

91-3-1

R.5113



Música oral del **S** *ur*

Revista Internacional

Nº 2. Año 1996



Presidenta

Excma. Sra. D^a CARMEN CALVO POYATO
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

Vice-Presidenta

BEATRIZ DE MIGUEL ALBARRACIN
Directora del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Consejo Científico

SMAINE MOHAMED EL-AMINE, HAMID AL-BASRI, JOSE BLAS VEGA, SERGIO BONANZINGA, EMILIO CASARES, MANUELA CORTES, ISMAIL DIADIE IDARA, KIFAH FAKHOURY, GIAMPIERO FINOCCHIARO, GIROLAMO GAROFALO, JOSE ANTONIO GONZALEZ ALCANTUD, MAHMOUD GUETTAT, LOUIS HAGE, HABIB HASSAN TOUMA, GUY HOUT, SAMHA EL KHOLY, KOFFI KOUASSI, M^a TERESA LINARES SABIO, MANUEL LORENTE, SALAH EL MAHDI, MEHENNA MAHFOUFI, ANGEL MEDINA, OMAR METIOUI, JOSE SANTIAGO MORALES INOSTROZA, BECHIR ODEIMI, ALICIA PEREA, CHRISTIAN POCHE, SCHEHEREZADE QUASSIM HASSAN, CALISTO SANCHEZ, SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA, GEORGES SAWA, PAOLO SCARNECCHIA, AMNON SHILOAH, ABDELLAH ZIOU ZIOU.

Director

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO

Secretaría

ISABEL SANCHEZ OYARZABAL

Diseño

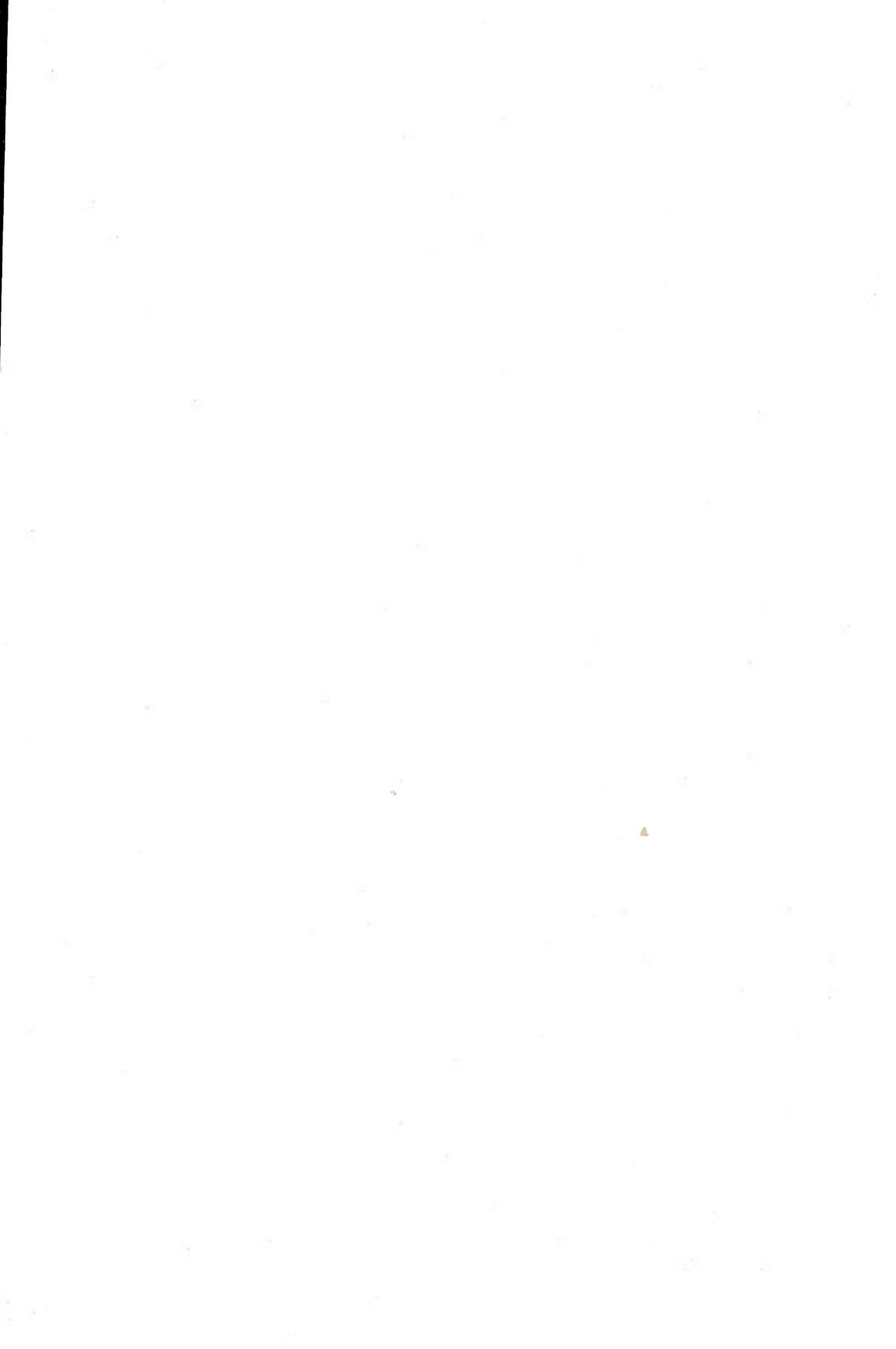
JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRAFICA, S.C.AND.-GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: (en trámite)



Artículos

Sugerencias de trabajo musicológico en archivos municipales <i>Angel Medina Alvarez</i>	7
Instrumentos populares de barro en el sur de Catalunya <i>Salvador Palomar Abadía</i>	19
Instrumentos musicales en barro cocido: una pervivencia medieval <i>G. Rosselló Bordoy</i>	28
Apuntes sobre iconografía musical en la decoración de la cerámica ibérica <i>Juan J. Hernández García</i>	52
Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicales. <i>Manuel Espinar Moreno</i>	63
Instrumentos musicales de barro en Andalucía (I). Aerófonos. <i>M^a Soledad Asensio Cañadas e Inmaculada Morales Jiménez</i>	85
«El pito». Instrumento musical popular en la Romería de la Virgen de la Cabeza. Andújar (Jaén). <i>Enrique Gómez Martínez</i>	187
La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval <i>Manuela Cortés García</i>	193
Alhijaz sort in the Iraki Makam <i>Hamid Al-Basri</i>	207
La décima espinela en la Argentina. Areas de dispersión y grado de vigencia. <i>Rubén Pérez Bugallo</i>	216
Noticias de Intierros	
El gran laúd de las Cantigas de Santa María. Análisis iconográfico. <i>Carlos Paniagua</i>	239
Vihuela de piezas con taraceas <i>Francisco Hervás</i>	250

Otras noticias

II Congreso Internacional de Música Árabe.
Kaslik (Líbano). Del 1 al 5 de mayo de 1995.
Manuela Cortés García 257

Noticias sobre la *SIBE* (Sociedad Ibérica de Etnomusicología)
Miguel Angel Berlanga 258

Índice de los últimos números de las siguientes revistas

Demófilo: revista de cultura tradicional de Andalucía. Sevilla. 259

El Olivo: revista de flamenco. Jaén. 259

Fundamentos de Antropología. Granada. 260

Gazeta de Antropología. Granada. 260

La Caña: revista de flamenco. Madrid. 261

Latin American Music Review. Texas. 261

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Madrid. 261

Revista de Folklore. Valladolid. 262

Revista Musical Chilena. Santiago de Chile. 262

Revista de Musicología. Madrid. 262

Sevilla Flamenca. Sevilla. 264

Recomendaciones bibliográficas

Rencontres a Royaumont: les polyphonies populaires russes 265

African Music: A Pan-African Annotated Bibliography
Carol Lems-Dworkin 265

Music in the World of Islam. A socio-cultural study
Amnon Shiloah 266

Fe de erratas

267

Sugerencias de trabajo musicológico en archivos municipales

Angel Medina Alvarez

This work underlines the importance of historical data existing in municipal archives as an indirect source in a research work using historiographic techniques in order to obtain a result in the musicological field. The author states as well some examples from a historical perspective, trying to clarify the importance of the information found in archives.

Preámbulo

En el programa de las *Jornadas Metodológicas de Catalogación de Fondos Musicales de Archivos Municipales*, celebradas en Palma del Río (Córdoba) aparecía nuestro nombre como moderador de una de las sesiones. Las *Jornadas* sólo incluían una ponencia genérica sobre los archivos civiles –a cargo del profesor Emilio Casares– y prescindían de cualquier otra aproximación individual en forma de ponencia o comunicación. Se primó, por tanto, el intercambio de ideas y la parte de debate, que fue intenso y pródigo en sugerencias. De ellas se beneficiará el convenio firmado por entonces entre el Centro de Documentación Musical de Andalucía y varios ayuntamientos cordobeses.

Independientemente de las conclusiones a las que se llegó en dichas *Jornadas*, fruto del trabajo colectivo de los especialistas convocados, se nos ofreció la posibilidad de poner por escrito nuestra experiencia referida a los archivos municipales y la música. Ello explica el carácter de las siguientes líneas, que son una ampliación y ordenación de las palabras pronunciadas para abrir el debate que se nos había encomendado moderar. Por otra parte, la orientación elegida es la única razonable en nuestro caso, es decir, hacia los aspectos de la investigación musicológica (pensando fundamentalmente en quienes la empieza, para que no dejen esta vía sin transitar) y evitando entrar en cuestiones de tipo archivístico, propias de otros especialistas y desarrolladas por diversos colegas a lo largo de los coloquios.

1. El interés musicológico de los archivos municipales

Son pocos los ayuntamientos con un archivo musical específico y que, por otra parte, revista un valor que vaya más allá del ámbito local. En la serie C del RISM (concretamente en la parte tercera del *Directory of Music Research Libraries*, que está dedicada a España, Francia, Italia y Portugal) las referencias a bibliotecas y archivos *significativos* para la investigación musicológica en España, dentro del ámbito municipal, son realmente escasas si exceptuamos Barcelona y Madrid. Que en este repertorio haya algunas omisiones no modifica la valoración propuesta.

La segunda cuestión previa es que, en correspondencia con lo anterior, carecemos de una mínima reflexión sobre el papel que pueden desempeñar los archivos municipales en cuanto

a su utilización por los musicólogos. Cosa distinta es que tales archivos hayan sido bien aprovechados en determinadas investigaciones musicológicas. En contrapartida existe una amplia bibliografía sobre la organización de archivos municipales y son cada vez más frecuentes las guías e inventarios de los propios archivos, lo que resulta prácticamente imprescindible para quienes nos interesamos en aspectos muy puntuales del pasado, de los que el archivo puede guardar memoria.

Independientemente de los fondos no intrínsecamente municipales que puedan existir por diversas razones en este tipo de archivos, la documentación municipal suele agruparse en tres grandes bloques: gobierno, administración y hacienda¹.

M^a del Carmen Cayetano Martín ha destacado la primacía de los *Libros de Actas* (o de Acuerdos) en el primer gran bloque, de gobierno. Además, en este bloque se incluyen «cartas de poder, concordias, decretos y bandos de alcaldía, ordenanzas y reglamentos»², como ejemplos característicos. Los Libros de Acuerdos, como serie fundamental, vienen a ser lo que en los archivos catedralicios son las actas o acuerdos capitulares y, en consecuencia, su importancia es obvia.

En el segundo apartado –administración– la tipología se hace más variada, con secciones como: personal municipal, beneficencia, sanidad, instrucción pública, policía urbana y rural, cultura, espectáculos y festejos, con sus correspondientes series. También en los archivos de las catedrales figuran series documentales administrativas sobre los propios miembros del cabildo –expedientes de genealogía y limpieza de sangre, oposiciones– «libros de la consulta», con dictámenes sobre cuestiones que han de pasar posteriormente al cabildo, fundaciones, tomas de posesión, etc.

Los documentos propios del tercer bloque –hacienda– son igualmente muy variados y de enorme interés: registros de mayordomía, registros de gastos-ingresos, libros «de la razón», arbitrios, etc. Los libros de «obra» o de «fábrica» que encontramos en monasterios y catedrales tienen un cierto paralelismo con los que acabamos de citar y nos informan de detalles económicos que pueden resultar muy provechosos.

Señalemos también que los archivos municipales conservan fuentes de origen externo que pueden resultar necesarias en determinados aspectos de la investigación, como reales órdenes, colecciones legislativas o publicaciones periódicas.

Casi no hace falta aclarar que, dentro de la división tradicional de los archivos propios de las instituciones civiles, el mayor interés musical de los municipales se concentra en la parte de archivo *histórico*, por más que se pudiesen aducir ejemplos de documentación significativa en los archivos intermedios o incluso de gestión.

¿Qué partido, pues, puede sacar un musicólogo en un archivo municipal? La musicología española ha realizado ya un trabajo muy notable sobre los archivos catedralicios, donde la

1. CAYETANO MARTIN, María del Carmen de, *Ensayo de bibliografía sobre archivos municipales españoles*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Agricultura y Cooperación, Dirección General de Cooperación con la Administración Local, 1990, p. 8.

