

# PRODUCCIONES EXCISAS **VACCEAS**

## Antecedentes y pervivencias



Carlos Sanz Mínguez  
Juan Francisco Blanco García  
(editores)



**PRODUCCIONES EXCISAS VACCEAS**  
**Antecedentes y pervivencias**

## **Vacceia Monografias, 7**

**Carlos Sanz Mínguez**  
**Juan Francisco Blanco García**  
*editores*

**PRODUCCIONES EXCISAS VACCEAS**  
**Antecedentes y pervivencias**

**Valladolid, 2019**

© De la presente edición: Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg de la Universidad de Valladolid  
© Carlos Sanz Mínguez y Juan Francisco Blanco García, editores  
© De los textos: los autores respectivos

Edita: Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg de la Universidad de Valladolid

Maquetación y diseño: Eva Laguna Escudero - Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg de la Universidad de Valladolid

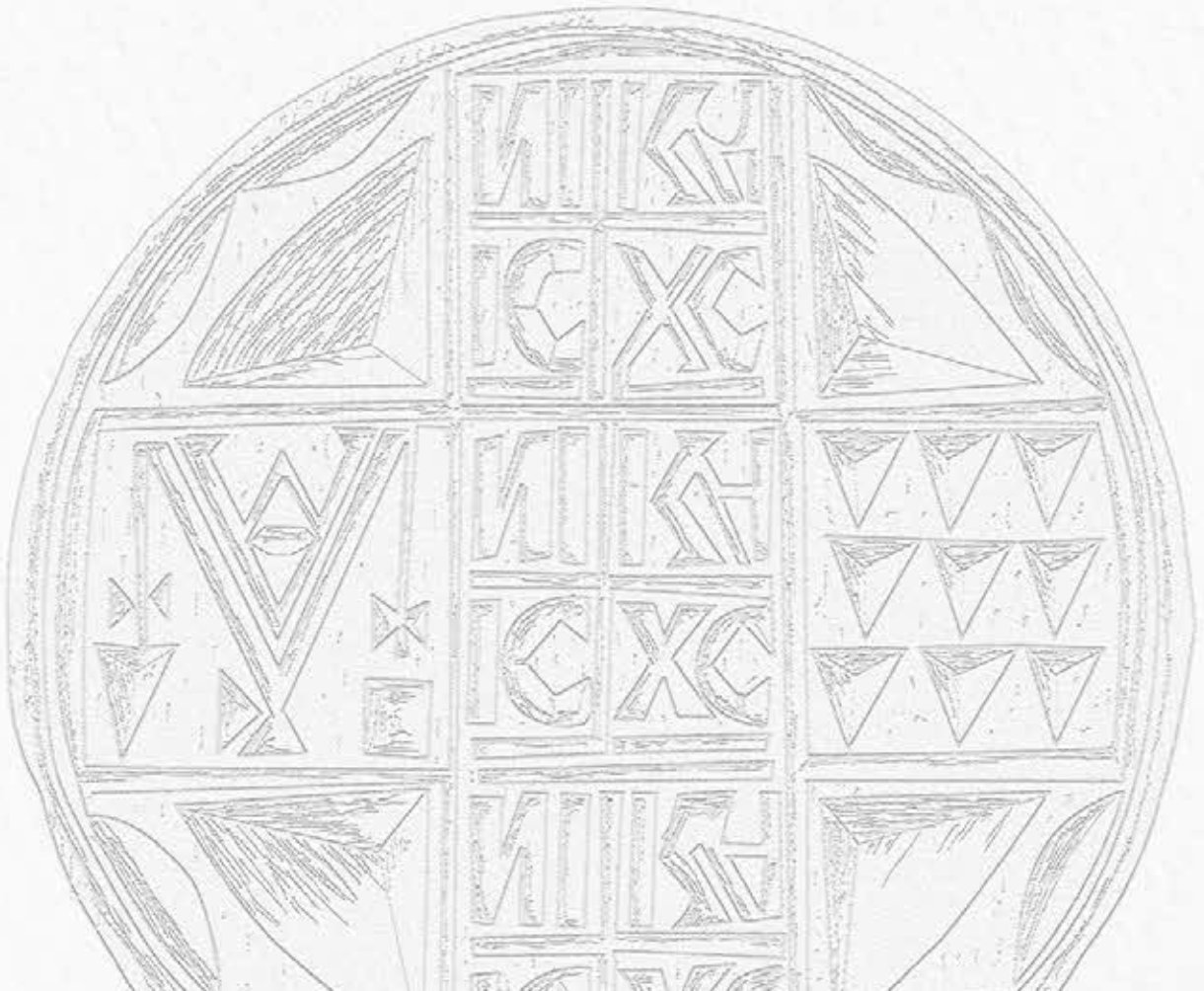
Impresión: Gráficas Benlis. Valladolid

Impresión en España - Printed in Spain

ISBN: 978-84-09-16388-5

Depósito Legal: DL VA 979-2019

# ARTE PASTORIL





# RUECAS, PAISAJES Y SIRENAS DE LA COLECCIÓN DE ARTE PASTORIL DE JOSÉ RAMÓN CID EN CIUDAD RODRIGO (SALAMANCA)

Eugenio Cid Cebrián

**Resumen:** Comienza este trabajo con una descripción geográfica, histórica y económica de la provincia de Salamanca, origen de esta colección de arte pastoril, así como una justificación de por qué se dan en esta provincia este tipo de representaciones. Se analiza la vida cotidiana del campesinado, de unos siglos atrás, resaltando el papel de la transmisión oral que, con la constancia del tiempo, cumplía la función comunicativa y regeneradora de los elementos culturales, ya fueran del orden laboral, de ocio o relativo a las creencias religiosas y mágicas. Analizamos distintas representaciones del arte pastoril realizadas en asta y madera, como rucas, vasos y cuernos para el vino, colodras (grandes vasos de asta) para el ordeño y otras. Las imágenes decorativas analizadas son agrupadas como pertenecientes a rucas, sirenas y paisajes, y van acompañadas de pájaras, peces, figuras mitológicas o de alusión religiosa y de decoración excisa geométrica.

**Palabras clave:** Arte pastoril, rucas, sirenas, pájaras, cuernas, colodras, amuleto.

Esta colección comenzó a formarse a finales de la década de los años setenta del siglo pasado. El contacto con el mundo rural tradicional de nuestro entorno, en total decadencia ya en aquellos años, despertó la admiración y el atractivo por unos valores culturales que ya se

**Abstract:** The starting of this work is about a geographical, historical and political financial aspect of the province of Salamanca. It is also a justification to show why all this kind of works and images take place in this province. Rural daily life is described some centuries ago. It is important to stand out the oral passing on.

Through time and its communicative and regenerated mission of all the cultural elements such as farming, spare time or due to religious or magic believes. We deal with some pastoral art in representation in wood and drinking horns and also distaffs and *colodras* (a big horn for wine) or horns for milking.

