumento, lo que conduce a describir lo cotidiano, los tipos y las costumbres, aspectos todos ellos que adquieren especial relevancia en el mundo de la zarzuela, ya que tiene su origen y destino en el pueblo. A modo de ejemplo hacemos referencia al sainete lírico *Los arrastráos* (fig. 10), composición de Federico Chueca (1846-1908), estrenado en 1899, donde una escena del cuadro tercero a las puertas del ventorro de Perico siendo el fondo de la plaza de toros de Carabanchel, en la que Menegildo se enfrenta a Pancho reclamando la mano de Patro.

Antes de adentrarnos en las nuevas corrientes estilísticas, podríamos detenernos y revisar muchos dibujantes cuya obra quedó reflejada en las portadas de las partituras y en los car-

teles anunciadoras, aunque al no ser el objetivo de este breve artículo, vamos a mencionar solamente a dos dibujantes significativos cuya obra se localiza en el último tercio del siglo XIX. Nos referimos a Luis Taberner y Montalvo (1844-1900), dibujante y litógrafo, educado en Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, segregada de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero con sede en el mismo edificio, con una prolífica producción entre los años 1876 a 1885, así como Juan Cubas, dibujante de carácter satírico, que según José Manuel Matilla, combina el lápiz para proporcionar manchas, y la pluma para perfilar el dibujo¹³.

13 Matilla Rodríguez, José Manuel. Véase el catálogo de la exposición llevada a cabo en Oviedo bajo el título «Imágenes para la lírica. El teatro musical español a través de la estampa 1850-1936».

Evolución estilística

El estilo de las portadas a lo largo del siglo XIX responde al academicismo y realismo propio de su época, pero con matices de pintoresquismo y costumbrismo que se adecúan mejor al espíritu del género chico¹⁴. Sin embargo, a finales del siglo XIX la impronta del modernismo tiene un reflejo significativo a través del Art Nouveau, pudiendo considerarse su espacio de actuación hasta la Primera Guerra Mundial (1914), y extendiéndose posteriormente a la década de 1920 mediante el Art Déco, puesto que entre ambas corrientes estéticas no existe una oposición sino una continuación en la preocupación por lo ornamental. Esto se debe a que el arte burgués finisecular da lugar a un cambio respecto a los estilos históricos gracias a la adquisición de una decoración propia¹⁵. Por el contrario, en el siglo XX, aproximadamente desde la finalización de la Primera Guerra Mundial, se desarrolla la frivolidad del Art Decó¹⁶, eran los años 20 todavía felices y despreocupados, que aparece ofreciéndose a las clases privilegiadas, a modo de coronación del modernismo, y que se asemeja al burgués¹⁷, manteniendo ambas corrientes artísticas matices de influencias orientales.

Ante las ilustraciones finiseculares y las realizadas hasta la Segunda Guerra Mundial, es preciso reconocer que el arte popular se sumerge en un mundo exuberante y lujoso sin excesivos compromisos sociales o estéticos, que no le permite mirar los problemas de su propia época, de tal suerte que mientras el siglo XIX acaba con el Art Nouveau, puesto al alcance de la burguesía con sus claves culturales, en el siglo XX, y adornando su vida cotidiana con un lujoso

manto¹⁸ se desarrolla el Art Decó, a modo de revival burgués¹⁹.

Durante esta época, comprendida entre la última década del siglo XIX y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de los ilustradores compatibilizan las nuevas tendencias con una pintura que busca lo pintoresco y lo regional, como elementos definitorios de lo tradicional. Muchos de estos artistas en los inicios del siglo XX acuden con sus obras pictóricas a Exposiciones Nacionales de Bellas Artes siendo reconocidos con premios y medallas, tal como hemos mencionado en el caso de Eduardo Urquiola.