2. *Ibidem*.

existencia de capillas de música ha generado un rico patrimonio especialmente a partir del siglo XVI, tanto en fuentes directamente musicales como en testimonios de otro tipo. De ahí las alusiones y paralelismos introducidos en los párrafos anteriores. La actividad musical de los municipios no tiene, en principio, la sistematización y organización de las capillas de música catedralicias. Los municipios son entidades muy variadas en cuanto a su poderío económico, extensión, habitantes, mientras que las catedrales forman un estrato –aunque no del todo homogéneo– dentro de la diversa jerarquía de los establecimientos religiosos.

Las catedrales, colegiadas, monasterios, o simples parroquias han dado diverso resultado desde el punto de vista musicológico, con evidente supremacía de las catedrales. En el caso de los ayuntamientos, las diferencias, en principio, aún son más abismales. Desde una ciudad como Madrid, capital de la nación y sede de la Corte, hasta un modesto ayuntamiento rural hay toda una gama de posibilidades que, desde luego, no pretendemos ni siquiera sospechar. Por ello, en la línea del intercambio de experiencias solicitado, nos limitaremos al caso de Oviedo, una ciudad con varios siglos de historia municipal, de tipo intermedio en sus proporciones espaciales y de población, con una evolución similar al de otras capitales de provincia.

Lo primero que hemos de significar es que difícilmente puede emprenderse una investigación musicológica en un archivo municipal si sus fondos no están debidamente inventariados y/o catalogados. Un simple inventario ya nos señalaría la presencia, por ejemplo, de un conjunto de partituras en determinada sección, bien de una antigua banda municipal, de un orfeón, de un legado, etc. Aquí el musicólogo se encuentra con un fondo propio de su especialidad y, en estrecha relación con los responsables del archivo municipal puede proceder a catalogarlo, para su posterior estudio. En esto no hay diferencias sustanciales con el trabajo realizado sobre los fondos característicos de los archivos catedralicios. Se trata de fuentes propiamente musicales, para las que hay normas internacionales, seguidas por los archiveros, bibliotecarios o, en tanto que materiales especiales, también por musicólogos que proceden a su catalogación.

Un fondo específicamente musical, pues, respondería muy bien a la pregunta antes formulada y, por su obviedad, no vamos a insistir más en ello. Sin embargo, las posibilidades de un archivo municipal no se agotan aquí. Otro gran bloque de fuentes útiles para el musicólogo son las de tipo secundario, documentales. La historia de la música no se hace sólo con partituras. La vivencia de la música en un ámbito local, la génesis de determinadas tradiciones, la explicación de ciertos usos y hábitos musicales, cierto es, son también detalles fundamentales para una comprensión cabal e integradora de la historia.

2. Algunas realizaciones y sugerencias concretas

2.1. Fragmentos de pergamino con notación musical

Reiterando que dejamos de lado aquí los fondos específicamente musicales –sea un códice medieval o una partitura para banda, por su obviedad– podemos comenzar nuestro

muestrario de posibilidades con una mención a los *fragmentos de pergamino con notación musical* que suelen aparecer como *makulatur* en todo tipo de legajos, libros y documentos. No se trata de fondos musicales autónomos, sino relacionados con otros fondos en los que tienen un papel subsidiario. Expondremos algunos ejemplos partiendo del caso de Oviedo, según ya se ha indicado, por mera cuestión de familiaridad con su archivo municipal.

El Catálogo del Archivo Municipal de Oviedo es una vasta obra, de infinita paciencia, publicado en cinco volúmenes por la que fue archivera del mismo, D^a Palmira Villa³. Las entradas de su catálogo mencionan alguna vez la presencia de pergaminos con música en encuadernaciones de otros documentos municipales. Un trabajo posterior de la actual directora del Archivo, D^a Ana Herrero, permitió computar todos los pergaminos con notación musical. Se procedió, aunque no en todos los casos, por diversas razones, a separarlos de donde habían sido usados como refuerzo, restaurándose y constituyéndose en un fondo autónomo que, finalmente, ha sido catalogado por el autor de estas líneas⁴. Este tipo de fragmentos, no se olvide, habrán de ser fundamentales en los próximos años para el estudio de la penetración de la liturgia unificada en la Península, desde fines del siglo XI, máxime si tenemos en cuenta la escasez de fuentes completas y antiguas de determinados libros completos, como ya ha señalado Ismael Fernández de la Cuesta⁵.

Este tema de los folios de pergamino como parte de la encuadernación ya ha suscitado la cuestión de si deberían de separarse de dicha encuadernación o, por el contrario, han de dejarse donde están. Algunos archiveros suelen invocar la *ingenuidad* del documento, la idea de que lo que constituye el archivo es una consecuencia natural de la historia. Sin embargo, el empleo de un códice litúrgico-musical como *makulatur* es una alteración perfectamente explicable por la historia, pero difícilmente aceptable o justificable a los ojos de hoy en día. Las ventajas –no compartidas por todos los musicólogos⁶– de extraer el pergamino, sin pérdida de los datos sobre su inmediata procedencia, es vital para frenar su deterioro, para establecer secuencias más completas de repertorio, incluso para hallazgos musicológicos de innegable valía.

Quizá no es éste el lugar para extenderse en esta cuestión que, ciertamente, no es privativa de los archivos municipales. Pero como ya han sido abordadas y publicadas algunas catalogaciones de fragmentos, nos gustaría recordar que los contenidos litúrgico-musicales de los fragmentos medievales no pueden describirse de manera tan genérica como se ha hecho en algunos casos. Decir que el fragmento perteneció a un antifonario *kursus* monástico y que contiene los responsorios del II Domingo de Adviento, por ejemplo, no resulta

-
3. VILLA GONZALEZ-RIO, Palmira, *Catálogo-inventario del Archivo Municipal de la Ciudad de Oviedo*, 5 vol. Oviedo, Ed. Ayuntamiento de Oviedo, 1978-1990.
 4. MEDINA, Angel, *Pergaminos litúrgico-musicales del Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo*. Fotografías de Luis Montoro, Presentación de Ana M^a Herrero. Oviedo, Ed. Ayuntamiento de Oviedo, 1994.
 5. FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la Música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*. Madrid, Alianza Música, 1983.
 6. *Jornadas Metodológicas de Catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*, Granada, 18-19 de noviembre de 1998. Actas compiladas por X.M. Carreira, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, (1990), pp. 87-88.

demasiado útil, por cuanto dichos responsorios son cambiantes en la tradición medieval y, por si fuera poco, no van asociados a los mismos salmos y versículos en las distintas tradiciones litúrgicas, como bien nos ha enseñado Hesbert. Por eso, hay que detallar el contenido y, en su caso, introducir los índices correspondientes.

2.2. Casas de Comedias, teatros, oficios musicales del municipio, bandas de música, coros.

Si los documentos medievales que puedan interesar al musicólogo son, salvo excepciones, poco frecuentes en los archivos municipales, no ocurre así a partir de la Edad Moderna. No es raro que dentro de secciones generales existan conjuntos de documentación que interesan vivamente al musicólogo. Por ejemplo, dentro de Policía urbana encontramos un legajo, con varios documentos, sobre la *Casa de Comedias*, correspondientes a los siglos XVIII y XIX. El investigador puede encontrar aquí datos sobre repertorio, sobre el precio de las entradas, sobre los horarios de representación, sobre las reformas del inmueble, inventarios, arriendos, cesión de palcos, aforo, etc.⁷. Desde el acuerdo del 15 de enero de 1666 para la erección de un edificio destinado a «expósitos, mesón y patio de comedias», hasta la clausura, en octubre de 1888, cuando ya era un inmueble descuidado e inseguro, pasando por las dos reedificaciones que sufrió, los fondos municipales son prolijos en noticias, aprovechadas en un estudio monográfico⁸.

El sucesor directo de esta Casa de Comedias de responsabilidad municipal, conocida como Teatro del Fontán, fue el *Teatro Campoamor*, activo hasta el presente bajo dirección municipal. Existe otro conjunto documental específico que, naturalmente, ya fue usado en la bibliografía sobre el citado teatro⁹. Desde las antecedentes del proyecto, que se remontan a bastantes años antes de su inauguración (1892), hasta los contratos para los elementos pictóricos y escultóricos de la decoración, planos, subastas, alquileres, programas de representaciones, relaciones con la Sociedad Filarmónica de Oviedo, entre otros muchos detalles, todo ello puede servir perfectamente al musicólogo que se preocupa de la vida musical de su ciudad, de la evolución del gusto y de la recepción de las distintas tendencias artísticas¹⁰. En otra sección, de Reglamentos, figuran varios, de distinta fecha, sobre el orden interno del teatro y sobre las responsabilidades de los distintos oficios (director de escena, conservador, maquinista o tramoyista, asistentes, portero, etc.) que completa la serie agrupada en las entradas señaladas en nota. También esta documentación ha dado sus frutos en las investigaciones llevadas a cabo sobre el coliseo municipal.

La vida municipal –establecemos la comparación pensando en la Edad Moderna, de forma

7. VILLA GONZALEZ-RIO, Palmira, *Catálogo-inventario...* (entradas 2.028 a 2.049).

8. GARCIA VALDES, Celsa Carmen, *La Casa de Comedias de Oviedo*, «Cuadernos de Teatro Clásico: Teatros del siglo de oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica», número dirigido por José María Díez Borque, (1991), pp. 123-150.

9. VV.AA. (Coord.: Luis. G. Iberní), *Teatro Campoamor. Un siglo de cultura*. Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1992; ARRONES, Luis, *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. (Oviedo 1892-1992)*. Oviedo, RIDEA, 1993.

10. VILLA GONZALEZ-RIO, Palmira, *Catálogo-inventario...* (entradas 2.334-2.444).

general— no tiene en España la vivencia musical que encontramos en el mundo centroeuropeo. Sin embargo, están documentados algunos *oficios musicales* de carácter eminentemente municipal. Dejamos de lado por el momento la contratación de la capilla de música catedralicia para determinados eventos organizados por el municipio. En nuestra experiencia en el archivo ovetense —y guiados por el inventario citado— recogimos datos sobre los oficios de *pregonero*, *tambor* y *trompeta*, que aparecen en la sección de régimen interior.

El *pregonero* —oficio que aún está presente en la memoria colectiva de nuestro país y que ha interesado a los antropólogos y etnomusicólogos, en razón de su rol singular y por sus técnicas de recitación de los correspondientes bandos y demás avisos— aparece muchas veces asociado en Oviedo al de «ejecutor de justicia», de ahí que abunden las informaciones sobre sus trajes de colores llamativos, rojo o azul, o demediado sobre ambos tonos, para distinguirlos bien de las gentes ordinarias. En 1777, por ejemplo, se da esta duplicidad de oficios. Con su vara para señalar aquello que quería adquirir (pero que no podía tocar), con su traje bicolor y con su escalera de patíbulo bordada en la parte de atrás del sombrero, componía una estampa igualmente demediada entre el soniquete de su pregón (acaso escuchado como el de un oráculo) y el silencio acusador y estigmatizante de su otro oficio de verdugo. Por si fuese poco con su dúplice ocupación del día, también podía encargarse de tocar las campanillas por las ánimas durante la noche. Las calles eran testigos entonces de su nítido tintineo, repique de orden en las tinieblas de la ciudad dormida y alivio para insonmes y supersticiosos.

Del oficio de *atabalero* o *tambor* también hay noticias abundantes. El 28 de agosto de 1602 se firma una obligación por parte de Simón de Musi, para «tañer en esta ciudad uno de los atabales della», lo que cumplirá en días de fiesta, regocijos, alboradas, etc.

La ciudad también recurre a los servicios de *trompetas* y *clarines*. En 1669 se busca un clarín para las ceremonias de la ciudad. Encontramos diversos pagos al trompeta, durante el siglo XVII. Y a veces, en circunstancias festivas extraordinarias, se contratan a cargo de la ciudad más músicos de este tipo. Juan de Novai, atabalero, y Antonio Pichete, trompeta, ambos de León, vienen a Oviedo con motivo de las fiestas de Santa Eulalia, en 1671. En las corridas de toros que solían organizarse en este tipo de festejos intervenían «ministriles», cuyos pagos se recogen el *Libro de la Razón* del Ayuntamiento. Junto con los pagos para cera, se consignan los realizados a los músicos que intervenían en las rogativas y procesiones de la ciudad ante calamidades diversas. En 1675 las Salves a nuestra Señora del Rosario contaban con la asistencia del arpista Luis Vidal, que cobraba del Ayuntamiento cuatro ducados.

Un apartado mucho más común que los que acabamos de citar (pues un teatro de ópera exige una estructura urbana y social que no se da en la mayoría de los municipios) es el que se refiere a la *banda de música*. Dejando de nuevo al margen los fondos de partituras, por lo ya señalado al principio de estas líneas, cabe encontrar, como ocurre en el Archivo Municipal de Oviedo, datos sobre integrantes de la banda de música municipal (o al servicio del municipio mediante convenios), sobre los instrumentos, gastos, repertorio y otras informaciones desde el último tercio del siglo XIX en adelante.

Quizá como precedente de aquellas bandas de fines del XIX hubiese que referirse a las bandas de tambores, de las que tenemos datos desde el XVIII. En 1851 el municipio trata de disuadir al propietario de un terreno de que lo cierre:

porque en este sitio se celebraba la romería de S. Pedro, a la que concurrían los habitantes de la ciudad (...) sirviendo también como el más a propósito y apartado de la población para la enseñanza y ejercicios doctrinales de las bandas de tambores.