We classify images in distaff, mermaids and landscapes. They are all designed with female birds. Mithological figures or religious reference and chip-carving ornament.

**Keywords:** Pastoral Culture, distaffs, mermaids, female birds, horns and drinking and milking horns, amulet.

presentaban en extinción, pero que formaban parte de una identidad que nos orgullecía y a la que no sin romanticismo, nos aproximábamos con la máxima permeabilidad, por considerarlos cargados de sabiduría y riqueza practica y estética.

A pesar de esta decadencia, el contexto cultural rural era de gran densidad. Las tareas o labores del campo, tanto en agricultura como en ganadería, se encontraban en plena transformación, pero siempre quedaban reminiscencias de lo tradicional, determinadas por la inercia de la costumbre, el contexto urbano, las limitaciones de las explotaciones, la climatología o la geografía propia, que condicionaban cualquier innovación en la técnica o en la mecanización.

Así pues, numerosos elementos continuaban anclados a la continuidad, que languidecía poco a poco: las fiestas patronales, la matanza, la transmisión oral en ratos de ocio como los seranos o las salidas a la solana, los oficios tradicionales sin reconversión como el pastoreo diario de las cabras u ovejas, o el trabajo en el huerto familiar, la casa tradicional que a veces resistía sin renovarse, eran elementos en que lo arcaico sobrevivía entre otros, como en épocas muy anteriores.

El arte pastoril en esos momentos había dejado de cumplir su función. Modernos materiales fueron sustituyendo a los utensilios de cocina, al cuerno de los vasos y demás recipientes, al corcho de fiambreras o a la madera en ruelas, cucharas, bastones, especieros o pequeño mobiliario. En el recuerdo quedaban los ratos empleados en *laborear a punta de navaja* el equipo de enseres para largos periodos en el campo mientras el ganado pastaba, o las prolongadas tardes y noches invernales sin luz suficiente para otras faenas más productiva.

Nuestra convivencia con el mundo rural fue haciendo aflorar estas piezas poco a poco. A veces conocimos a los artistas directos, que de jóvenes tallaron las mismas, y nos hacían alguna pieza por encargo. En otras ocasiones, los descendientes de estos artesanos se deshacían de ellas, en la búsqueda de un reconocimiento que ellos ya no le otorgaban y, otras veces, se encontraban y aún se encuentran, en anticuarios y *rastrros* donde adquirirlas.

Hay que señalar que estas manifestaciones artísticas no han gozado del reconocimiento y protección que se merecen. El Museo del Pueblo Español que acogía este tipo de fondos, desde las primeras décadas del siglo XX, permaneció cerrado durante gran parte de su existencia, período en que las colecciones particulares fueron la principal iniciativa para evitar su pérdida. Con la creación del Museo de

Antropología, en 1993, se dio una solución a este legado, pero al poco tiempo pasó a formar parte de los fondos del Museo del Traje y a almacenarse sin fácil contemplación.

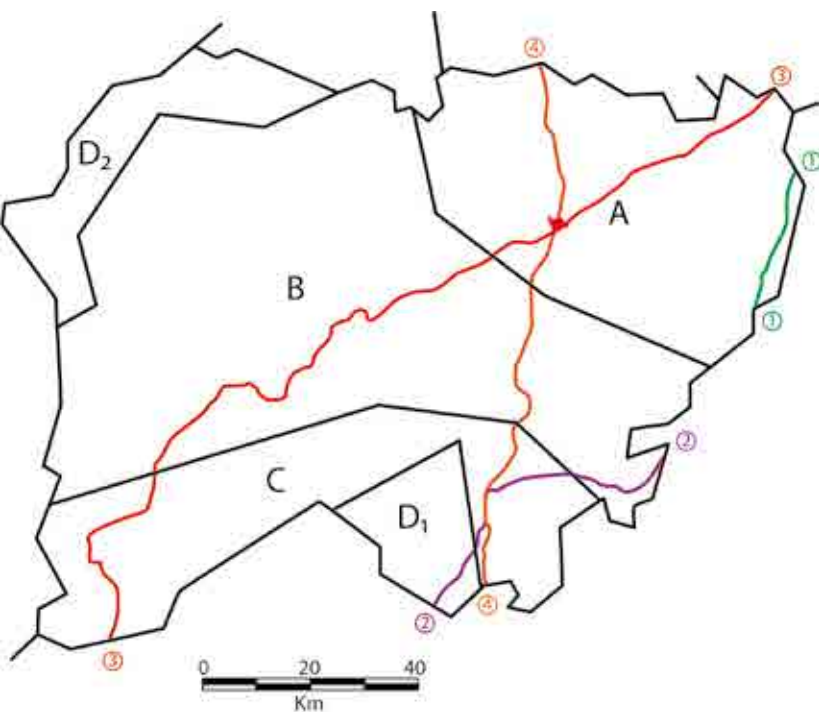
Esta colección está formada por cuernos de ganado trabajados como vasos, cucharas o cubiertos, colodras, polvorines, petacas; maderas de los árboles autóctonos convertidas en ruelas de hilar, especieros, bastones, fuentes de vajilla, cubiertos, sellos de pan, instrumentos musicales autóctonos (castañuelas, dulzainas y gaitas); y corcho para las fiambreras, entre otros utensilios y materiales utilizados.

### Geografía de su procedencia

La provincia de Salamanca es el territorio principal donde se recogieron estas manifestaciones artísticas. Enclavada en el Oeste peninsular y fronteriza con Portugal, ha sido un territorio muy diversificado en accidentes geográficos determinantes de la producción agrícola y ganadera y por lo tanto de los contextos sociales rurales y sus manifestaciones. La frontera con el país hermano fue una gran barrera de aislamiento, incluso más que las costas de otras zonas peninsulares y, aunque siempre existió un pequeño e íntimo intercambio comercial y cultural entre las zonas próximas de los dos países, que escasamente superaba lo doméstico, formalmente fueron dos países vecinos que se dieron la espalda hasta finales del siglo XX.

También al Sur, la muralla de las sierras suponía otro elemento de incomunicación, pero que además imponía el cambio de cultura regional, con numerosos aspectos diferenciadores, tanto en lo físico como el clima, pues la región vecina dispone de considerable menos altitud, como en la ocupación del territorio y de la explotación agropecuaria.

Y aunque en el Noroeste también aparece un accidente geográfico significativo, que son Las Arribes (o surcos profundos del río Duero y sus afluentes Tormes, Yeltes y Águeda al abrirse paso en la penillanura), esta orografía se prolonga también por la provincia de Zamora y homogeniza las formas de explotación del suelo, sin marcar grandes diferencias en lo humano, entre una y otra provincia.