Del análisis de las características comunes en ambas corrientes, Art Nouveau (Modernismo) y Art Déco, que son parte de una estética modernista, se desprende su preocupación por lo ornamental, donde destaca el culto a la línea, aunque con trazados diferentes en cada una de las corrientes. Están inspiradas en el mundo oriental, y, en especial por el «japonismo» (influencia de la estampa japonesa), que llega a Europa a partir de 1860, siendo uno de los medios fundamentales de su transmisión los envoltorios de té. El «japonismo» se caracteriza por la utilización de colores planos, contornos y siluetas muy marcados, trasluciéndose su planitud a través de una superficie que se adecua de manera excepcional al grabado. Su resultado es una representación que se podría calificar como ingenua.

Centrándonos en el Art Nouveau debemos destacar la importancia de la utilización de la línea orgánica, que refleja la abstracción de la naturaleza e imprime fuerza, consiguiendo la estimulación del alma del espectador; se puede decir que a través de un proceso de afinidad interior se convierte en un arte de sugerencia. El culto a la línea tiene especial relevancia a través de la conocida «línea látigo», característica

14 Casares Rodicio, Emilio. 1999, p. 80.

15 Cassou Jean, Langui Emile y Pevsner Nikolaus. 1962, p. 19.

16 Aznar Almazán, Sagrario. 1993, p.10.

17 Ibídem, p.145.

18 Delevoy, Robert L. 1965. p. 24.

19 Aznar Almazán, Sagrario. 1993, p.145.



Fig. 11 Mujer con margaritas. Alphonse Mucha, 1900.

Fuente: <https://mobile.busan.com/view/busan/view.php?code=20170209000330>. Julio, 2023

destacada en el mundo de la arquitectura modernista, mientras que en el ámbito pictórico se trata de una línea curva, sinuosa, ondulada, asimétrica, elegante, rítmica, dinámica, llena de energía e insinuante, que es capaz de mantener un sintetismo en el trazo de los rasgos sin perder ninguna expresividad, tal como puede observarse en *Mujer con margaritas* (fig.11), de Alphonse Mucha, 1900. Si bien no profundizaremos en este artista, sí es importante resaltar, el estado a medio camino, entre un mundo y otro, que refleja la expresión del rostro de la mujer representada, lo que él define como «el alma del mundo», que conecta «el cielo y la tierra», «lo visible y lo invisible» así como lo «eterno y lo material».

La línea unida al deseo de abstracción y simplificación de lo natural, es una de las características determinantes del grafismo Nouveau²⁰.

20 Ibídem, p.91.

Estas se juxtaponen a una armonía de colores con tonos perlados, suaves y delicados.

Por su parte, el Art Déco, cuyo campo de pruebas fue la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias de París de 1925, mantiene unas formas que componen un estilo refinado, elegante y con figuras estilizadas, siendo una de sus características primordiales la sensación de feminidad. Muestra a la mujer lejos del rol social que había tenido hasta estos momentos, ya no se la representa como madre y esposa fiel, cumplidora de unos objetivos que habían sido el componente principal de su educación, sino como una persona liberada de sus cargas anteriores, adaptada a las modificaciones sociales, y además como personaje primordial de los felices años 20. Esta liberación de la mujer tiene su origen en las luchas que desde el siglo anterior venían realizando verdaderas pioneras del feminismo, como fueron las estadounidenses Lucrecia Mott, Susan B. Anthony,



Fig. 12: Pasodoble: *Pícara modistilla*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

Elizabeth Cady Stanton, etc., coincidiendo temporalmente el desarrollo del Art Déco con la ratificación del gobierno de Estados Unidos de la Decimonovena Enmienda, que en 1920 otorgaba el derecho de sufragio a las mujeres.

Desde el punto de vista formal una de las diferencias entre ambas tendencias es la evolución de las líneas sinuosas del Art Nouveau a la presencia de la línea recta en el Art Déco, dando lugar a unas formas más simples en las que se reducen los detalles, lo que conlleva a un estilo mucho más apto para el esquematismo de las ilustraciones gráficas²¹. Algunas de

las características que componen esta corriente son el linealismo, el alargamiento de las figuras, la composición con una simple figura sobre un fondo sencillo (aunque esta sea muy sofisticada²²), la huida del *horror vacui* en los elementos decorativos y la aplicación de colores modernistas y brillantes, heredados de los fauvistas, que se traslucen en colores planos, de esta forma, la aplicación del color favorecida por los avances de la cromolitografía. Todas estas características se pueden observar en «*Pícara Modistilla*» (fig.12), portada de la revista de publicación musical semanal *Do-Re-Mi*, de los años 20.