Ejercicios «doctrinales», pues, con evidentes connotaciones al servicio del orden establecido, como garantía de la correcta «domesticación del ruido» en el sentido en que emplea este concepto González Alcantud, «convirtiéndolo en una repetición rítmica devenida metonímica desde el lado del significado»¹¹.

2.3. la relevancia de las fuentes municipales en las celebraciones del Corpus.

La festividad del *Corpus* excede el marco estrictamente religioso para convertirse en una manifestación en la que acabarán confluyendo el mundo eclesial y el civil, a través de los gremios, habitualmente apoyados por la institución municipal. Los *Libros de Acuerdos* del Ayuntamiento recogen estas circunstancias desde que comienza su serie, a finales del XV y han sido estudiados en una monografía sobre el teatro ovetense¹². De nuevo podemos establecer una confrontación sugerente entre los datos del archivo catedralicio y los del municipal y, naturalmente, estudiar los aspectos musicales, que se centrarían en la *danza* y en la *composición de autos* para la festividad, así como en los desfiles de gigantes, la tarasca, los pleitos entre ciudad y cofradías, las procesiones con danzas y gaita, las invenciones, comedias o sainetes, etc. Los acuerdos capitulares la responsabilidad de sochantres, organistas y maestros de capilla en la realización de los autos del Corpus y en la preparación de los niños¹³. Pero a partir del siglo XVII, la ciudad acrecienta su colaboración, asumiendo la organización de «comedias» en esta señalada fecha¹⁴. Ayuda económicamente a los gremios en la preparación de las danzas e incluso, durante la actividad singular del danzante gitano Juan de Rivera, asume el coste de las danzas mediante contrato por doce ducados con el citado Ribera, coyuntura que duraría de 1658 hasta que el danzador se retira, en 1670. Hasta el siglo XVIII la ciudad seguiría contratando a sus descendientes¹⁵.

11. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión*, en «Música oral del Sur», nº 1, Centro de Documentación Musical de Andalucía, (1995).

12. GARCÍA VALDES, Celsa Carmen, *El teatro en Oviedo (1498-1700) a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Universidad de Oviedo, 1983.

13. ARIAS DEL VALLE, Raúl, *El magisterio de capilla en la Catedral de Oviedo en el siglo XVI*, «Studium Ovetense», vol. VI-VII, (Oviedo, 1978-1979).

14. GARCÍA VALDES, Carmen Celsa, *El teatro en Oviedo...*, p. 38.

15. GARCÍA VALDES, Carmen Celsa, *El teatro en Oviedo...*, p. 59.

*Presentó petición Juan de Ribera, gitano, obligado a las danzas del Corpus y octavario, por la cual pedía se le despachase libranza de doce ducados que tiene de salario en cada un año, por razón de la asistencia a las danzas...*¹⁶.

En relación con otras festividades también se recurre a los Ribera, como vemos en unas de San Roque y Santa Eulalia de Mérida –patrona de la diócesis– en 1671:

*Pagó al dicho Juan de Ribera, danzador, ciento y cincuenta reales por haber traído a otros siete danzadores y un gaitero...*¹⁷.

También son interesantes las noticias sobre la mejor de las danzas del Corpus (juzgadas previamente) que se lleva el «ramo» y una asignación económica habitualmente de cuatro ducados¹⁸.

2.4. Natalicios y festejos reales

Recientemente han aparecido algunas publicaciones notables sobre las artes efímeras, en torno al ornato y a las pompas circunstanciales de las *festividades reales* o de los grandes acontecimientos civiles y religiosos. Se ha estudiado con notable minucia el sentido de esta realidad artística, la ingente actividad de la misma durante el Barroco y su inserción en determinadas tradiciones festivas. La música, como es evidente, tenía un papel principalísimo en estas celebraciones, pero al igual que aquellos arcos de triunfo construidos en materiales endebles, como las tramoyas, estrados y escalinatas que sólo cumplían con su misión durante el reducido período de la fiesta (pasando a la ruina y al olvido tras la celebración) y más siendo la música un arte fugaz por excelencia, también se acabaría convirtiendo en simple recuerdo, perdidas o nunca escritas las partituras que un día animaron aquellas jornadas de tan magnos festejos.

La amplia información conservada sobre los diversos tipos de celebración en el Barroco, muy consultada para análisis históricos sobre el teatro, el urbanismo, la propia antropología de la fiesta y el devenir de la Historia del Arte, puede también ser considerada en muchos casos como fuente de reflexión musicológica, sin perder de vista el resto de los aspectos más conocidos. De hecho, cuando se ha procedido a la correcta utilización de estas fuentes en trabajos musicológicos los resultados han sido siempre satisfactorios.

El Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo conserva varios legajos con documentación referida a las celebraciones que tenían lugar con motivo de los natalicios y otros *festejos reales*. Resulta destacable la importancia que se daba en la Corte española a tales acontecimientos y los dispendiosos festejos que se organizaban con este motivo. Cartas reales (en las que se anuncia el sexto mes del embarazo o la inminencia del alumbramiento) se suman a las órdenes de celebración –tanto en el terreno religioso como en el civil– y a los

16. Cit. en GARCIA VALDES, Carmen Celsa, *El teatro en Oviedo...*, p. 274, extraído del Libro de Acuerdos, 1663, fol. 57. Modernizamos la escritura de todas nuestras citas, pues su función aquí es meramente de muestrario.

17. *Libro de la Razón*, fol. 101. Cit. en Cit. en GARCIA VALDES, Carmen Celsa, *El teatro en Oviedo...*, p. 345.

18. Cit. en GARCIA VALDES, Carmen Celsa, *El teatro en Oviedo...*, p. 80 y 276 y ss.

detallados programas de la fiesta. Además de los citados legajos, más bien tardíos, los *Libros de Acuerdos* suministran abundante documentación al respecto. A veces resulta interesante (más bien imprescindible, podríamos decir) cruzar las informaciones del archivo municipal con las del catedralicio, y ambas, cuando ello es posible, con un género frecuente e interesante que es el de las *relaciones*.

Un ejemplo que hemos seleccionado desde esta triple perspectiva se refiere a las fiestas que desde el 29 de diciembre de 1783 hasta el 29 de enero de 1784, se celebraron en Oviedo con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe de Borbón y la firma de la paz con Inglaterra.

Los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo nos revelan los preparativos de la fiesta, con anotaciones numerosas. En las actas de la sesión del 12 de noviembre de 1783 se deja constancia de la Real Orden que regula la celebración:

Diose parte de la carta-orden dirigida al Sr. Juez primero por el Sr. Regente con una Real Orden del Rey Nuestro Señor por la que se previene las demostraciones de piedad y regocijo público que deben hacerse en todo el Reino con motivo de los prósperos sucesos que ha experimentado la monarquía en el feliz parto de la Princesa, Nuestra Señora. nacimiento de los dos infantes, Carlos y Felipe, y el ajuste definitivo de la paz con la nación británica.

Las actas del archivo catedralicio, por su parte, acusan recibo de una carta semejante el 14 de noviembre y el Cabildo comienza sus propios preparativos. En las actas capitulares del 2 de diciembre, por ejemplo, se lee:

con lo que expusieron los Sres. Comisarios para la función real, se determinó que la víspera del día en que se celebre la fiesta de iglesia se repique a medianoche, con música e iluminación, y en el día lo que disponga el maestro de ceremonias.

Una «relación» de los hechos, publicada inmediatamente después de los festejos por Díez Pedregal, se convierte en la fuente más importante de este acontecimiento festivo y efímero, aportando una infinidad de datos sobre música civil, popular y militar, danza, espectáculos teatrales, etc., algunos de notable interés en el ámbito de la historia musical del Principado, que no procede desarrollar aquí. Como muestra, véase la presencia de la Capilla de Música de la Catedral, de música militar y de música popular de la región conviviendo en los festejos, según una relación de Díez Pedregal ya aprovechada por investigadores del campo de la literatura –como García Peláez– que aún habremos de analizar con intereses musicológicos en alguna otra ocasión:

En las casas del Ayuntamiento se colocó toda la música de la Capilla. Y en otros parages, para alternar sus pausas, se puso otra no menos agradable a los genios del país, de Gaytas y Sinfonías, sin que faltase para los espíritus marciales, el paboroso estruendo de Clarines, Cajas, y otros militares instrumentos resultando de todo este conjunto una admirable consonancia que animava y suspendía los sentidos; y continuó así por tres noches¹⁹.

19. DIAZ PEDREGAL, Francisco, *Descripción breve de las fiestas que hizo la Ciudad de Oviedo con los plausibles motivos del feliz nacimiento de los infantes Gemelos Carlos y Felipe de Borbón y ajuste de la paz con Inglaterra*. Oviedo, Imp. Díaz Pedregal.

Sin necesidad de introducir nuevos apartados, y ante la especificidad del que sigue, anotamos otras posibilidades que pueden dar cierto rendimiento, y que pueden tener series propias, como son el ceremonial de la ciudad con el cabildo catedralicio, homenajes y memoriales varios, determinadas sentencias, cofradías, bandos, disposiciones sobre el carnaval, programas, documentación gráfica, por citar únicamente lo más general en un elenco que cada municipio puede enriquecer con sus propias tradiciones y con lo que de ellas, tras los avatares de la historia, haya quedado recogido en sus archivos.

3. Paisaje sonoro

El concepto de *paisaje sonoro* ha adquirido carta de naturaleza desde los primeros años setenta. El epígrafe anterior, en cierto modo, indaga en esta línea en cuanto que se atiende hacia la reconstrucción de determinadas actividades musicales en el marco de la fiesta y en un contexto de universo artístico marcado por su carácter eminentemente efímero. Pero ahora empleamos el concepto en su sentido estricto. Los trabajos del compositor y pedagogo Murray Shaffer²⁰, apoyados por la UNESCO han acentuado el interés por todo lo referente a las sonoridades de la naturaleza, de las ciudades, por los problemas de la contaminación acústica y la ecología del entorno desde el punto de vista de la sonoridad, que han animado a investigadores de muy diversas disciplinas, pedagogos y creadores. El de paisaje sonoro es un concepto dinámico y resulta inseparable de las transformaciones socio-económicas de nuestro entorno. El tiempo religioso de las campanas se alterna y convive con tiempo fabril de las sirenas industriales. A los crujidos de los carromatos los suplantam el estruendo de los modernos medios de locomoción, tan queridos para los futuristas²¹.

Las autoridades –muy frecuentemente en el ámbito municipal– redactan ordenanzas sobre el ruido. La ciudad, entonces, puede aparecer como garante del confort sonoro de sus ciudadanos, aunque no faltan interpretaciones de otro signo. J. Attali, por ejemplo, ve en estos controles una afirmación del poder y en el ruido espontáneo de las bocinas de los coches, contagiado inmediatamente a otros conductores, el sustituto de un carnaval perdido, «a su vez sustituto de la fiesta dionisiaca, previa al sacrificio»²². Es decir, control del ruido como método de implantación de un «silencio sonoro, charla inofensiva o gritos recuperables»²³.

Desde otro punto de vista, el ruido ha sido analizado como objetivamente dañino, como un elemento de *contaminación acústica* y se han estudiado sus efectos en las personas, su

20. SCHAFER, R. Murray, *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1985. (Título original: *The new soundscape*, 1969).

21. Este tipo de investigación ha sido abordada por Joaquina Labajo en su tesis doctoral y en algunos artículos. LABAJO VALDES, Joaquina, *Paisaje sonoro de una ciudad: la conformación del gusto musical (Valladolid 1890-1923)*. Universidad de Valladolid, 1992 (inédita).

22. ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, Ed. Ruedo Ibérico, 1878, p. 250. (Edición original francesa: *Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, P.U.F., 1977).

23. *Ibidem*, p. 251.

coste social, los métodos para su erradicación, entre los que destacan la elaboración previa de los *mapas sonoros* de la ciudad, como se viene haciendo en otras partes del mundo desde hace varias décadas y como se ha hecho más recientemente en algunas ciudades españolas, como Valencia²⁴, y también en la nuestra²⁵.

Esta «*cartografía sonora*», como muy plásticamente la denomina Amando García, elaborada habitualmente por físicos especializados en acústica, puede ser útil a los urbanistas, arquitectos, responsables de medio ambiente, creadores y enseñantes. El musicólogo puede bucear en los entornos sonoros del pasado, reconstruir espacios urbanos asociados a determinado amueblamiento acústico, indagar sobre la relevancia que pudieran tener estas circunstancias en la formación estética de una determinada sociedad, abordar aspectos propios de la historia de las mentalidades a través de este tipo de análisis.

Unos *Autos de buen gobierno y Policía*, publicados para la ciudad de Oviedo en 1791, nos muestran la preocupación sobre el ruido en un período histórico preindustrial, que podríamos asociar con cierto gusto ordenancista de tradición ilustrada:

Que siendo como es tan molesto a los enfermos y a los sanos el fastidioso y perjudicial ruido del rechino o chillido de los carros, no se puedan traer por los paseos, ni introducir en la ciudad con dicho rechino o chillido y deberán venir sin él los que entraren por la carretera de la Tenderina...