Esquema paisajístico y principales vías pecuarias de la provincia de Salamanca: A. Zonas llanas predominantemente cerealistas. B. Grandes superficies adehesadas. C. Zonas montañosas del Sur. D1. Valle mediterraneizado del Alagón. D2. Valles mediterraneizados de Arribes (Tejero, 1988: 28). Principales vías pecuarias: 1. Cañada Real de Mostrencas. 2. Cañada Real Soriana Occidental. 3. Cañada Real Burgalesa. 4. Cañada Real de la Plata (Bayón, 2018: 82-83).

Por el Este, sin embargo, se nos presenta como un espacio abierto, sin diferencia apreciable, ni accidente geográfico que obstaculice el paso a las provincias de Valladolid o Ávila que la circundan. Aquí el suelo es de relleno sedimentario (Tejero, 1988: 27) de buena actitud para la agricultura, lo que supone marcada diferencia con el de la penillanura de la zona central y oeste, la cual dispone de suelos mucho más pobres de condicionada utilidad ganadera y donde la encina y el roble, que además de permitir el pasto en su entorno, aportan para la misma función ganadera la bellota (Cabo y Manero, 1987: t. 1, 21). Esta zona de penillanura pues, es la zona tan característica de la dehesa salmantina, con densa cultura ganadera.

La dualidad de usos del suelo, tan claramente diferenciada en lo geográfico entre superficie de mejor aptitud para la ganadería de la dehesa en el centro y el Oeste, y de uso cerealista más adecuado y productivo al Este, se verá repetida en distintos momentos históricos, diversificando el medio de vida laboral y con ello las influencias culturales.

Con estos condicionamientos geográficos, la identidad provincial salmantina, ha mantenido pues, un marcado *arrinconamiento* por el Oeste, el Sur y parte del Norte, lo que ha condicionado la fortaleza de una cultura popular, que por ensimismada resultó de original riqueza y muy propia, lo que lleva a J. Caro Baroja a afirmar (1981: t. 2, 100):

En punto a abundancia de decoración es el arte mobiliario de la zona salmantina el más digno de estudio. Los temas decorativos de las cuernas y cucharas son variadísimos, abundando estilizaciones de plantas, los relieves místicos, la reproducción de personajes humanos y de animales reales o fantásticos, e incluso de monumentos conocidos, como por ejemplo la catedral de Salamanca o el acueducto de Segovia.

Asimismo, el Este, siguiendo la margen derecha del río Tormes, ha sido un espacio abierto y sin diferencias en la linde con las provincias limítrofes de Ávila y Valladolid.

### Condicionantes históricos

En el transcurrir histórico, el centro y el Oeste provincial salmantino mantuvieron siempre coherencia entre la ocupación del territorio y una marcada dependencia ganadera, más que agrícola. Ocurre con los pobladores en época romana y con las repoblaciones medievales. El Este de Salamanca, por el contrario, siempre invirtió esta dependencia económica, con su preferente de carácter agrícola.

Otro momento de gran identidad entre el suelo y su aprovechamiento se produjo con la desamortización y en concreto para la comarca denominada Campo Charro, que ocupa todo el centro provincial y que por extensión se puede aplicar al campo de Salamanca como concepto territorial más amplio. En este momento los campesinos,

particularmente ganaderos que habían trabajado desde sus antepasados estas tierras, acceden a la propiedad de éstas, formando una clase de *burguesía rústica* o *burguesía ganadera* y generando un sector social de marcada personalidad que llega hasta nuestros días, con gran coherencia.

Y es entonces cuando se producen todo tipo de manifestaciones pastoriles con el sostén de una amplia comarca, que genera y valora su esencia ganadera y rural. Es el contexto del ganadero salmantino que, además, por la proyección taurina, trasciende en su particular y enraizada identidad a ser un elemento cultural identificable en el panorama peninsular, aun en los momentos actuales. Qué duda cabe que, en este tiempo, se dan las más favorables condiciones para el desarrollo de manifestaciones artísticas pastoriles como son la de una clase adinerada homogénea de *amos*, incluyendo vínculos familiares, y la de una clase trabajadora unida a la primera sentimentalmente *dependiente*. Esta estructura social

daría personalidad humana al Campo de Salamanca, contribuyendo a caracterizarlo y a unificarlo, al mismo tiempo que adquirirán conciencia de clase y conciencia de vivir y trabajar en una tierra de características especiales y bien definidas desde los puntos de vista geográfico, económico, humano y folklórico (Llorente, 1976: 104-105).

Desde este criterio cabe la justificación de por qué Salamanca aporta tanta riqueza a los fondos de colecciones y museos de Etnografía, ya que emana de la misma una *cultura rural* homogénea y generalizada, que no se da en otros territorios. Cruz Sánchez y Escribano Velasco indican sobre el arte pastoril que en Salamanca se da «un importante foco en el campo charro cuyos artífices eran los hateros estantes de las dehesas que se extienden por buena parte de la provincia y de la Socampana mirobrigense» (1987: 83-85).

No obstante, con el tiempo, además de las piezas procedentes del territorio provincial de Salamanca, que fueron origen y dan cuerpo a la colección, ha habido incorporaciones de provincias limítrofes, incluida alguna del vecino Portugal.

## La comunicación

El arte pastoril se desarrolló en una sociedad en que la principal y casi exclusiva forma de comunicación era la transmisión oral. También se caracterizaba por una movilidad geográfica y social tremendamente escasa, y en la que el factor tiempo producía un efecto multiplicador de la eficacia de esa transmisión oral.

Además, hay que reparar en los estrechos vínculos comunicativos. El contacto entre los distintos individuos era muy estrecho, ya que con frecuencia se trabajaba en compañía, se comía en comunidad, se desplazaban juntos, existían ratos de ocio compartidos. Y en este entorno es donde la conversación fundamentada en los quehaceres cotidianos desde lo práctico ejercía la transmisión de todo el contexto social, ya fuera de utilidad laboral, de escala de valores, recreativa, doméstica...

El pastoreo se realizaba de diferentes formas. La manera más cotidiana era el de *pastores ribereños* o *espigueros*, de ciclo corto, que no hacían desplazamientos fuera del municipio; se pastoreaban las riberas de los regatos, las tierras en barbecho y se espigaba después de la cosecha; el ganado pernoctaba en la corraliza o redil y el pastor junto a él, excepto en los meses más crudos en que regresaban a los corrales por la tarde. Esta tarea se compaginaba con la labor de la tierra. También existía un pastoreo de ciclo más largo; aquí acudían a zonas adecuadas y algo más alejadas, sin interferir la labranza de las tierras. La tercera variedad de pastoreo era la trashumancia que, a través de las cañadas reales, como la cañada Real Burgalesa, que transitaba por Ciudad Rodrigo, Salamanca, Valladolid y Burgos; o la cañada Real de la Plata, la cual transcurre de Norte a Sur peninsular por Salamanca y Béjar; o el cordel de Ciudad Rodrigo a Zamora, como principales vías, donde ejercían un pastoreo de varios meses de duración. (Cruz y Escribano, 1987: 45-47).