21 Aznar Almazán, Sagrario. 1993, p.56.

22 *Ibidem*, p.168.



Fig. 13: *Bailando la Java*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

En palabras de Michel Collomb se trata de un clasicismo estetizante de los simbolistas tardíos, al que aspira una sociedad profundamente remodelada por la Primera Guerra y que está interesada en demostrar su distinción, su cultura y su importancia mundana²³.

Una de las imágenes en que se fundamentan las ilustraciones del Art Déco es la representación de la mujer moderna de tal modo que la muchacha ligera y sensual se transformó en una *garçonne* coqueta, vo-

luntariosa, deportiva y que generalmente fumaba²⁴, tal como está representada en *Bailando la Java* (fig.13). Java es una danza que tiene su origen en la Francia de principios del siglo xx, desarrollándose como reacción al formalismo del vals, que desaparece prácticamente en la década de 1950.

Debido a la importancia de la figura femenina en las ilustraciones de esos momentos, vamos a detenernos un momento en puntualizar algunos elementos de las mismas, siendo

23 Collomb, Michel. 198, p. 103.

24 Aznar Almazán, Sagrario. 1993, p.131.

conscientes de la influencia de la simplificación geométrica y esquemática de la sintaxis postcubista²⁵. En el rostro, en muchas ocasiones con forma ovalada, aparecen los ojos angulosos. La representación del cuerpo se reduce a una mínima expresión lineal con marcadas formas geométricas incluidos los cuerpos tubulares y estilizados, así como los cortes de pelo y los diseños de los vestidos. En este sentido se puede mostrar *Tango queer* (fig. 14), postal del año 1920.

La relación de pintores que han contribuido a las grabaciones desde finales del siglo XIX y han tenido continuación en el siglo siguiente es innumerable, citaremos solo alguno de ellos como Agustín Lhardy Garrigues (1847-1918), Cecilio Pla y Gallardo (1860-1934), Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), Ramón Casas Carbo (1866-1932), José Moreno Carbonero (1860-1942), Narciso Méndez Bringa (1868-1933), Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959)... Estos darán lugar a una generación posterior de cartelistas, donde se pueden mencionar verdaderos especialistas, que destacan simultáneamente en el dibujo gráfico y el caricaturismo de los periódicos españoles, como por ejemplo: Joan Llimona i Brugera (1860-1926), Antoni Utrillo i Viadera (1867-1944), Santos Bartolozzi Rubio (1882-1950), Rafael de Penagos Zalabardo (1889-1954), Lluís Mallafré Guasch (1895-1979), Emilio Ferrer i Espel (1899-1970)..., e incluso nombres premiados a nivel internacional como es el caso de Augusto Fernández Sastre (1887-1975), medalla de oro en la Exposición Internacional de Artes Decorativas y Francisco López Rubio (1885-1965), que también obtuvo medalla en la mencionada Exposición.

Incorporación de las fotografías a las partituras

A medida que avanzan los medios técnicos se facilita la incorporación de fotografías a las ilustraciones. La fotolitografía se introduce en Europa en la década de 1850, lo que ofrece al



Fig. 14 *Tango queer*. Postal de 1920. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Tango_queer. Julio, 2023

público, en una sola ilustración, la combinación de dibujo y fotografía, incorporando habitualmente retratos de autores musicales y literarios, así como de intérpretes de las obras. Hacemos referencia a dos ilustraciones pertenecientes al centro de documentación de la Fundación Joaquín Díaz, donde se encuentran fotolitografías del compositor musical Francisco Tárrega Eixea (1852-1909) como en *Obras póstumas para guitarra* (fig. 15) y en la publicación *Arte ligero* el retrato de Amalia de Isaura Pérez (1887-1971) (fig. 16), que fue cupletista y actriz.