La *Ordenanza Municipal sobre protección del medio ambiente contra la emisión de ruidos y vibraciones*, de 1972, insiste en este tipo de cuidados con los modernos generadores de ruido, desde los vehículos a los altavoces de una sala de conferencias, pasando por los que emiten los animales de compañía: no en vano se ha comparado este tipo de planteamientos como una especie de medicina preventiva destinada a fomentar nuestro confort acústico. Independientemente de las enfrentadas opiniones que existen sobre el control del paisaje sonoro e igualmente al margen de las posibilidades creadoras que estos estímulos pueden crear en compositores, investigadores o artistas interdisciplinarios preocupados por las acciones, instalaciones, *performances* y demás recursos del arte actual, conviene hacer notar que el concepto de paisaje sonoro está ligado indisolublemente a los mecanismos sociales, a los cambios de época y, en mucho menor medida, a los individuos. Si estudiamos dos ciudades medias de España bajo estas premisas, encontraremos muchísimos elementos comunes que arrojarán resultados posiblemente demasiado uniformes. Los sonidos de la naturaleza o de la industria imponen un manto nivelador incluso entre zonas lejanas. Por el contrario, la estructura homogénea de las capillas de música de las distintas catedrales, de las bandas o de las orquestas, nunca oculta el lado individual de la obra de arte musical, el carácter de proceso humano e individualizable de nuestro patrimonio musical. De ahí la precaución que hay que mantener al abordar investigaciones de aquella naturaleza y la

24. GARCIA, Amando, *La contaminación acústica*. Valencia, Universidad de Valencia., 1988.

25. *Mapa acústico del término municipal de Oviedo*, 2 vol., Ingenieros Asesores S.A, (1990-1991). Original mecanografiado, cuadros y mapas.

perspicacia que hay que poner en juego para que el resultado no resulte objetivamente anodino tras la fachada de modernidad derivada de la propia elección del tema.

Llegamos así al término de estas líneas, tras sucinto recorrido por varias etapas históricas, apuntando los temas que, siendo preocupación tradicional o más reciente de la musicología, de la sociología de la música o de determinadas orientaciones de la etnomusicología, pueden hallar un cauce para el conocimiento o una simple ayuda complementaria, a través de los archivos municipales.

Instrumentos populares de barro en el sur de Catalunya

Salvador Palomar Abadía

General and descriptive approximation to the diversity of sonorous earthenware instruments and utensils in the Southern area of Catalonia. This work deals with their use in popular traditions as part of the labour and festive atmosphere as well as its diffusion and commercialization.

1. Los alfares del sur de Catalunya

La zona del sur de Catalunya, a la que voy a referirme, abarca de la comarca del «Camp de Tarragona» al Ebro, en el territorio de la actual provincia de Tarragona.

Los centros alfareros de estas comarcas –desaparecidos o en activo– considerados en este estudio, son Alcover, Reus y la Selva del Camp (Camp de Tarragona), Benissanet, Ginestar y Miravet (Ribera d'Ebre), Tivenys (Baix Ebre) y La Galera (Montsià). Habían existido otros centros en esta zona (Orta de San Joan, Torredembarra, Tortosa, ...).

Sobre las características generales de su producción, baste indicar que la Selva del Camp era un centro ollero, con una producción mayoritaria de utensilios para cocer los alimentos en el fuego y, especialmente, el *tupí* (puchero). Alcover combinaba la producción de *càntirs* (botijos) y otros recipientes para líquidos con la de pucheros, parecidos a los de la Selva. Los restantes obradores, situados en su mayoría al borde mismo del Ebro eran centros de *canterers* y *gerrers*, es decir, dedicados a la producción de cántaros y tinajas. La Galera tenía una producción parecida. La producción de vajilla y otros utensilios domésticos constituía un aspecto complementario de la producción general.

El caso de Reus es particular, se trata de un núcleo urbano, de población mucho mayor que el resto de los estudiados. La producción alfarera de Reus abarca desde los tiempos medievales hasta mediado el siglo actual y tiene una de sus expresiones más características en la producción de cerámica de reflejo metálico en los siglos XVI y XVII. Históricamente han existido en la ciudad *escudellers* (que fabricaban platos y vajilla decorada), *ollers* (ollas y pucheros), *cantarers* (cántaros, barreños, lebrillos, jarras, ...) y *rajolers* (ladrillos, tejas, baldosas, ...) que tuvieron sus agrupaciones gremiales diferenciadas según las épocas. La producción alfarera de uso doméstico desapareció en la década de los cincuenta de este siglo¹.

1. Para la producción alfarera de estas comarcas, véase: SEMPERE, Emili, *La terrissa de les terres de l'Ebre*. Barcelona, 1982. PALOMAR I ASSUMPCIO REHUES, Salvador, *La terrissa a la vida quotidiana*. Reus, Carrutxa, 1983.

2. Los instrumentos populares de barro

2.1. Descripción de los instrumentos

En este apartado me propongo dar una breve noticia de los diversos instrumentos/objetos sonoros de barro presentes en la producción de nuestros alfares, así como de otros objetos que, sin ser específicamente instrumentos musicales, eran utilizados como tales.

2.1.1. Los pitos

Son, quizá, los instrumentos más comunes. Hay de diversas formas que iremos comentando a lo largo de esta exposición. Existe también la costumbre de aplicar un silbato a figuras de cerámica, normalmente antropomorfas o de animales. Una figura, por ejemplo, muy corriente era la del jinete. Sabemos de su producción en Reus, Alcover y la Selva del Camp, en forma de pájaro u otros animales².

2.1.2. *Rossinyols* o *refiladors*

El *rossinyol* (ruiseñor) o *xiulet d'aigua* o *refilador* («refilar» es gorjear o trinar, en alusión al canto de los pájaros) recibe su nombre del hecho de que su sonido imita el canto de un pájaro. Su forma es la de un pequeño cántaro, que se llena de agua, al que se ha adosado un pito. El aire que sale del silbato ha de pasar por el agua produciendo el efecto deseado. Era un instrumento producido en la mayoría de alfares estudiados. Tenemos referencias –orales– de los *pitos* de Alcover, en forma de botijo pequeño³, Benissanet, Miravet (Fig. 1) y la Galera, en forma de pequeños cántaros; y Reus, en forma de ave, de los que hablaré a continuación. En su variedad más común, su forma imita a la de un cántaro pequeño, más o menos parecido a los que se obraban en cada centro, con pie, cuello redondo, una sola asa i un *galet* (pitorro) opuesto a ésta.

En Tivenys, este instrumento se denominaba *xulet*. Esta pieza, de color blanco, es parecida a las que acabo de describir, con un pitorro cilíndrico y grueso, con el silbato⁴. Los *xulet* no emiten ningún sonido claro si se sopla sin llenarlos de agua. Una vez llenos emiten un silbido bastante agudo que se convierte en gorjeo al mover la pieza⁵.

2.1.3. Trompetas

Existen dos tipos: las utilizadas como instrumento de comunicación, de mayor tamaño, y las que se utilizaban como juguete. He podido estudiar ejemplares, antiguos y actuales,

2. Véase VIOLANT I SIMORRA, Ramón, *Etnografía de Reus i la seva comarca*. Barcelona, Alta Fulla, 1990 (2ª edición), p. 734.

3. No he podido localizar ningún ejemplar. El etnógrafo Ramon Violant i Simorra los menciona también en su *Etnografía de Reus...*

4. Se conserva algún ejemplar en el Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populares de Barcelona.

5. Sobre este instrumento, véase el artículo de ALBERTI, Santiago, *Xiulers i refiladors de terrissa als Països Catalans*, en «Butlletí informatiu de la ceràmica», 11. Barcelona, ACCDT, 1981.

procedentes de Miravet y La Galera, a parte de haber recogido numerosos testimonios sobre su utilización.

2.1.4. Las campanas

Campanas con un mango pequeño o que aprovechan la forma para representar figuras de mujer. Existentes en tiempos pasados, estos instrumentos se han reintroducido en la producción actual de algunos obradores como Tivenys y la Selva del Camp (Fig. 2), más por su salida comercial que por la continuidad de una tradición.

2.1.5. Zambombas

La *simbomba* o *ximbomba* es un instrumento bien conocido en nuestras comarcas, aunque sin haber tenido la importancia, por lo que se refiere a su utilización, que tiene en otras partes⁶. Las zambombas se fabricaban con *torretes*, *testos* o *parres*, es decir, macetas. Y, en las comarcas del Ebro, con *cadufos* (cangilones o arcaduces) de los utilizados en las norias. A los recipientes de barro se les aplicaba una piel —generalmente, de conejo— y una caña, según es costumbre fabricar estos instrumentos.

2.2. Un ejemplo particular: un obrador reusense del siglo XVI.

En el Museo Comarcal Salvador Vilaseca, de Reus, se conserva una interesante colección de instrumentos de barro, fabricados por artesanos locales del siglo XVI. Se trata de silbatos en forma de paloma, campanas con figura de mujer y *xiulets d'aigua* en forma de ave, parecidos a los que se encuentran aún hoy en otros lugares de la península.

Una colección muy interesante es la procedente del pozo del almacén de Elies Poch⁷. Este pozo, situado en un almacén del antiguo «corredor (callejón) dels escudellers» fue excavado en 1947. La descripción de los materiales localizados es esta:

Fragmentos de platos y escudillas de orejuelas, de reflejo metálico y de estilo hispano-morisco, y otros decorados en azul.

Fragmentos de piletas para agua bendita.

Fragmentos de ollas, pucheros, morteros y otros utensilios de cocina, de barniz rojo, verde o gris corrientes.

Cantaritos de barro amarillento con rayas pintadas en negro al manganeso.

Numerosos silbatos de barro, en forma de cántaros en miniatura, gallitos, pajaritos de variados tipos, etc. con algunos ejemplares pintados a rayas.

6. En otras comarcas la zambomba era un instrumento utilizado en las rondas y en las fiestas de invierno. El caso de Mallorca es el más representativo. Véase LLABRES, Jaume y PÍPIO, Elisenda, *La terrissa i els instruments de la música popular de Mallorca*, en «Butlletí informatiu de la ceràmica», 11. Barcelona, ACCDT, 1981.

7. MCSV. Cajas «Pou magatzem Elies Poch». Números de inventario: 2825 (corresponde a diversos fragmentos), 2826 a 2871.

Varias piezas de «fireta» reproduciendo en miniatura vajilla y utensilios de cocina.

Fragmentos de jarritos, copas, tapaderas, etc.

Numerosas figuritas del Niño Jesús, de la Virgen y santos (...)

Algunas figuritas, sumamente interesantes, de damas de la época, con sus cofias, golillas, manguitos, etc., de barro rojizo con engobe blanco y pintados a rayas sus vestidos de mangas estrechas y de ancha falda; otras populares, de barro rojizo, llevando gallitos, cestituos con huevos, etc. y otra tocando un instrumento de cuerda.

Numerosos fragmentos de platos, cuencos y escudillas de los tipos propios de la cerámica reusense de reflejo metálico, con la capa de esmalte, pero aún sin el reflejo característico.

Varios moldes, algunos contramoldes...⁸.

La descripción extensa de los materiales encontrados nos permite situar, en su contexto, la producción de instrumentos de barro. Producción que Luisa Vilaseca atribuye, sin total seguridad, a Pere Franci, *escudeller* reusense de la segunda mitad del siglo XVI.

Es necesario advertir que se trata de materiales de desecho, utilizados para rellenar un pozo. Entre fragmentos de platos de reflejo metálico y otros recipientes, se hallaron en dicho pozo gran cantidad de trozos de figuritas, *fireta* (piezas de pequeño tamaño, para jugar) e instrumentos de barro:

Pitos en forma de paloma. Són los más numerosos y hay de dos tipos, con y sin pie (Fig. 3).

Refiladors en forma de gallina (Fig. 4) y en forma de cántaro.

Por otra parte se encuentran numerosos fragmentos de figuritas de mujer. En algunas se aprecia la posibilidad de ser utilizadas como campanas.

Finalmente, existe una gran cantidad de figuras hechas con molde que representan personajes diversos, así como imágenes religiosas. Estas figuras podían ser utilizadas como elemento decorativo de una pieza mayor (pilas de agua bendita, jarros...), individualmente como objeto de juego o de devoción popular, decoración, etc.

Algunas de estas figuras muestran un silbato adosado, en la parte posterior del pie. Esto representa, en la práctica, una amplia gama de posibilidades por lo que se refiera a silbatos con figuras humanas.

2.3. Otros objetos y utensilios de barro utilizados como instrumentos populares

2.3.1. La teja

La *teula* o teja era utilizada como instrumento de percusión, se colgaba de una cuerda que pasaba por un agujero practicado en un extremo y se golpeaba con un palo envuelto en un trapo. El sonido es, relativamente, parecido a una campana.

8. VILASECA BORRAS, Lluïsa, *Los alfareros y la cerámica de reflejo metálico de Reus de 1550 a 1650*. Reus, Associació d'Estudis Reusencs, 1964. Vol. 1, pp. 143-144.

2.3.2. El cántaro

Los cántaros eran utilizados, como en otras partes de la Península, como instrumentos de acompañamiento rítmico. Se hacen sonar, golpeando su boca con la palma de la mano extendida. En algunas poblaciones se utilizaba, para mejorar la sonoridad, una alpargata.

2.3.3. Otros

Cabe anotar la utilización, por parte de los niños de pitos fabricados a partir de un ladrillo o otra pieza de barro rota.