Por medio de la trashumancia llegaban y se exportaban influencias de todo tipo entre estas tierras y los extremos peninsulares, lo cual explica los elementos comunes de las manifestaciones artísticas pastoriles de comarcas alejadas en lo físico. Y con el pastoreo más cercano también se encontró en estas manifestaciones un recurso de ocio y expresión, que se extendía al tejido social rural más

allá del trabajo con el ganado, como ocurría con las ruecas de hilar o los sellos de pan.

Dada su laboriosidad, las piezas de arte pastoril pasan de ser objetos de uso doméstico y cotidiano, a adquirir un valor simbólico de objeto único y de admiración no solo artístico, sino de prestigio profesional, de habilidad manual y plenitud afectiva para quienes las elaboraban, y de reconocimiento y afirmación de valores éticos desde lo social para quien las ostentaba, como ocurre con las ruecas como presente que se les hace a las novias o a las madres bien como ajuar, bien como significativo regalo de vínculo, mantenido al retorno de largas separaciones; o los vasos de *cuerno labreado* que se obsequian al *amo* para que lo exhiba en las paredes de su casa como uno de los indicadores de categoría profesional y buen trato hacia los “criados” (Cortés, 2003: 16).

### El mundo pastoril y los amuletos

El pastoreo antaño tenía un importante protagonismo económico, social y cultural y suponía con lo agrícola el principal medio de vida. En la época en que existió, cada persona laboraba la casi totalidad de funciones necesarias para su supervivencia; uno mismo desempeñaba las más variadas ocupaciones del trabajo ganadero, agrícola y la provisión doméstica, con un gran abanico de tareas. Un pastor o trabajador agrícola sabía hacer un chozo o un cercado, una matanza o cocer el pan, un instrumento musical o un carro, tejía la lana y curtía las pieles para su vestimenta, entre otras funciones. Y también sabía curar al ganado o protegerlo como a su propia persona, según los recursos y conocimientos disponibles. En un momento en que la medicina no estaba ni desarrollada ni extendida se buscaban remedios en la religión, en la magia y en la naturaleza de la cual vivían, pero que, en este caso, apenas podían aprovecharla. Violant i Simorra (1953: 20), a mediados de siglo XX, define así su personalidad, en comparación de los pastores antiguos con los modernos:

Tampoco ve turbada su inmensa soledad contemplativa, casi de ensueño... por apariciones de hermosas hadas, peinando sus dorados cabellos en el



Cuernecillo de asta y plata de 75 mm y 27,2 gr. Amuleto contra la mordedura de serpiente. Punta de asta hueca, grabada con estrías circulares y dibujos en red (Alarcón, 1987: 63).

espejo natural de las fuentes y los arroyos, ni por las maléficas brujas, ya en figura de cabrón o de cabritilla negra, o bien de grandes pajarracos conductores de las tormentas, ni mucho menos aún por maravillosas apariciones de la Virgen... Fanáticos y rebosantes de supersticiones y creencias imaginativas, heredadas de sus mayores, poseían no obstante un carácter bonachón, pero eran retraídos, recelosos y tardos de lengua, poco comunicativos, apartándose de todo lo que no fuera de su clase, se creían en cada momento acechados y rodeados de espíritus y de influencias malignas, prestos a dañar, no solamente a su persona, sino incluso a sus familiares y también a sus rebaños.

Por ello, este mismo autor así manifiesta el sentido mágico, por ejemplo en las marcas que se hacen al ganado para indicar la propiedad: «han tenido un origen de signo amuleto o talismán —como los mismos cencerros, así como los adornos grabados en los hermosos collares de madera— antes de tener un fin práctico y económico de sentido social y de propiedad» (1953: 18), argumento que repite al interpretar el origen de las «burdas esculturas» de los bastones pastoriles, entre otros comentarios al respecto.

Pero, además el pastor tenía protagonismo en el mundo del amuleto por fabricar los mismos. A su condición

de artesano se añadía una constante vivencia en medio de la naturaleza donde recoger semillas, minerales o dientes de animales... Así nos lo refiere Concepción Alarcón (1987: 18):

Han debido ser proveedores y elaboradores de objetos que han servido como amuletos: cuernos de ciervo, cabra, vaca; o bien defensas de alimañas, como son los dientes de lobo, de gato montés, oso, etc. La llamada cultura pastoril nos ha asombrado con sus trabajos en madera, cuernos y huesos; las bellas cuernas grabadas son uno de los más elaborados objetos pastoriles, de igual manera los cuernos tallados y grabados con dibujos geométricos de uso profiláctico y defensivo son también obra pastoril.

### Algunos problemas para la interpretación

Si comparamos los catálogos de amuletos con las representaciones de arte pastoril en *las formas*, descubrimos numerosas coincidencias. Pero, ¡no cabe duda que *los significados* o *los símbolos* para J. Caro Baroja son mucho más complejos! Así, recurrimos a la siempre fundamentada indicación del autor ahora mencionado, y respetamos su criterio cuando indica (Caro, 1950b: 7) que

Con el tiempo se pierde la noción del significado simbólico en muchas partes, en otras cambia; de esta suerte, el estudio de los símbolos, al que muchos arqueólogos y especialistas en el arte popular han dedicado sus desvelos, está lleno de dificultades y se presta a confusiones sin cuento.

Ahora bien, no podemos prescindir del tratamiento que el significado de los motivos decorativos plantea tan lleno de interrogantes. Estos siempre aparecen en la observación de cualquier obra de arte, y aquí el recurso a elementos simbólicos característicos de una cultura extinguida, lejana en lo social pero de fuerte vínculo de raíz con lo actual, ejerce un fuerte reclamo, casi ansioso de entendimiento. Por ello, nos encontramos pues, no sólo ante el análisis de *las formas y su significado*, sino ante un rastro de elementos culturales con sentido social, por un lado y, además,



A la izquierda: *Eva*. Fernando Gallego; retablo de San Idelfonso, Catedral de Zamora. (1475-1480).



A la derecha: *Hilandera* (1850), Henry Kirke Brown; escultura en bronce realizada en Brooklyn. Museo Metropolitano de Nueva York.

ante una expresión individual, tremendamente limitada de recursos técnicos.

En este entorno, *el abanico de posibilidades de significado* es casi siempre una constante y *el juego de sus varillas* un planteamiento siempre abierto.

Además, nos encontramos con un número muy limitado de piezas y motivos decorativos, de procedencias a veces imprecisas, y de épocas diferentes, lo que impone una exposición de argumentos, sin poder generalizarlos, de cara a conclusiones un tanto consistentes.