Corpus documental estudiado

Además de las características de tipo formal y estéticas del corpus documental estudiado, que corresponde a las ilustraciones de las cubiertas de las partituras musicales del fondo de la Fundación Joaquín Díaz, se deben hacer algunas observaciones que nos aproximen más al conocimiento de esta documentación. En primer lugar, el origen de esta documen-

25 Aznar Almazán, Sagrario. 1993, p. 169.

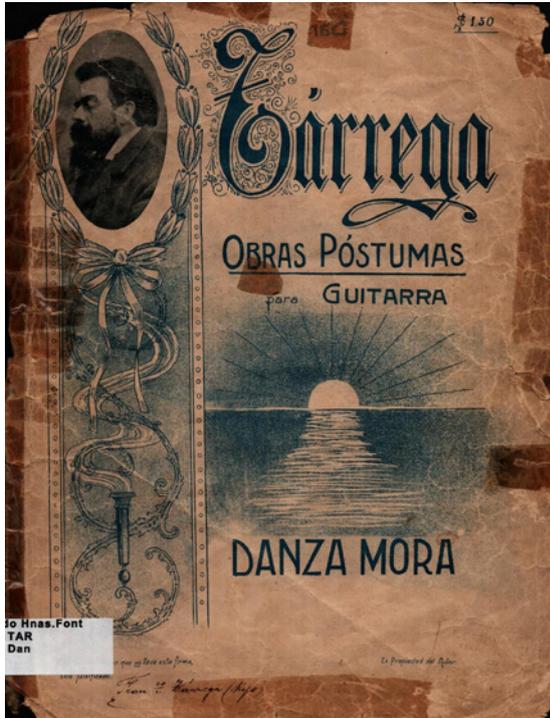


Fig. 15: Fotolitografía de Tarrega en *Obras póstumas para guitarra*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

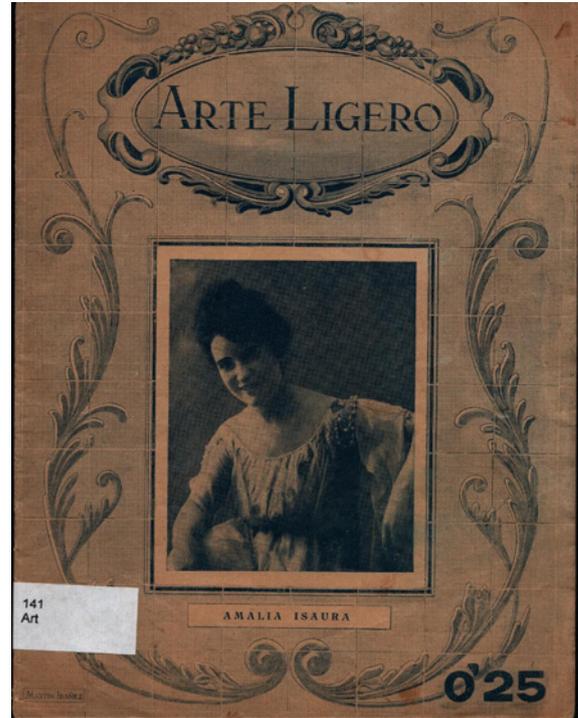


Fig. 16: Litografía con retrato de Amalia Isaura en *Arte ligero*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

tación que, principalmente está en las donaciones realizadas por Teresa Pérez Daniel y las Hermanas Font. Además, hemos observado la gran diversidad de géneros musicales de las mencionadas partituras: ópera, zarzuela, música clásica (fig.17), himnos militares, música religiosa (fig.18), pasodobles, tangos, jotas (fig.19), músicas populares de diferentes regiones españolas (fig.20), rondallas estudiantinas (fig.21), música centroamericana y sudamericana, etc. Finalmente, se verifica que muchas de las ilustraciones representadas en las cubiertas, en los casos de las óperas y zarzuelas, responden a la ilustración que aparece en los carteles anunciadores de la obra.