3. Uso de los instrumentos de barro en la tradición popular

3.1. Trabajo

La utilización de instrumentos de barro en funciones relacionadas con las actividades productivas se centra en la comunicación y llamada. En Miravet y en otras poblaciones del borde del Ebro, las trompetas de barro eran utilizadas para avisar diariamente del momento de la comida, especialmente en los casos en que los campos de cultivo quedaban en la otra ribera. He constatado idéntico uso en masías de otros pueblos de estas comarcas, especialmente de aquellos en las que la proximidad a centros alfareros explica la utilización de instrumentos de barro, para este uso, en lugar de los cuernos de animal.

3.2. Fiesta

Las tejas y los cántaros eran utilizados como acompañamiento rítmico en el canto de las rondas, en invierno y de las *caramelles*, canciones que se interpretan —en un contexto parecido al de las rondas— la noche del sábado de Gloria, en las que se mezclan el simbolismo cristiano de la Pascua —resurrección de Cristo— con la celebración de la llegada de la primavera, el retorno de la vegetación, el amor joven... Tenemos noticias de su utilización en Ulldemolins y otras poblaciones del Priorat.

En la noche de Pascua, se utilizaban también *rossinyols* por parte de los grupos de *caramelles*. Joan Amades informa de este uso y de la utilización de zambombas por parte de dichas agrupaciones⁹.

Los *rossinyols* eran característicos de las festividades de Navidad y del Corpus. Según Violant:

Anys enrera, sonant aquests o altres xiulets, els noiets, precedien i amenitzaven la processó de Corpus. Així es feia a Reus antigament i a d'altres poblacions i pobles del Camp i del Priorat, entre elles Poboleda on un capellà ho privà perquè deia que «xiulaven» la processó¹⁰.

Años ha, tocando estos u otros pitos, los muchachos precedían y amenizaban la procesión de Corpus. Así se hacía en Reus y en otras poblaciones del Camp y el Priorat, entre ellas Poboleda, donde un capellán lo prohibió porque decía que silbaban a la procesión.

9. AMADES, *Costumari Català. El curs de l'any*. Barcelona, Salvat/ Edicions 62, 1983 (2ª edición). Vol. II, p. 857.

10. VIOLANT, *Etnografia...*, p. 734.

En la población de La Selva del Camp los niños tocaban pitos de barro en forma de pájaro. Joan Amades hace extensiva esta costumbre a otras poblaciones del Camp de Tarragona (Fig. 5).

También en las comarcas del Ebro, los niños iban delante de la procesión haciendo sonar estos instrumentos, fabricados por los alfareros de la zona. Según Amades:

Per la ribera de l'Ebre, la quitxalla anava davant de la processó, i imitava el cant d'ocellets servint-se dels cantirets plens d'aigua coneguts popularment per rossinyols. Darrerament, fou costum coronar els cantirets amb unes quantes floretes¹¹.

Por la ribera del Ebro, la chiquillería iba delante de la procesión y imitaba el canto de los pájaros, sirviéndose de cantarillos llenos de agua, conocidos popularmente como *rossinyols*. Ultimamente, era costumbre coronar los cantarillos con algunas florecillas.

Efectivamente, en Tivenys los *xulets* se decoraban con un pequeño ramo de flores en la boca. También se habían utilizado por Navidad, en el oficio de maitines y la misa del gallo. Tenemos noticias de prohibiciones de las *matines* que citan silbatos, sin especificar, naturalmente, si son o no de barro. Según Amades, éstos se llenaban de agua bendita¹². Además, evidentemente, de la zambomba, utilizada en el canto de los *guilandos* (aguinaldos) que no es tan frecuente en Catalunya como en otras partes de la Península. Es característica la decoración de las zambombas navideñas con papel (Fig. 6).

Finalmente tenemos noticias de la utilización de zambombas en los *esquellots* (cencerradas) dedicados a los viudos que se casaban por segunda vez.

3.3. Juego

Los silbatos formaban parte del conjunto de pequeños juguetes que se compraban en ferias y mercados, junto con otras piezas de *fireta* que reproducen, en pequeño formato, las cazuelas, jarros y platos de los mayores.

4. Difusión y comercialización

Gran parte de los instrumentos de barro descritos hasta ahora se utilizaban en la misma población donde se fabricaban. Este es el caso de las trompetas, los *rossinyols* de Miravet o *xulets* de Tivenys.

Las ferias eran otro lugar de adquisición de objetos e instrumentos de barro. En Reus, por ejemplo, era tradicional hasta bien entrado el siglo actual la adquisición de pitos de barro en la feria de santa Marina (18 de julio), que se realizaba en el santuario de Misericordia desde el siglo XVII¹³.

11. AMADES, *Costumari...* Vol. III, p. 116.

12. AMADES, *Costumari...* Vol. I, p. 124.

13. El historiador reuseense Andreu de Bofarull anota, en 1851, que una figura típica que se adquiría en esta feria eran los silbatos en forma de jinetes. Según Banús, refiriéndose a principios de siglo, los silbatos típicos tenían forma de «gerrets», es decir cántaros. Se trataba sin duda de *rossinyols*.

La pervivencia en el uso de algunos de estos instrumentos en los tiempos actuales se debe, más que a la continuidad en su producción por parte de los obradores de nuestras comarcas, a la llegada de piezas procedentes de otros lugares, más o menos lejanos. Dos ejemplos de centros valencianos han de destacarse en este sentido. En primer lugar la producción de Manises que incluye campanas y figuras con pitos. Su difusión, al igual que muchos otros apartados de su producción, ha sido enorme. Más interesante, si cabe, es la presencia en ferias y mercados de los *rossinyols* fabricados en Agost. Formalmente muy parecidos a los que se fabricaban en nuestras comarcas, vinieron a sustituir los productos locales, por ejemplo en la mencionada feria de santa Marina de Reus. En los últimos años, ocasionalmente, se encuentran en nuestros mercados pitos y otros instrumentos procedentes de Extremadura.

Por otra parte existe una producción moderna, básicamente de campanas, en algunos centros.

5. Conclusiones

Básicamente he intentado una aproximación general y descriptiva a los instrumentos de barro de nuestra zona. Cabe apuntar que estos instrumentos han sido una producción marginal, pero presente a la vez, en la mayoría de centros alfareros de estas comarcas. En el conjunto de objetos sonoros de barro los pitos –incluyendo los *refiladors*– son los más comunes.

La utilización de estos instrumentos no se limitaba, como hemos visto, al juego. Algunos tenían su función en un contexto de trabajo y, especialmente, de fiesta.

Finalmente, sería interesante apuntar que la relación entre música y barro, no se limita a los instrumentos producidos en los talleres artesanos. Existe una importante relación en la representación de músicos e instrumentos populares en los azulejos decorados. Y aún más en la presencia de pastores músicos en el conjunto de figuras del *pessebre* (belén) tradicional en Catalunya. Un campo interesantísimo para el estudio que, aun sin ser objeto de estas jornadas, no puedo dejar de recordar.



Figura 1: *Rosinyol de Miravet*

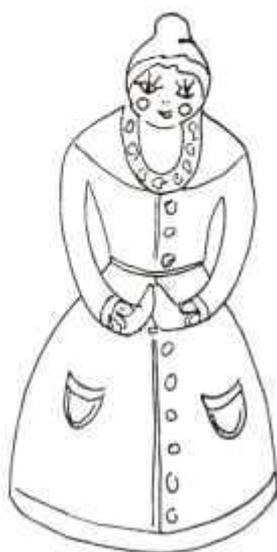


Figura 2: *Campana, La Selva*

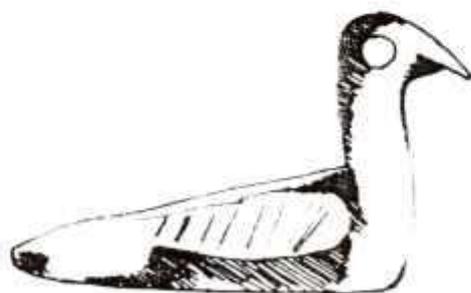


Figura 3: *Xiulet, Reus*



Figura 4: *Xiulet d'aigua. Reus.*



Xiulet de terrissa en forma d'ocellet, que sonaven davant de la processó els vaïllets del Camp de Tarragona.

Figura 5: *Xiulet de Corpus*
(Joan AMADES: *Costumari...*)



La simbomba

Figura 6: *Simbomba*
(Joan AMADES: *Costumari...*)

Instrumentos musicales en barro cocido: una pervivencia medieval

G. Rosselló Bordoy

By means of archaeological documents related to music in which the use of baked earthen is specially evident, the author develops an external documental study of Andalusian archaeological earthen instruments in the Middle Ages in the Iberian Peninsula, as well as in some other areas which formed part of Al-Andalus. He specially describes and analyses wind and percussion instruments.

La evidencia arqueológica nos ha proporcionado elementos suficientes para conocer de modo más o menos completo diversos tipos de instrumentos musicales fabricados en barro cocido.

Su conocimiento es imperfecto, evidentemente, pues aquellos elementos que completaban el armazón cerámico: parches en los tambores, lengüetas, si las tuvieron, en las trompetas, badajos en las campanas etc. fabricados con materiales perecederos no han podido dejar rastro, por tanto el arqueólogo tan sólo puede acceder a parte de la estructura del objeto.

Al-Andalus ha sido una tierra fértil en cuanto a hallazgos de este tipo, aunque la existencia de estos objetos no sea un fenómeno exclusivo de este territorio. Salvo casos especiales mi intervención se limitará al estudio de los ejemplares andalusíes y sus pervivencias actuales en la Península Ibérica y en los territorios insulares que en su día formaron parte de Al-Andalus. Ampliar la investigación hacia otros lugares sería excesivo pues la presencia y pervivencia de tales instrumentos se extiende más allá de los territorios estrictamente mediterráneos. La presencia de instrumentos de percusión (tambores y tal vez campanas) es amplia y va creciendo por momentos, así como la existencia de instrumentos de viento (silbatos), ampliamente representados los primeros en muchos yacimientos y con unas claras pervivencias etnográficas en diferentes puntos de la Península Ibérica y en la isla de Mallorca los segundos. Tal evidencia nos indica que el barro cocido fue un elemento importante en la confección de este tipo de objetos.

En el Islam Oriental, concretamente Siria, tenemos constancia de la existencia de posibles trompetas o bocinas en barro cocido, que podrían complementar el cuadro instrumentológico. Se trata de una pieza no documentada hasta ahora en Al-Andalus o, al menos, no identificada, pues en ocasiones piezas fragmentadas que por forma y tamaño pudieran interpretarse como tales, a causa de su estado de conservación precario se han considerado otras cosas o se han clasificado como atípicas.

Entrar en el análisis de los aspectos musicológicos de tales instrumentos sería ridículo por mi parte, pues mi preparación no abarca tales campos, tan sólo puedo ofrecer una visión puramente externa de las piezas hasta ahora halladas, únicamente desde el punto de vista morfológico. Intentar encuadrarlas en un momento determinado supondría una fase más avanzada de este estudio formal y presentar los paralelos más cercanos, si en realidad tales

paralelos existen, nos lleva a entroncar con las pervivencias actuales que, en algunos aspectos sí han dejado un rastro suficientemente importante.

Hasta el momento los instrumentos en barro cocido que tenemos documentados en época medieval y conocemos gracias a información arqueológica abarcan dos aspectos bien definidos:

Area de percusión: tambores,
campanas (?)

Area de viento: silbatos,
trompa o bocina.

Desde el punto de vista semántico todos ellos están perfectamente definidos en la lengua árabe: *tabal*, *tarr*, *tiryâl*, *bandayr*, *duff*, *shaqf*, *nuqayra*, en lo que respecta a las diferentes variantes del tambor; *yulyul* para la campana o tintinábulo; *sifâra*, *safir* y *musafir* para el silbato y *bawq*, *bawwâqa* en lo tocante a la trompa o bocina.

Los glosarios medievales si bien documentan a nivel semántico estas variedades no nos informan sobre su materia y en especial sobre su forma, elementos imprescindibles para un análisis arqueológico de las piezas.

Hasta el presente el tipo de instrumento mejor conocido es el del tambor que fue estudiado por Rosario Alvarez¹, en fecha no lejana. Después del indicado estudio hay que incorporar al catálogo dos piezas más halladas en Mallorca² y los fragmentos del teatro romano de Málaga³ que fueron recogidos en el trabajo antes indicado aunque no se publicaran sus perfiles. Ambos fragmentos son prueba inequívoca de lo ambiguo de una atribución a partir de un fragmento (Fig. 1), pues lo conservado permite identificarlos con la parte superior del membranófono en forma de copa, aunque falte el balaustre cilíndrico que soporta la parte superior del instrumento. Las dos piezas mallorquinas que se incorporan al catálogo, aunque fragmentadas son de más fácil identificación pues la menos rota conserva toda la copa y gran parte del balaustre (Fig. 2), mientras que la otra, aun conservando sólo el balaustre, la inclinación de sus paredes (Fig. 3), nos lleva a reconstruir este objeto como un membranófono del primer tipo establecido por Rosario Alvarez⁴.

Desde un punto de vista formal se puede apuntar que el porcentaje de tambores en forma de copa (Fig. 4) es muy superior al de los tambores en forma de reloj de arena. Los primeros destacan por su reducido tamaño y prácticamente toda la serie mantiene unas proporciones muy parecidas, mientras que el membranófono de Los Guájares (Fig. 5) casi duplica en altura a los anteriores.