Por otra parte, todo lo artístico debe gozar de cierta libertad interpretativa, y a ello nos agarramos para exponer vínculos deductivos, que no deben llevarnos más allá de meras formulaciones siempre descartables o contrastables por posteriores evidencias.

Así pues, con la única finalidad de presentar piezas y recursos plásticos, agrupamos los motivos para su contemplación y trataremos de exponer con estos reparos aquellas *circunstancias* que parecen reforzar ciertos sentidos de las formas.



## Ruecas

La rueca es un utensilio cargado de significados a lo largo de los tiempos. Desde la función de las Moiras en la mitología griega, donde el simbólico hilo que se iba formando era la representación de la vida y su interrupción significaba la muerte, hasta la asignación como símbolo de laboriosidad y trabajo de la mujer en el hogar, que desde esa misma antigüedad viene desempeñando. El Paladio, estatua de Atenea alusiva a la fundación de Troya, portaba una lanza en la mano derecha y una rueca y un huso en la izquierda, que representaban la destreza en la guerra y la habilidad en las funciones laborales femeninas, respectivamente (Schmidt, 1993: 184). Durante la Edad Media, en los grabados y pinturas de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, el primero era frecuentemente portador de un arado o una azada y Eva de una rueca; así por ejemplo en el retablo de San Ildefonso de la catedral de Zamora, obra de Fernando Gallego (1475-1480).

De igual forma, recibir el apelativo de “buena hilandera” era uno de los elogios más importantes que podían recibir «las buenas matronas» (Caro, 1950a: 6-7), ya en épocas moderna y contemporánea. Además, en las largas noches de invierno se reunían las mujeres de distintas generaciones y familias para hilar y entretenerse en compañía, momento en el que transmitían a las más jóvenes toda la cultura popular y daban continuidad al “hilo comunitario”, que aquí tampoco se interrumpía y que reproducía los mecanismos de la sociedad tradicional. Identidad, pues, entre el hilo metáfora de la vida individual y los seranos o tertulias rurales en los que además de la transmisión oral se hilaba bajo la permanente presencia de la rueca a modo de “estandarte” y el amparo de las mayores. Era frecuente

Rueca del entorno zamorano de Ledesma.

que las ruecas portaran en el rocador garbanzos o legumbres, con la finalidad de producir ruido por el movimiento en forma de sonajero, función siempre interpretada como amuleto protector contra las brujas y sus maleficios, además de entretenimiento de los bebés.

Asimismo, las casas de las zonas rurales del Pirineo español disponían en la pared de la cocina de un hueco profundo y alargado (*posella*), donde colocar recogidos los usos y las ruecas (Violant, 2003: 202). Y la función de espera hilando se describe por ejemplo al hablar de Mari, divinidad tradicional de las montañas vascas, de la que nos dice Caro Baroja: «Dueña del trueno, del rayo, de la lluvia y la sequía, y oráculo... vive en alguna cueva, donde se ocupa de hilar y devanar lo hilado» (1974: 53). También nos cuenta el mismo autor distintas leyendas vinculadas a las ruecas y a la tarea de hilar, como en la que un hombre de Lequeitio, secuestrado por una lamia, pasó la noche contando «las penas del lino» para no ser devorado, hasta que amaneció y desapareció la criatura (1974: 52). Estas tareas de transformación del lino en hilado o “penas del lino” fueron descritas por Violant i Simorra (2003: 242-249), que también nos precisa que se puede hilar sin rueca, pero no

sin huso, como hacen los pastores para luego tejer correas y calcetines (2003: 246).

Así, por todo lo que significa en el entorno cultural pastoril la rueca, no debemos generalizar la interpretación de los motivos del arte pastoril, ya que no es lo mismo el significativo regalo de una rueca a la novia o a la madre que otro utensilio más común como un especiero, una cuchara o un vaso para el vino, por muy representativo y bien ejecutado que nos parezca.

De un trabajo inédito de José Ramón Cid Cebrián son las siguientes referencias folclóricas alusivas a las ruecas:

—*Toma casa con hogar / y mujer que sepa hilar.*

—*No se rompe el hilo por delgado / sino por gordo y mal hilado* (sobre la habilidad de sacar el hilo fino a base de trabajo con los dedos).

—*Andaba le a buscar, / a buscar le ando / la vara de la rueca, / y no la halló* (en un paleo de la danza de Serradilla del Arroyo).

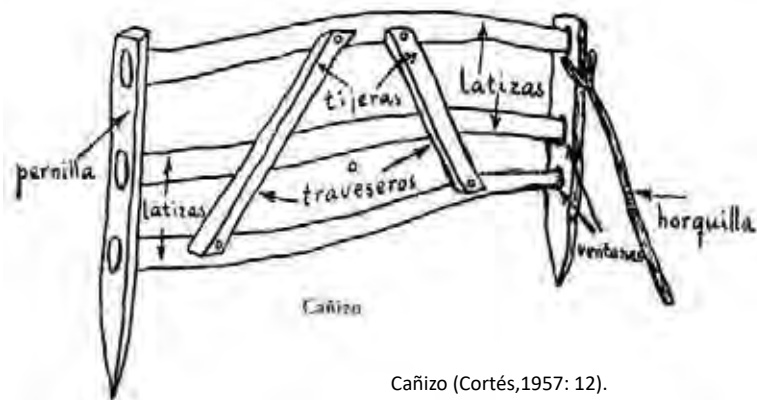
**Rueca procedente del entorno zamorano de Ledesma, en el norte de Salamanca.** De 86 cm de largo, rogador en forma de calabaza, tres anillas de hojalata a modo de sujeción y recortes en sierra que acogen aquel. Decoración excisa geométrica en la parte superior de la vara consistente en nueve cuerpos repetidos de cruces inclinadas o aspas, sobre las caras de la vara, que previamente se han rebajado de la redondez natural para formar una cara lisa y un cuerpo cuadrado que se apunta suavemente al final.

De los nueve cuerpos de cruces inclinadas, los cuatro inferiores están doblemente marcados y forman también unidad por el perfil suavemente biselado en las esquinas, con líneas inclinadas paralelas.

En este ejemplar cabe destacar los elementos coincidentes entre las corralizas, *redes* o rediles y su interpretación como elemento protector o amuleto:

—Similitud de la decoración de esta rueca con los dibujos “en red” de los amuletos de cuerno, hueso e higas confeccionados en distintos materiales como coral, marfil, azabache, etc. La decoración en red se forma con líneas inclinadas que se cruzan formando rombos y como consecuencia una red o barrera defensiva.

—Identidad entre los términos “red” (nombre de esta decoración) y “rede, redil o corraliza” (vallado de cañi-



Cañizo (Cortés, 1957: 12).

zas) que los pastores utilizaban para que pernoctaran protegidas las ovejas (Cortés, 1996: 147).