En relación con su origen geográfico la mayoría han sido editadas en España, no obstante, nos encontramos con algunas cubiertas cuya impresión se ha hecho en países americanos, o bien dentro de Europa en Bélgica, Italia o Francia. Por otra parte, desde el punto de vista temporal, se pueden situar en un espacio comprendido entre la década de 1880 y los años 60 del siglo xx, e incluso alguna portada de la década siguiente.

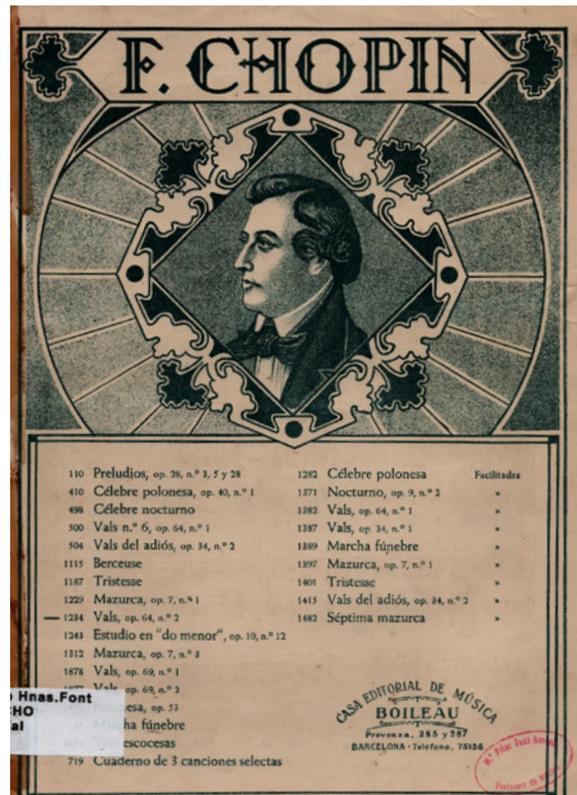


Fig. 17: F. Chopin. (portada de partitura de música clásica). Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

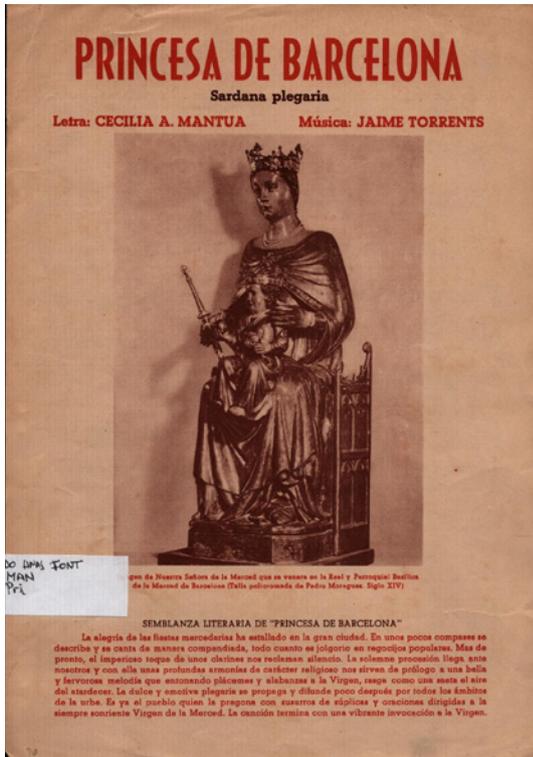


Fig. 18: *Princesa de Barcelona*. Sardana plegaria. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz



Fig. 19: *A orillas del Ebro* (jota). Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz



Fig. 20: *Bolero Mallorquín*, en la *Colección Estudiantina*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz



Fig. 21: *Rondalla estudiantina*, en la *Colección Estudiantina*. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

Aunque nos hemos centrado fundamentalmente en la corriente estilística de las ilustraciones y cuando se ha tenido información en los autores de las mismas, no se puede dejar de mencionar las casas editoras donde destacan «Sociedad Anónima Casa Dotesio», «Zozaya», «Ildefonso Alier», «Romero»... las entidades mencionadas son de las que más partituras se conservan, hecho coincidente con otras investigaciones llevadas a cabo recientemente por nuestra parte en el centro de documentación de la Sociedad General de Autores. Además, se deben añadir al menos otras dos editoras bastante representadas en la documentación revisada como son «Orfeo Tracio Sociedad Anónima», «Sociedad Editorial de Música». Es necesario mencionar en este capítulo la publicación semanal de los años 20, denominada «Do-Re-Mi», que realmente es un gran testimonio, ya indicado anteriormente, del Art Déco.