1. Rosario ALVAREZ y Guillermo ROSSELLO [BORDOY], *Hallazgo de tambores de la España islámica (siglos X al XIV)*, en «Revista de Musicología», XII, 2 (Madrid, 1989), pp. 411-421.
2. Ejemplares inéditos procedentes de la excavación de Can Oms de Palma de Mallorca, en pleno barrio áulico de la ciudad islámica. Mi agradecimiento a M^a Magdalena Riera Frau, directora de la excavación por la referencia.
3. Manuel ACIEN ALMANSA, *La cerámica medieval del teatro romano de Málaga*, en «Mainake», VIII-IX (Málaga, 1986-1987), pp. 225-240.
4. Rosario ALVAREZ, op. cit., p. 417.

Sobre su denominación hay una imprecisión evidente pues, con el tiempo y los avances en la arquitectura organológica, los instrumentos de percusión han adoptado formas específicas y funciones peculiares que tienen un nombre especial, que definen forma y función de una manera exacta. Así el *tabal* documentado en el árabe medieval ha dado origen al atabal moderno y si hoy nada tiene que ver con el tamborcillo que encontramos en nuestras excavaciones es a causa de esta especialización que el instrumento ha sufrido a lo largo del tiempo. Por otro lado la pervivencia actual en el Norte de Africa de un tamborcillo idéntico al que tenemos constatado arqueológicamente en Al-Andalus, que recibe el nombre de *derbuka*, hace que este nombre sea adoptado sin más, dejando de lado que tal palabra en el árabe andalusí no tuvo vigencia alguna. Posiblemente estas sutilezas semánticas no signifiquen nada a la hora del análisis del instrumento en sí, sin embargo la exacta denominación, por lo que respecta al arqueólogo debe de ser precisa y lo más exacta posible. Si acudimos a los glosarios medievales las variantes semánticas aplicables a instrumentos de percusión son muchas:

bandayr, plural *banâdir*
duff, pl. *dufâf* y *dufûf*
nuqayra, pl. *nuqayrât*
saqf, pl. *asqâf*
tabal, pl. *tubûl*
tarr, pl. *turûr*
tiryâl, pl. *tiryâlât*⁵.

Salvo *tiryâl* que para Simonet sería⁶: «corrupción (sino errata) de TIRBEL..., y corresponde al A. cast. *taravilla* (carraca o matraca, crepitaculum), derivado del Lat. *terebella*, dim de *terebra* (barrena, trépano)» las demás voces suelen traducirse por pandero.

Excepto *nuqayra*, *saqf*, *tarr* y *tiryâl*, el resto ha dejado rastro semántico en la lengua castellana: *bandayr* es el étimo de pandero, *tabal* de atabal y *duff* de adufe. Paradójicamente tambor o atambor que también deriva del árabe y hoy es el prototipo del instrumento de percusión, su étimo es *al-tunbûr*, nombre aplicado también a un instrumento musical que al parecer... era un instrumento de cuerda.

Dilucidar cual fue el nombre del tamborcillo en cerámica, documentado arqueológicamente no creo sea posible, lo único seguro es su existencia y ante el ritmo creciente de hallazgos debemos convenir que tuvo una especial incidencia en la música de la época.

Los hallazgos de la Alhambra nos han proporcionado otro tipo instrumental que podría relacionarse con la percusión. Se trata de la campana. En el mundo islámico la campana no tiene el significado especial que tiene en el mundo cristiano, es más, las campanas de bronce que llaman a la oración al creyente cristiano y rigen su vida se convierten en preciado botín de guerra y se transmutan en lámparas de mezquita:

5. *Vocabulista in Arabico* (ed. C. SCHIAPARELLI), Firenze 1871 *sub voce*.

6. Francisco Javier SIMONET, *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*. Madrid, 1888 (Reimpr. 1982), p. 549.

«El diálogo entre cristianos y musulmanes habría de tener una larga historia en al-Andalus: en 387 / 997, Almanzor saqueó e incendió el santuario cristiano de Santiago de Compostela, llevándose las campanas a Córdoba donde se utilizaron como lámparas de la mezquita. Cuando Fernando III conquistó Córdoba para los cristianos en 634 / 1236, hizo que los prisioneros musulmanes transportasen las campanas de nuevo hasta Santiago sobre sus espaldas. Muchas de las extraordinarias lámparas que hoy se encuentran en la mezquita Qarawiyyîn de Fez están hechas con silenciosas campanas de iglesias cristianas cobradas por los almohades y los meriníes en sus batallas y trasladadas a las mezquitas como trofeos de un culto victorioso»⁷.

No en balde Isabel la Católica al incorporar las ciudades nazaríes a su estado, simbólicamente, dotaba de «bellas campanas» las mezquitas que se iban consagrando al culto cristiano. Es oportuno aducir el testimonio de un mallorquín, Pere Llitrà, que presencié este ritual en el momento de la conquista de Málaga y nos ha dejado una vívida relación del hecho.

No sólo de la incorporación de la campana a la mezquita consagrada a la nueva religión sino de la conversión por parte de los musulmanes de campanas cristianas en lámparas de mezquita:

«La mezquita principal, ahora Catedral bajo la invocación de Nuestra Señora, [es] muy gentil casi la mitad menor que la de Córdoba, y compuesta de igual manera, eso es, sobre columnas de mármol y jaspe... la Señora Reina aportó un trozo de la Vera Cruz y mandó instalar bellas campanas, que portaba consigo...»⁸.

No solo se instalan campanas, sino que se recuperan las viejas muestras del culto cristiano que, al no poder ser recuperadas para tornar a su función primigenia se mantiene como símbolos de una profanación no aceptada por los nuevos señores de Andalucía:

«En esta iglesia fue hallada una campana de aquellos tiempos de cristianos del Rey Rodrigo, el cual fue el último rey de los godos y que en su tiempo, los moros entraron en España a causa de la entrada (sic) del Conde Julián. Esta campana la tenían los moros y permanecerá, creo, de aquí en adelante, in perpetuum, de este modo, eso es, que está colgada bajo un muy hermoso cimborio de madera, en el interior de la indicada Seo, cosa muy obrada, que aunque está en el interior se halla en las inmediaciones de uno de los principales portales de esta iglesia que comunica con el patio. Se halla colgada en el centro del cimborio y sobre ella, mediante agujeros le han hecho un gentil bastidor en el cual se observa una gran rueda a modo de lampadario con candelas. Dicha campana es un poco menos que mediocre. Está de muy buen aire y, por eso se

7. DODDS, Jerrilynn D., *La gran mezquita de Córdoba*, en «Al-Andalus. Las artes islámicas en España», (Madrid, 1992), p. 18 y 206.

8. El testimonio de Pere Llitrà, conocido fragmentariamente desde la aparición en el siglo pasado de la serie: *España, sus monumentos y sus artes*, ha sido publicado en su integridad por BARCELO CRESPI, María, *Noticias sobre Málaga del notario mallorquín Pere Llitrà (1487)*, en «Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía: Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)», pp. 653-659, al que remito sobre la bibliografía anterior.

cree nada será cambiado, pues para sonar no es buena por cuanto està toda ella agujereada por el bastidor que tiéne encima»⁹.

Simbología aparte, la presencia en el medio social islámico de campanitas en metal o en barro cocido es evidente y a causa de lo antes dicho no cabe buscar en ellas una connotación religiosa, antes al contrario, tan sólo una utilidad funcional en la vida doméstica. Un caso evidente es la campanita de bronce del Museo de Mallorca (Fig. 6), a modo de batintín o tintinábulo, utilizada para llamar la atención simplemente¹⁰. En árabe es conocida con el nombre de *yulyul* y su presencia está documentada a través de los textos escritos¹¹.

En barro cocido tenemos las figuras femeninas de la Alhambra (Fig. 7) vestidas con amplia falda acampanada y rematadas por un torso femenino, modelado rudamente, del que se desprenden a modo de brazos, dos asas de puente, que sirven de asidero para manejar tal instrumento. Su adscripción cronológica no es fácil pues hay piezas que, a partir de ciertos detalles del tocado podrían ser algo más modernas,

«mientras otras si podrían adscribirse al momento islamico, pues su tramiento algo más arcaico, más tosco y ciertos detalles ornamentales son iguales a determinados adornos localizados sobre piezas de origen árabe sin lugar a dudas»¹².

Su pervivencia es posible rastrearla en Puente del Arzobispo y en otros puntos de la Península (Fig. 8). En Mallorca el *siurell* de forma femenina suele presentar idéntica falda acampanada, torneada, con remate antropomórfico modelado, pero sin badajo y con pito adosado al dorso de la figurita (Fig. 9).

* * *

La trompeta en cerámica, situable en época islámica, cabe dentro de lo posible. Trompeta en sentido estricto tal vez no, simplemente cuerno para acentuar un determinado sonido. No la tenemos constatada en Al-Andalus y, de momento, sólo conozco una posible pieza de esta materia procedente de Raqqa en Siria que fue publicada con cierta reticencia por al-'Ûs¹³, pues la define como *bawq* o *midjana* en el pie de la ilustración. En el primer caso

9. «En aquesta església se ha trobada una campana de aquell temps de christians del rey en Rodrigo qui és estat lo derrer rey dels guots e en temps del qual los moros entraren en Spanya per l'antrada del compte Julià. Aquesta campana tenian los moros e starà, crech, d'aquí avant *in perpetuum* en aquesta manera, ço és, que sta penjada sote hun molt bell sembori de fust dins dita seu, cosa molt obrada qui sta tantost dintre emperò après de hun dels principals portals de dita església que ix al dit pati. Sta penjant del mig del sembori e sobre aquella per forats li han fets hun gentil bastiment en lo qual ha un gran rotle de lantons e de lantes. Es dita campane hun poch menys de mediocre. Sta de molt bon ayre e per ço.s creu no si mudarà res car per a sonar no és bona com sia tota foradada per lo bastiment que li sta damunt». BARCELO CRESPI, María, op. cit., p. 658. Compárese esta descripción con las fichas sobre campanas convertidas en lampadarios publicadas en DODDS, J.D., *Al-Andalus. Las Artes islámicas en España*. Madrid, 1992, pp. 272-273 y 278-279.

10. ROSSELLO BORDOY, G., *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*. Palma, 1978.

11. CORRIENTE, Federico, *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*. Madrid, 1988, p. 35.

12. ROSSELLO BORDOY, G., *De nuevo los animales de juguete y otros aspectos de coroplastia andalusí*, en «Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino-Palma de Mallorca, 1979», (Madrid, 1983), p. 210 y fig. 30.

13. Abú al-Faraj al-'ÛSÍ, *Al-fakhhâr gayra al matli min al-'ubúd al-'arabiya al-islâmiya fi al-Mathaf al-Watani bi-Dimisk*, en «Madjalla al-hawliyat al atariya al-sûriya», X (Dimisk, 1961), lám. 5, fig. 26.

se trataría de una trompeta o *buccina* en el sentido clásico de la palabra, aunque la forma habitual de este tipo instrumental clásico sea de pronunciada curva. En el segundo se trataría de un pebetero o quemaperfumes. Ahora bien la disyuntiva planteada por Abú al-Faradj al-'Üsh hace que ambas identificaciones sean altamente dudosas. La descripción del objeto no aclara la cuestión. El autor se limita a publicar una fotografía, sin escala gráfica, ni perfil arqueológico. Al desconocer el perfil interno de la pieza no cabe pronunciarse sobre la cuestión. Para ser trompeta o cuerno se necesita una vía libre en sentido axial que permita la libre circulación del aire de un extremo a otro. Parece que esta perforación existe, aunque no tengamos constancia directa. Para ser una *midjana*, o pebetero, esta circulación no es necesaria, sin embargo, para colmo de las imprecisiones, si el vocablo estuviera vocalizado como *madjan*, se referiría a una especie de chimenea o instrumento para avivar el fuego que sí necesita tal conducto. Pese a que la fotografía no es un dechado de precisión el texto no admite vacilación y la palabra alternativa se ha de leer, claramente, como *midjana*, pero la descripción literaria que nos da al-'Üsh nos habla claramente de un *madjan*:

«... se encuentra en otros puntos de al-Raqqa un instrumento como AL-BAWQ, dotado de asa y dispuesto como AL-BAWQ para hacer llegar la palabra a lo lejos, o preparado para facilitar que el fuego prenda cuando se pone sobre el carbón para reavivarlo»¹⁴.

Ante este cúmulo de dificultades originadas por la interpretación de una fotografía y la ambigüedad de la descripción del objeto poco podemos añadir.

La pieza publicada (Fig. 10) presenta dos partes: un fuste cónico con boca ancha, abocinada, rematado por un resalte del cual se desprende el asa de puente. Por encima del resalte otro cuerpo cilíndrico rematado por una moldura plana que serviría de boquilla (?). Ante la falta de escala gráfica hay que analizar la pieza a partir de su escala relativa y en este caso la supuesta boquilla tendría un diámetro ligeramente inferior al extremo contrario, de forma abocinada, de todos modos demasiado grande para ser aplicado a la boca y actuar como tal boquilla.