—Identidad en la forma, entre los cañizos y las medias cruces inclinadas de la rueca en estudio, formada por la pernilla y las tijeras o traveseros (Cortés, 1957: 12).

Los rediles eran siempre cuadrados o rectangulares y así tenían la ventaja, frente a las formas circulares, de ocupar una mayor superficie con el mismo número de cañizos. Estas formas también permitían apuntalar para conseguir una mejor sujeción del redil, mientras que las esquinas no se apuntalaban por considerar su forma de mayor estabilidad. Los cuatro segmentos inferiores de la rueca van doblemente reforzados y con los perfiles marcados con líneas inclinadas, que podrían insinuar el papel de las horquillas en cuatro tramos de nueve, es decir, cuatro tramos alternos intermedios. Argumentos que no contrarían el posible significado y dan una interpretación a la única variante que se observa en la decoración.

—Coincidencia entre el número de cañizos y el número de cruces inclinadas o aspas, de una corraliza común:

El ganado pasa por lo general la noche en el campo, las ovejas duermen en la rede o corraliza, es decir, en el corral artificial y transportable hecho de cañizos... Para dar una idea del tamaño de corralizas o redes, diremos que una formada por 36 cañizos, tiene una dimensión de 30 m de largo por siete de ancho, y es capaz de albergar sin aperturas a 600 ovejas (Cortés, 1996: 146).

Si consideramos que cada una de las cuatro caras de la rueca cuenta con nueve cruces o aspas y 36 en total, el ejemplo indicado más arriba da coherencia numérica a la comparación entre la rueca en estudio y una corraliza al uso.

Las circunstancias familiares del pastor estaban condicionadas por la permanente compañía con el rebaño, que pastaba y dormía en el campo salvo en los meses de tiempo más crudo, y por un obligado alejamiento de su familia. La corraliza o *rede* era el entorno defensivo del que disponía para proteger su esencia vital, que además estaba muy expuesta a ataques y riesgos. Por otra parte, la rueca era el utensilio *de contacto diario* para su esposa, quien se quedaba al cargo de *la casa*: ¿existía una protección más razonable que un amuleto representativo de una corraliza o *rede* para la alejada familia y hacienda?

### Paisajes

Abundan las representaciones al aire libre con distintos elementos naturales. C. Morán Bardón nos describe significativamente así una cuerna: «este cuadro representa el cielo con sus astros, la tierra con sus plantas, animales, hombres, juegos y adelantos y el mar con sus misterios, su riqueza y sus monstruos» (1990: 199). Exponemos aquí tres cuernas con escenas campestres y celestes, las cuales son difícilmente representables en otros utensilios como ruecas o cucharas ya que no aportan superficie suficiente para ello, y representando diversos elementos.

En esta primera cuerna se aprecia un paisaje montañoso que ocupa la parte inferior y un cielo aparentemente “estrellado” que llena los tres cuartos superiores. Las esquinas de la composición están ocupadas por figuras ovaladas, que en el caso de las dos inferiores tienen un perfil en sierra, y otras cuatro figuras centrales totalmente aéreas: las dos laterales iguales, con perfil en hexágono dentro de un círculo; y de las dos centrales, en la superior se traza un pentágono dentro del círculo y la inferior con cuatro nódulos interiores independientes. Estos elementos dan como resultado evidente una escena campestre, de amplios horizontes y un cielo con remarcada presencia de astros.

¿Las figuras ovaladas y con perfil radiante o en sierra pueden representar un sol naciente y un sol ponien-



Colodra o vaso.

te, mientras que los dos hexágonos y el pentágono central marcan el recorrido de este astro? Acorde a este argumento, la luna sería las figuras de los ángulos superiores de perfil lineal y frío, así como el pequeño astro central de cuatro nódulos, que podrían simbolizar las cuatro fases lunares, según esta interpretación.

Esta primera cuerna procede de Sancti-Spiritu (Salamanca) y está fechada en 1788. Su función es la de colodra o vaso grande y sus dimensiones son 16,5 x 7,5 cm. Este utensilio pastoril de cuerno con fecha es de los más antiguos conocidos, está también comentado en cuanto a su antigüedad, en el trabajo «Arte pastoril con decoración excisa».



Sucesión de imágenes de la cuerna segunda y detalle del ave grande y pequeño bajo el corazón.

La segunda cuerna responde a un tipo de representación muy común en el arte pastoril, ya que la inmediata característica a destacar es el *horror vacui* o saturación de figuras llenando todo espacio, que pueden o no estar vinculadas entre sí para el observador.

Observamos la luna y detrás de ella, de arriba abajo: un león (recordemos que este animal es el símbolo de fuerza y representa a veces al sol), un pez alargado y una cruz de tipo Caravaca; delante de la luna un jarrón con flores en forma de pequeños soles o estrellas; un segundo jarrón de estrellas-soles y dos aves, una en posición un tanto preferente arriba (como el león) y la otra ocupa la parte inferior, mientras que frente a ella picotea otro ave pequeña; le sigue un gran corazón doble, del que brotan ramas con hojas, unas externas hacia arriba y otras internas. Completan la composición en la parte baja la cruz de Caravaca, otra formada por triángulos (que asemeja una cruz de Malta), una gran estrella de cinco puntas y una especie de iglesia abovedada coronada con una pequeña cruz.

Todos estos motivos son coherentes con una interpretación de “ofrenda o afirmación amorosa” y adquieren también sentido interpretativo, tanto por el tamaño de los



motivos como por la ocupación espacial de los mismos. El gran corazón doble y ramificado parece indicarlo, mientras la luna, en pequeño tamaño, ocupa no obstante el centro de numerosas imágenes y asume en esta interpretación una especie de origen de la misma.

Sobre la significación de las figuras zoomórficas, las populares “pájaras” son quizás el motivo más abundante de todo el elenco de las imágenes pastoriles. Recurrimos a Carlos Piñel por el parecido de las que nos atañen a palomas o similares; así, nos dice: «destacan los pájaros, muchas veces afrontados en parejas, y completando o rematando temas florales... Muchos delatan un cierto simbolismo —como el erótico o amoroso de las palomas—» (1992: 26).

Los peces, en algunos territorios denominados “truchas”, tienen un importante papel dentro del mundo de la infancia, donde es un amuleto vinculado al desarrollo del lenguaje; y fuera de él «tiene un simbolismo de reproducción y fertilidad» (Alarcón, 1987: 36).

El primer significado del león es el de «rey de los animales» (Malaxecheverría, 1986: 23) y además se vincula a las connotaciones masculinas de fuerza o representante del sol entre otras.

Con sentido protector o defensivo aparecen, todos ellos en la parte inferior de la composición: la cruz de Caravaca, de generalizado efecto protector en los alumbramientos, además de otros como el rayo y la rabia (Alarcón, 1987: 35); la cruz de Malta o de San Juan, emblema de los caballeros hospitalarios y con ello de una vida orientada en las “bienaventuranzas”; y la estrella de cinco puntas como deseo y esperanza en el bien y la buena suerte.