Las casas editoras proporcionan en sus cubiertas una información completa respecto a las mismas, incluyendo además de su nombre, su dirección, los establecimientos abiertos al público e incluso su relación con otras editoriales extranjeras. Así lo prueba *Flores y mariposas. Álbum para piano* (fig.22), que corresponde al editor «Casa Dotesio», cuyo dibujante es José Cuevas (de cuya obra gráfica se ha recogido con anterioridad algunos breves datos). En este caso, destaca no solamente la dirección del editor sino el detalle de todas las sucursales y entidades colaboradoras en la venta, tanto en España como en el extranjero.

Valoraciones finales y conclusiones

La metodología seguida nos ha permitido realizar un análisis de la evolución de la ilustración gráfica en el campo de la música, con referencia a la temática representada y a los principios estéticos predominantes en los momentos de su creación. Todo ello aparejado con el veloz desarrollo de las técnicas de impresión y acompañados de muestras de las diferentes casuísticas entre las existentes en la documentación de la Fundación Joaquín Díaz.



Fig. 22: *Flores y mariposas. Álbum para piano*. Editor: Casa Dotesio. Dibujante: José Cuevas. Fuente: Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz

Se puede observar que inicialmente las ilustraciones responden a anotaciones caligráficas para incorporar paulatinamente imágenes que se adaptan al mensaje que pretende ofrecer al demandante de la partitura musical, pero respondiendo sus diseños a las corrientes estilísticas de cada momento.

La iconografía representada responde, fundamentalmente, a los momentos más álgidos de la obra, bien sean del texto escrito o de los aspectos musicales, con independencia de que correspondan a los protagonistas, los intérpretes, los actores, los cantantes o bien a los creadores de las obras, pero sin perder de vista los aspectos populares que se terminan traduciendo en la incorporación de imágenes propias de la cotidianidad de cada época, con mayor incidencia en aquellas relacionadas con el mundo de la zarzuela.

Las ilustraciones de las portadas de las partituras lograron desde finales del siglo XIX ser un medio de comunicación social con especial in-

cidencia en el mundo de la mercadotecnia, tal como veremos de forma muy liviana por no ser la finalidad última de este estudio. Estas ilustraciones junto a las de los carteles anunciadores se convierten en verdaderas imágenes de reclamo que dan lugar a auténticas obras de arte, tanto por parte de los artistas que hacían sus dibujos y grabados, como por los talleres de grabación. En definitiva, las cubiertas de las partituras son testigos de las dos caras de la moneda, la que corresponde al aspecto comercial pero también la recreativa.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. 1993. *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BLANCO PÉREZ, Miguel. 2004. «Aproximación a la iconografía de la zarzuela a través de las cubiertas de partitura: 1874-1900», en *Revista de Musicología*, vol. 27 n°2, pp. 999-1037.
- CASARES RODICIO, Emilio. 1999. *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CASSOU JEAN, Langui Emile y PEVSNER, Nikolaus. 1962. *Genesis del siglo xx*. Barcelona: Ed. Salvat.
- COLLOMB, Michel. 1987. *La littérature Art Deco*. París: Méridiens-Klincksieck.
- DELEVOY, Robert, L. 1965. *Dimensiones del siglo xx. 1900-1945*. Barcelona: Ed. Skira Carroggio.
- GARCÍA MALLO, María del Carmen. 2002. «La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la «Biblioteca de Catalunya», en *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 9(1), pp. 7-154.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. 1995. *La Edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación española de documentación musical (AEDOM).
- PLA VIVAS, Vicente. 2010. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universidad de Valencia.
- TEMES, José Luis. 2014. *El siglo de la zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Siruela, pp. 152-194.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