Dada la morfología de la pieza considero que este *BAWQ* sirio es, en realidad, un *MADJAN* o chimenea portátil utilizada para reavivar el fuego. Acudiendo a la etnología comparada este objeto para activar el tiro de un brasero, hecho a base de un canuto de lata, en mi tierra recibe el nombre de *dimoni* o *miracle*¹⁵ y la segunda descripción dada por el colega sirio coincide perfectamente con esta función. Esta pieza se daba también en la Península, aunque no me ha sido posible averiguar su denominación exacta que, supongo, debió ser variadísima según los diferentes lugares donde fuera utilizada.

Ahora bien la presencia de una posible trompeta en Siria, pese a todas las dificultades

14. Abú al-Faradj al-'ÜSH, «Al-fakhkhâr gayra al matlí...», (cit.) p. 154.

15. ALCOVER-MOLL, *Diccionari Català Valencià Balear*, Palma, 1956, t. VII sub voce: «tros de canó de llauna o de ferro que es posa dret damunt un brasero o fogó per qué establínt-se un corrent d'aire s'encengui fàcilment el foc».

interpretativas, no impide que este tipo de instrumento se fabricara en barro cocido en el extremo opuesto del Islam. Existen antecedentes en el mundo clásico que pueden apoyar una posible pervivencia que hasta el momento no nos ha sido posible documentar adecuadamente. Por lo que respecta a Al-Andalus no hay constancia arqueológica de *bawq* en barro cocido pero la palabra albogue es un derivado de la palabra árabe incrustado en la lengua desde antiguo¹⁶ y confirma la posibilidad de que en el futuro se pueda detectar, en yacimientos arqueológicos medievales, la presencia de este tipo de instrumento en barro cocido la pervivencia en Priego de Cuenca, Villafranca de los Caballeros y en Ocaña de trompas fabricadas con este material, como nos demuestran los ejemplares expuestos en la colección que ilustra, magníficamente, este Coloquio¹⁷.

* * *

La serie *safir*, *musafir*, en Siria *sifâra*, nos documenta el instrumental de viento en barro cocido. Instrumento tomado en sentido lato y con todas las reservas, pues del silbato solamente se puede obtener un sonido único, no precisamente agradable por lo estridente; más o menos intenso según la fuerza del aire inyectado en el silbato. Su valor musical es, pues, relativo, más propio de un elemento para conjurar el mal de ojo o para llamar la atención que de un instrumento musical adecuado para una finalidad lúdica o de simple solaz.

Los juguetes con silbato aparecen con gran frecuencia en yacimientos de época islámica, correspondientes a tipologías diferentes: edificios o necrópolis y a épocas diversas¹⁸. Indirectamente tenemos constancia documental de la existencia de figuras de animales que se vendían en los zocos andalusíes. Su venta, según Ibn Rushd, se apartaba de la ortodoxia coránica, pues tales juguetes bajo forma animal eran una pervivencia de costumbres cristianas que debían de ser abandonadas por los creyentes¹⁹. No hay constancia escrita sobre la existencia de pitos en estos animales. Estos se vendían en las ferias y fiestas, como las pervivencias cristianas que aun hoy perduran. La presencia del pito la conocemos vía documento arqueológico. La Alhambra, los baños árabes de Jaén, la almacabra de «Las cuevas de la arena» de Baza han proporcionado ejemplares suficientemente representativos (Fig. 11). Los hallamos también en el Museo de Málaga y en Mallorca. Muchos de estos ejemplares presentan dudas sobre su adscripción cronológica, pues la mayoría de ellos han aparecido fuera de contexto arqueológico, aunque fueran hallados en monumentos de época islámica.

Desde el punto de vista semántico el vocablo está perfectamente documentado en época

16. MAILLO SALGADO, Felipe, *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media (Consideraciones históricas y filológicas)*. Salamanca, 1983, p. 139.

17. *Exposición de instrumentos musicales populares españoles (Colección Ismael)*. Granada, 1992, pp. 26 y 28.

18. La bibliografía es abundante y está recogida en mi trabajo citado en la nota 10. Es oportuno añadir: SALVATIERRA CUENCA, Vicente et alii, *Necrópolis medievales I: Baza*. Granada, 1984, p. 13.

19. TALBI, M., *Quelques données sur la vie sociale en Occident musulmane*, en «Arábica», I, (Leiden, 1954), pp. 294-306.

medieval desde el *safir* (= *siuilus*) recogido por el redactor del Anónimo de Leiden²⁰ al *musâfir* que Pedro de Alcalá traduce por «*siluadora cosa*»²¹. En el árabe moderno sirio se mantiene bajo la forma *sifâra* y existe un ejemplar en el Museo de Damasco (Fig. 12) en forma de pájaro²² que recuerda extraordinariamente la figura del pajarito hallado en la almacabra de Baza antes indicada²³.

Lo importante del silbato, aparte su valor apotropaico, es la larga pervivencia del mismo, que aun podemos rastrear en puntos concretos del solar hispano-portugués. Su presencia cubre un larguísimo período que va desde época musulmana hasta nuestros tiempos. Barcelos y Estremoz en Portugal (Fig. 13), Andújar en Andalucía (Fig. 14) y los *siurells* de Mallorca (Fig. 15) suponen la perduración de un elemento fundamental en el arte de hacer ruido, sea con fines terapéuticos, mágicos o simplemente por el placer de incordiar. El silbato es el elemento definitorio, pues la figura que lo soporta varía según los diferentes lugares donde se mantiene la producción. Es tal vez Barcelos el centro productor donde existe, aún ahora, una mayor variedad temática en cuanto a su factura²⁴. Andújar mantenía los celebres piqueros, dentro de unas estrictas pervivencias estilísticas que enlazaban con los prototipos andalusíes²⁵, aunque en los últimos tiempos la decadencia sea evidente y la esbeltez del caballito montado por un airoso jinete haya dado lugar a una caricatura, la definiría de ridícula caricatura, más inspirada en los dibujos animados que en la tradición artesana (Fig. 16).

Dentro de esta serie podríamos introducir los pájaros que presentan una cavidad interna donde se pone agua que, al ser movida por impulso del aire insuflado a través del silbato, produce un sonido onomatopéyico similar al canto de determinados pájaros. En Portugal y Mallorca reciben el mismo nombre *rouxinol*²⁶ o *rossinyol*²⁷ pues el sonido obtenido es una clara imitación del trino del ruiseñor. Ejemplares antiguos los encontramos en la Alhambra (Fig. 17) y una de las figuras zoomorfas halladas en Raqqa podría incluirse dentro de esta serie, si la fotografía fuera más explícita (Fig. 18).

A lo largo de este breve recorrido a través de los documentos arqueológicos relacionables con la música queda patente que el uso del barro cocido tuvo una especial importancia, aunque tengamos constancia, tanto literaria como iconográfica, de que en época medieval, en especial islámica, otros instrumentos musicales, fabricados en materias perecederas y por ello inasequibles al arqueólogo, tuvieron una mayor incidencia. Dentro de los

20. SEYBOLD, C.F., *Glossarium Latino-Arabicum*. Berlín, 1901, sub voce. CORRIENTE, F., *El léxico árabe estándar y andalusí del «Glosario de Leiden»*. Madrid, 1991.

21. CORRIENTE, F., *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*. (Ordenado por raíces, anotado y fonéticamente interpretado). Madrid, 1988, p. 118.

22. Abû al-Faradj al-'ÛSH, «Al-fakhhâr gayra al matli ...», (cit.) lám. 6, fig. 33.

23. SALVATIERRA CUENCA, Vicente et alii, *Necrópolis medievales 1: Baza*, p. 13, fig. 7.

24. CABRAL FERREIRA, José, *Figurado de Barcelos. A produção actual*. Barcelos, 1984. ROCHA PEIXOTO, Antonio Augusto de, *As olarias de Prado*. Barcelos, 1966.

25. ROSSELLO BORDOY, G., «De nuevo los animales de juguete y otros aspectos de coroplastia andalusí», (cit.) p. 211 y figs. 16, 26-29.

26. GONÇALVES, Flávio, *Asobios onomatopáicos dos barristas de Barcelos*. Barcelos, 1969.

27. ALCOVER-MOLL, *Diccionari Català Valencià Balear*. Palma, 1959, t. IX sub voce.

instrumentos de barro cocido que hemos podido constatar, el sonido obtenido debió de ser muy simple, sin posibilidad de obtener matices diferenciados; solamente el ruiseñor que conjuga barro, agua y viento puede alcanzar sutilezas especiales y ésto supone una sofisticación muy elevada, similar a la que representarían las ocarinas si tuviéramos constancia de su origen y nos fuera posible situar el momento de su aparición entre los instrumentos de barro cocido que el ingenio humano ha ido, con pausa, buen humor y paciencia, inventando para librarse no sólo de malos espíritus sino de malas añadas, disgustos y quebraderos de cabeza. Por alguna razón el propietario de la casita más humilde del Castillejo de Los Guájares entretenía sus ocios tocando el tamborcillo de barro. Una forma hermosa de alejar las penas.

Índice de figuras

Figura 1: Fragmentos de cerámica de época islámica hallados en el Teatro romano de Málaga (según Ación). Por la forma y reducido tamaño de los fragmentos adscribirlos a uno de los tipos habituales de cerámica, hasta hoy constatados, es muy difícil. Rosario Álvarez sugiere fueron fragmentos de las copas de sendos tamborcillos.

Figura 2: Balaustre de un membranófono aparecido en Can Oms de Palma de Mallorca (según M.M. Riera Frau).

Figura 3: Copa y parte del balaustre del tambor aparecido en la excavación de Capuchinos de Palma de Mallorca (excavación José Merino).

Figura 4: a) Tambor de Batéguier (según Vindry). b) Serie de tamborcillos del hallazgo de Benetússer (según Escrivá) (Museo Nacional de Cerámica de Valencia).

Figura 5: Membranófono, en forma de reloj de arena, de Los Guájares (según G. Rosselló Bordoy).

Figura 6: Campanita de bronce de Sena 1 (Palma de Mallorca) conservada en el Museo de Mallorca (según G. Rosselló Bordoy).

Figura 7: Campanitas antropomórficas de la Alhambra de Granada (según G. Rosselló Bordoy).

Figura 8: Campanitas de barro cocido de producción actual: 1) Puente del Arzobispo; 2) Agost; 3) Valencia. (Museo de Mallorca).

Figura 9: *Siurells* mallorquines con representación antropomórfica femenina. La falda, torneada, sigue la tradición de las campanitas medievales (colección del autor). Fabricados hacia 1979.

Figura 10: Bawq o midjana hallada en Raqqa (Museo Nacional de Damasco) (a partir de una fotografía, sin escala, de Abû al-Faradj al-'Ush).

Figura 11: Caballitos de la necrópolis de Baza con silbato adosado a la grupa (según Salvatierra et alii).

Figura 12: a) Sifãra de Raqqa en forma de pájaro (según una fotografía, sin escala, de Abû al-Faradj al 'Ush) (Museo Nacional de Damasco); b) Pájaro-silbato de la necrópolis de Baza (según Salvatierra et alii).

Figura 13: a-d) *Apitos* diversos de Estremoz y Barcelos (Portugal) (colección del autor). Fabricados en la década de los setenta; e) Toro aislado de Andújar, hacia 1971.

Figura 14: Piqueros de Andújar de factura tradicional: hacia 1971 aproximadamente. (colección del autor).

Figura 15: *Siurells* mallorquines realizados hacia 1955-1960 (colección del autor).

Figura 16: Piqueros de Andújar de factura degradada. Producción actual, adquirido en Córdoba hacia 1989 (colección del autor). En los detalles se pueden apreciar las diferencias de factura entre las piezas antiguas y la producción actual.

Figura 17: Antropomorfos de la Alhambra, relacionables con el *rouxinol* portugués (Museo Nacional de Arte Hispano Musulmán-Granada).

Figura 18: Zoomorfo de Raqqa (según fotografía de al-'Ush) que se puede relacionar con el instrumento que imita el trino de los pájaros (Museo Nacional de Damasco).