Dada la preferencia asignada al gran corazón doble y brotado, parece clara la simbología amorosa, con cierta autoafirmación masculina reforzada por la presencia de dos aves, una coronando erguida y espléndida uno de los grupos de flores y la otra en la zona baja, junto al polluelo; asimismo, la luna y el león (o sol), la simbólica iglesia, el pez indicativo de procreación y las significativas y virtuosas protecciones o amuletos como la cruz de Caravaca, la estrella de cinco puntas y la cruz de Malta reafirman esa interpretación amatoria.

La tercera cuerna es también muy representativa, pues escenifica numerosos elementos propios del arte pastoril. La figura central es el árbol del Paraíso con la serpiente y culminado en una gran flor; en sus ramas laterales dos aves afrontadas y en el suelo, también afrontados bajo las aves, una pareja de charros (¿quizás maragatos?). El hombre toca el tamboril y la mujer parece portar castañuelas.



Cuerna de vino con la popular representación del árbol del Paraíso.

En el cielo, en el lado izquierdo encima del tamborilero y del ave, la luna, y encima de la mujer y de su ave el sol. Todo responde a una típica composición de figuras afrontadas que se repite mucho, particularmente en los mangos de las cucharas de mango corto y pequeñas cajitas o petacas; y la también frecuente representación del árbol del Paraíso y la serpiente.

El singular detalle del anterior dibujo lo marca el cambio de sexo al hoy establecido entre la luna y el sol: la luna, en el lado del hombre, tiene cara de varón ya mayor; y el sol, en el lado que ocupa la mujer, es claramente hembra, con los labios en rojo, al igual que los frutos que cuelgan del árbol.

Este detalle nos hace recordar las referencias de Caro Baroja (1977: 250) cuando alude al sexo de la luna y el sol, pues hablando de los primitivos habitantes del País Vasco y Navarra y contemplando estudios filológicos nos precisa:

- 1.º Los vascos adoraron en un tiempo a la luna [...]
- 2.º Para ellos, la luna era el recipiente de luz secund-



Sirena de la Colección de Amuletos del Museo Diocesano de Cuenca.

daria (*arguizaguia*), o luz de los muertos (*illargui*).  
 3.º Las ideas de luna, muerte (*il*) y mes (*illa*), estaban ligadas en su mente. 4.º A la luna le daban el título de abuela (*amadre*), igual que al sol, que se le consideraba en ciertas cantinelas populares como del sexo femenino (*euzkiamandria*).

Además de lo mencionado referente a la luna y el sol, sobre la tradición de las representaciones de figuras afrontadas hay que indicar que ya las menciona César Morán (1990: 184), Lorenzo González Iglesias (1952: 22) y otros autores posteriores.

## Sirenas

*La serena de la mar / es una linda muchacha / que por una maldición / la tiene Dios en el agua* (Primitivo Gómez, pastor de Zamorra, 94 años, abril de 2019).

En los siglos posteriores a la Edad Media se generalizaron los amuletos de sirenas, que tienen la cualidad

de proteger contra el aojamiento o mal de ojo, principalmente a niños, así como a las mujeres en los embarazos y los partos. Los catálogos de amuletos de Carmen Baroja y Concepción Alarcón, del Museo del Pueblo Español, así como la colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca, entre otros, ilustran abundantemente este criterio justificando la extendida presencia cultural de las sirenas en particular, y los amuletos en general, dentro de los comunes usos protectores de la salud y el bienestar en todo el entorno social, desde las clases más aristocráticas, hasta el mundo pastoril que nos ocupa. Las sirenas son identificadas con las lamias o las brujas, es decir, las causantes del mal de ojo (Caro, 1974: 42), y de aquí su uso como defensa.

Dentro de los criterios mágicos, el efecto protector se justifica porque «todo lo parecido o semejante atraería a lo parecido o a lo semejante; el efecto debía ser similar a la causa» (Baroja, 1945: 5). Esto significa que el amuleto anula el efecto pernicioso y ocasiona que se generalicen los usos de sirenas de plata, con cascabeles en significativo número de cinco y silbatos, ya que la plata y sus ruidos, además, tienen la condición de ahuyentan a las brujas causantes de los aojamientos (fig. 10).

Las reproducciones de estas figuras en los amuletos suelen ser un cuerpo de mujer desde la cintura para arriba con cola de pez, en posiciones laterales evitando la mira-

Sirena en cuerna de vino.



da frontal para no aogar, recurriendo a veces por la misma causa a disponerlas ante un espejo peinándose o mirando por un catalejo; suelen portar corona y trenzas a la espalda, capa y los pechos descubiertos. A veces las manos son en forma de aleta.

Dentro de la cultura pastoril, la serena o sirena ocupa un importante lugar envuelta en un halo de misterio. Sin embargo, nos recuerdan otra vez las apreciaciones de Caro Baroja sobre la pérdida y evolución de los significados, ya que demasiado frecuentemente no transmiten sus representaciones esa idea maléfica, pareciendo transmitir actitudes positivas. Luis Cortés, a lo largo de su obra, hace varias referencias a esta imagen pastoril, por lo que tomamos la última (2003: 103), que indica:

Recordemos que la sirena del mar es un ser que fue muy popular en nuestro folclore rústico y creencias populares, a quien se atribuyeron toda clase de acontecimientos, especialmente cuando estaba preñada. Ya dejamos dicho que la sirena ha desempeñado idéntico papel en el arte popular europeo, en general, en Francia, en Gran Bretaña, en el mundo eslavo, etc.

a lo que añadimos a Carlos García Medina cuando nos indica «que debían ejercer como talismán profiláctico. De ahí el que se grabara sobre cualquier útil u objeto» (2014: 80). No obstante, señalamos la reiterada vinculación de estos seres a la protección de los embarazos, y en el caso pastoril, a la necesaria protección de partos en los rebaños.

Disponemos en esta colección de la representación de tres significativas sirenas.

Esta primera sirena se ajusta a varias de las características de la sirena-amuleto, al estar de perfil y tener corona y manos en forma de aleta. Forma parte de la variada decoración de una cuerna.

La segunda sirena que presentamos pertenece a la decoración de una rueda de ofrenda amorosa, de la localidad salmantina de Puerto Seguro y fechada en 1914. En ella porta en la mano derecha un cesto y en la izquierda ondea una palma o rama al estilo de saludo o bienvenida.



Sirena en rueda de ofrenda a morosa, de la localidad de Puerto Seguro.

Otras características son que mira de frente, aunque está curvado su cuerpo, porta corona y no descubre el pecho.

Con estos rasgos, parece más próxima a un ser protector, muy alejada de ser maligno, para convertirse en proveedora de fortuna, dados los significativos presentes que porta en sus manos.



Sirena atrayente o seductora, en un vaso plano para transportar. Perfil del vaso plano. Reverso del vaso plano con imágenes diabólicas.

La tercera sirena que presentamos responde a un excelente trabajo de grabado. Está impresa en un vaso aplastado, es decir, para portar en el morral o en los bolsillos, y con otra serie de figuras fantásticas o mitológicas, además de la firma «A. GOMEZ». La sirena ocupa la parte central de una de las caras, bajo el nombre, y es la mayor de las representaciones. Es la imagen un significativo ejemplo del buen hacer que los antiguos pastores muchas veces desempeñaban. Piñel Sánchez no dice sobre las sirenas que es una imagen muy difundida en toda clase de manifestaciones plásticas, desde el arte románico como origen próximo, y que pasa «del arte culto al campesino, junto con las leyendas sobre sus poderes protectores y ligada así mismo a lo erótico» (1992: 29).

Esta sirena, no solo por su estética ejecución, sino también por sus adornos de azucenas (símbolo del amor en intimidad) tanto en cabello como en sus manos, con los brazos abierto, anchas caderas y pecho descubierto, parece transmitir sensualidad en la recatada sociedad de los anteriores siglos. Por otro lado, ése era el originario atractivo de estos seres de leyenda, que no siempre se manifiesta con evidencia en lo pastoril.

Las demás figuras de la cuerna parecen aportar un significado próximo a lo demoníaco, muy en consonancia con el papel seductor antes indicado. En la cara opuesta,

dos figuras sobrepuestas: abajo la serpiente con cabeza de lobo, que encontramos siempre vinculada al demonio tanto en la Biblia como en los bestiarios medievales; encima, un león con cara fiera, cuernos, alas y cola con punta en lanza, que parece significar otro ser diabólico.

Las demás figuras que aparecen en inferior tamaño y colocación son un pez, un caballo de mar que asemeja los representados en fuentes alusivas a Poseidón y Neptuno y un ramo de flores y hojas (quizás algas). Son figuras que generan un entorno marino; el caballo es una muy simbólica representación del deseo, el pez es símbolo de erotismo y un jarrón simétrico, de flores similares a las del ramo.

### Conclusión

La cultura pastoril tiene raíces en culturas muy antiguas, que ha mantenido a lo largo de los tiempos con gran fidelidad, dada su lejanía o aislamiento de influencias distorsionantes. Hay que considerar que hace algunos siglos era una parte muy significativa del entorno social general y en muchos casos representativa del mismo, lo que supone una fusión en las expresiones que, al margen del específico uso de materiales y técnicas, es un significativo reflejo social de una época, de su economía y de su cultura.

Aporta, no obstante, la expresión de un sector de la población de las clases más humildes, alejado de las corrientes a nivel cultural o educativo, en permanente contacto con la naturaleza y con tiempo para la expresión de vivencias, creencias o añoranzas, lo que es de gran interés para el análisis social a través de los tiempos.

## Bibliografía

- ALARCÓN, C. (1987): *Catálogo de la colección de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- BAROJA, C. (1945): *Catálogo de la colección de amuletos*, Madrid, Imp. Peña.
- BAYÓN VERA, S. (2018): *El discurrir y el discurso de las vías pecuarias*. Salamanca; CES.
- CABO, Á y MANERO, F., dirs. (1987): *Geografía de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito.
- CARO, J. (1950-19): *Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y fabricación del hilo*. Madrid, Museo del Pueblo Español.
- (1950-2º): *Catálogo de la colección de cuernas talladas y grabadas*, Madrid, Museo del Pueblo Español.
- (1974): *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ediciones del Centro.
- (1977): *Los pueblos del Norte*, San Sebastián, Txertoa.
- (1981): *Los pueblos de España*, Madrid, Istmo.
- CORTÉS, L. (1957): *Las ovejas y la lana en Lumbrales (pastoreo e industria primitiva en un pueblo salmantino)*, Salamanca, Imp. Núñez.
- (1996): «*Ganadería y pastoreo en el Berrocal del Huebra*», Gabaudan, P. (ed.): *Obra dispersa de Etnografía. Selección de escritos de Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, C. C. T.
- (2003): *Arte popular salmantino*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- CRUZ, P. J. y ESCRIBANO, C. (2013): *Patrimonio material e inmaterial de las vías pecuarias en el entorno de la cañada de la Plata*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- GONZALEZ IGLESIAS, L. (1952): *El bordado popular serrano*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- LLORENTE, A. (1976): *Las comarcas históricas y actuales de la provincia de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- MALACHEVERRÍA, I. (1986): *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MORÁN, C. (1990): *Obra etnográfica y otros escritos*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional.
- PIÑEL, C. (1992): *Exposición antológica. Fondos etnográficos, artísticos y bibliográficos*, Zamora, Caja Zamora.
- SCHMIDT, J. (1993): *Diccionario de mitología griega y romana*, Larousse.
- TEJERO, J. M.ª, dir. fac. (1988): *Análisis del medio físico de Salamanca: delimitación de unidades y estructura territorial*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- VIDAL GONZALEZ, L. y MORALEJA, F. J. (2005): *La colección de Amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*.
- VIOLANT, R. (1953): *El arte popular español a través del Museo de Industrias y Artes populares*, Barcelona, Aymá.
- (2003): *El Pirineo Español*, Barcelona, Ad Litteram.

# ÍNDICE





# Índice

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	5
<b>PRECEDENTES</b>	
La excisión en la Edad del Bronce y la primera Edad del Hierro .....	11
Javier Abarquero Moras	
<b>EXCISIÓN VACCEA</b>	
Excisión “a bisel” y producciones singulares de la segunda Edad del Hierro en territorio vacceo .....	33
Carlos Sanz Mínguez	
<b>EXCISIÓN FUERA DEL TERRITORIO VACCEO</b>	
La cerámica con decoración excisa a bisel en el entorno cultural de los vacceos .....	85
Juan Francisco Blanco García	
Producciones cerámicas con decoración excisa en el Alto Ebro .....	101
Fernando Romero Carnicero y Roberto De Pablo Martínez	
<b>ARTE PASTORIL</b>	
El arte popular ante un nuevo milenio .....	141
Elvira Vega Herrero	
Algunas aportaciones sobre la decoración excisa en el mundo pastoril peninsular .....	151
Consolación González Casarrubios	
Ruecas, paisajes y sirenas de la colección de arte pastoril de José Ramón Cid en Ciudad Rodrigo (Salamanca) .....	169
Eugenio Cid Cebrián	





# VACCEA

Monografías



Universidad de Valladolid



CENTRO DE ESTUDIOS VACCEOS

TEMPOS *Vega Sicilia*

Carlos Sanz Mínguez

PRODUCCIONES EXCISAS VACCEAS.