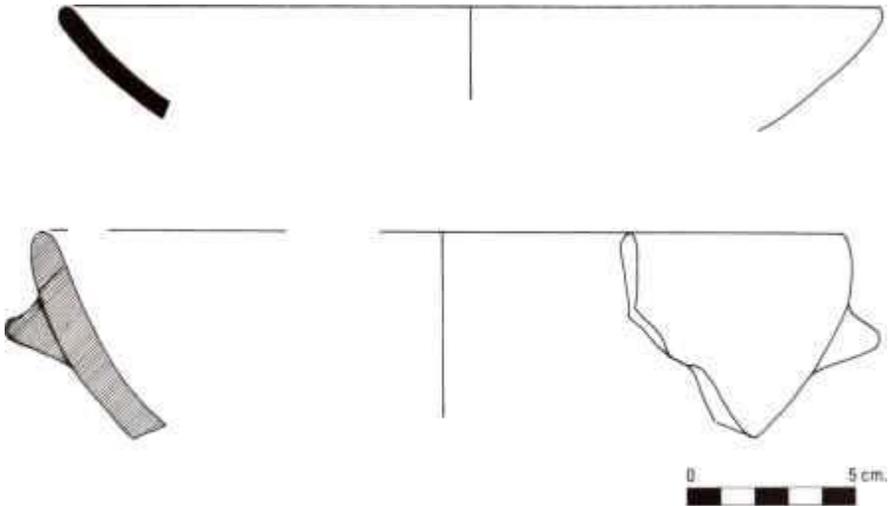


Figura 1

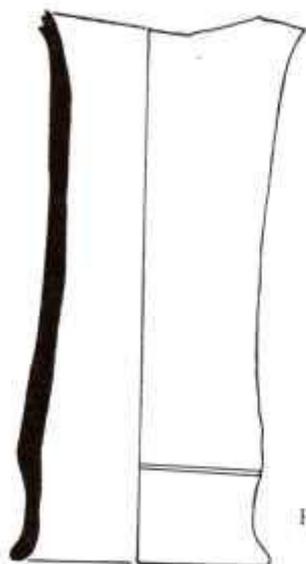


Figura 2



Figura 3

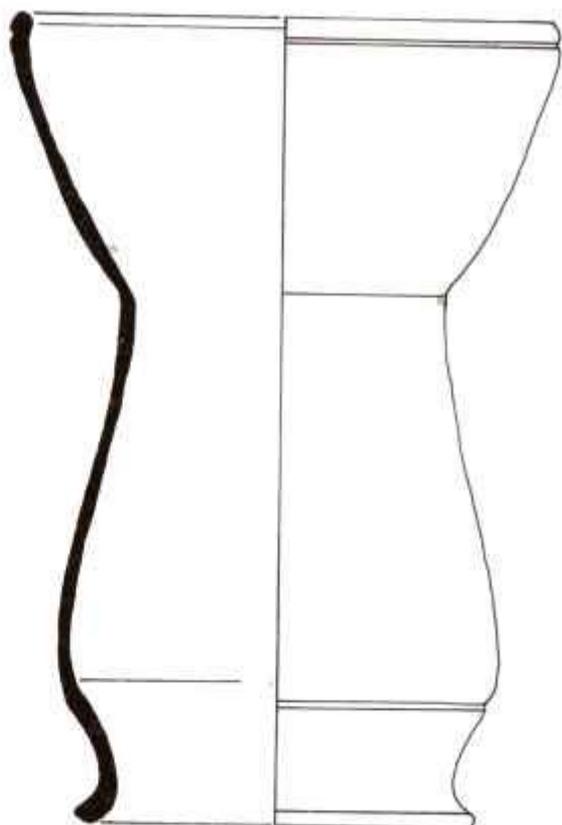


Figura 4a

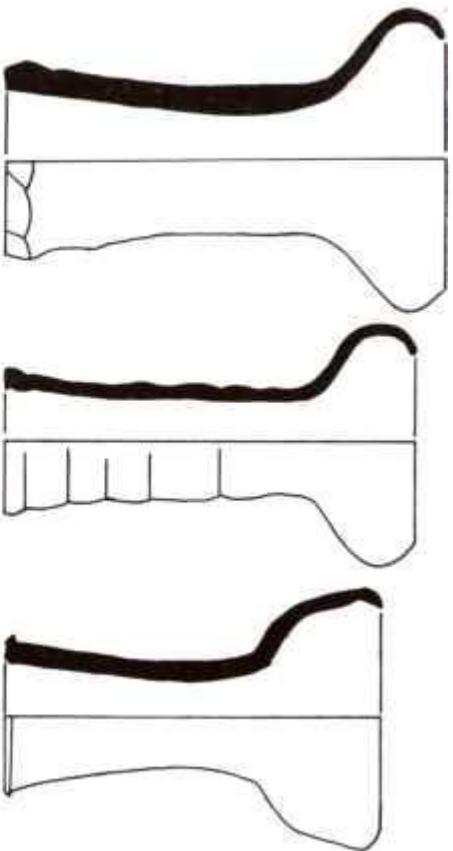


Figura 4b

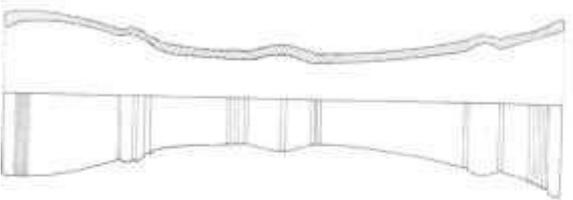


Figura 5

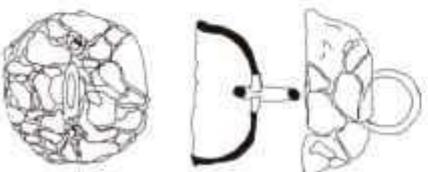


Figura 6



Figura 7

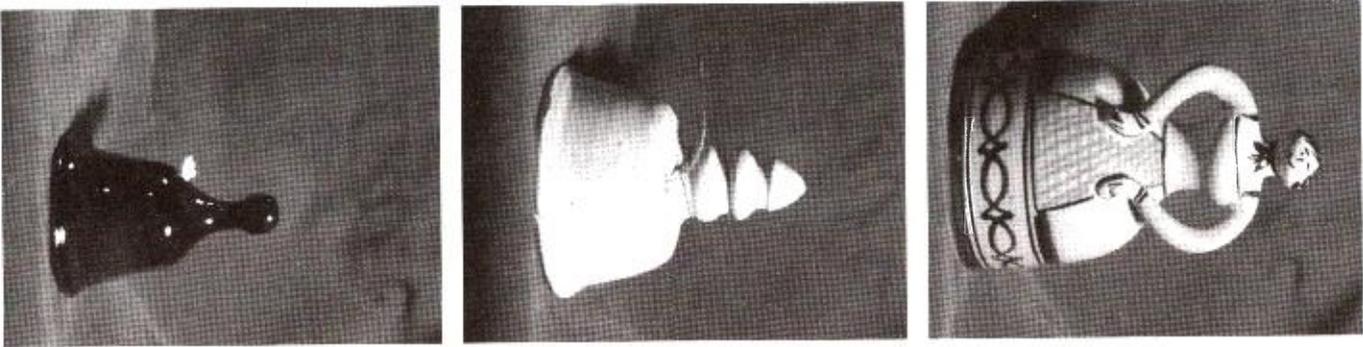


Figura 8



Figura 9

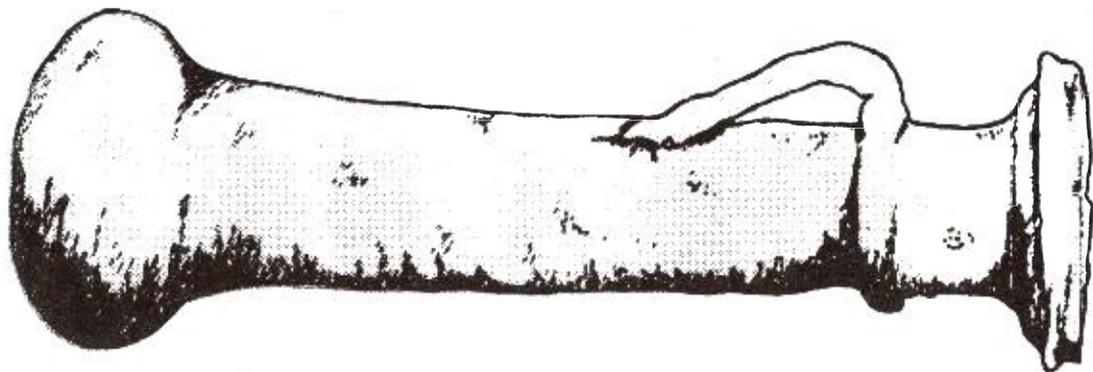


Figura 10

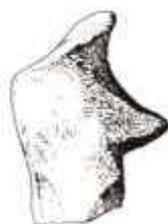
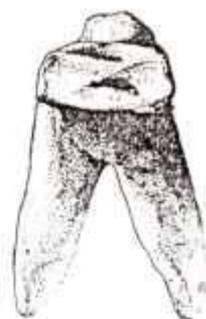
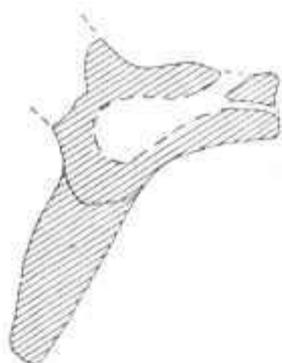
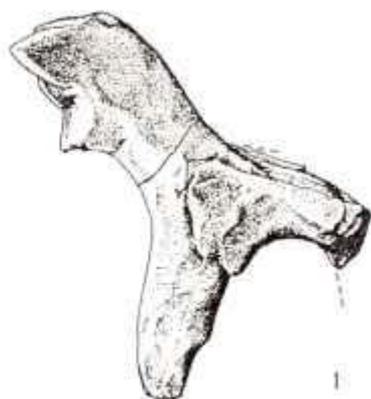
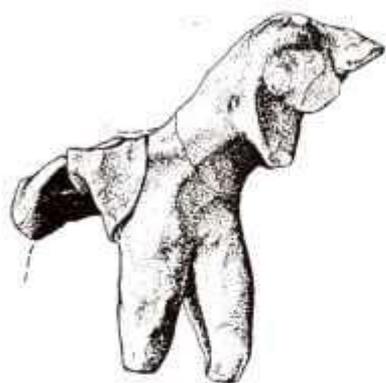


Figura 11

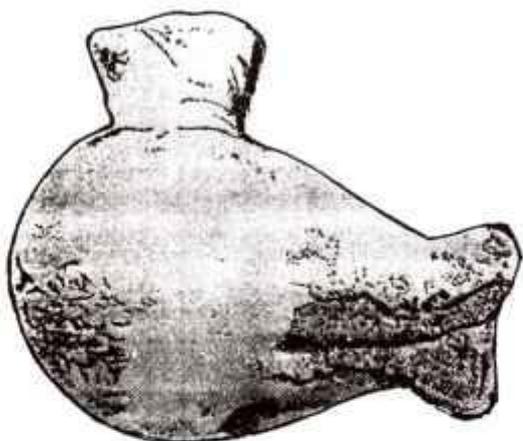


Figura 12a

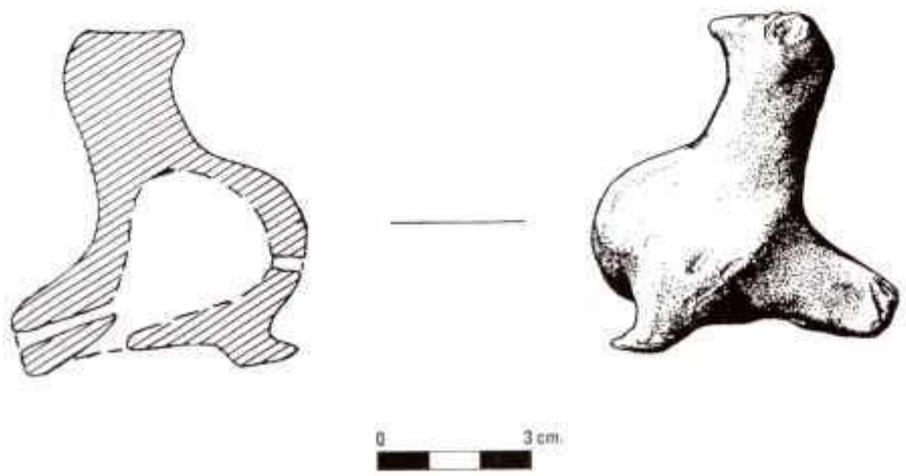
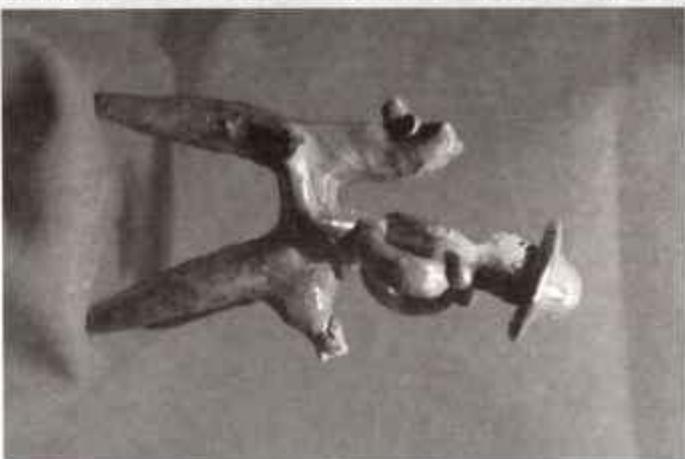
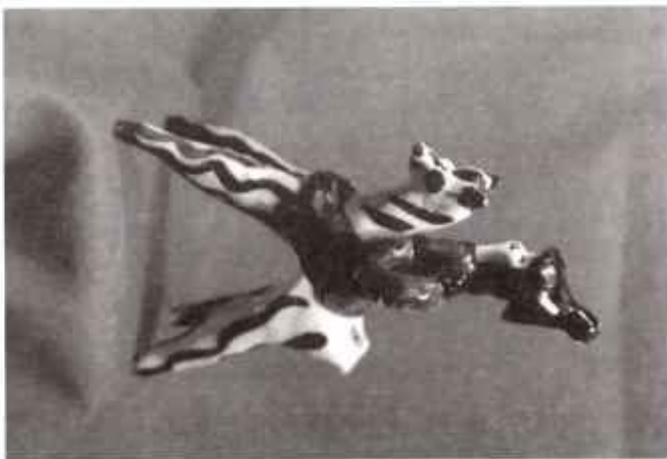


Figura 12b



Figura 13



INSTRUMENTOS MUSICALES EN BARRO COCIDO. UNA PERVIVENCIA MEDIEVAL

Figura 14

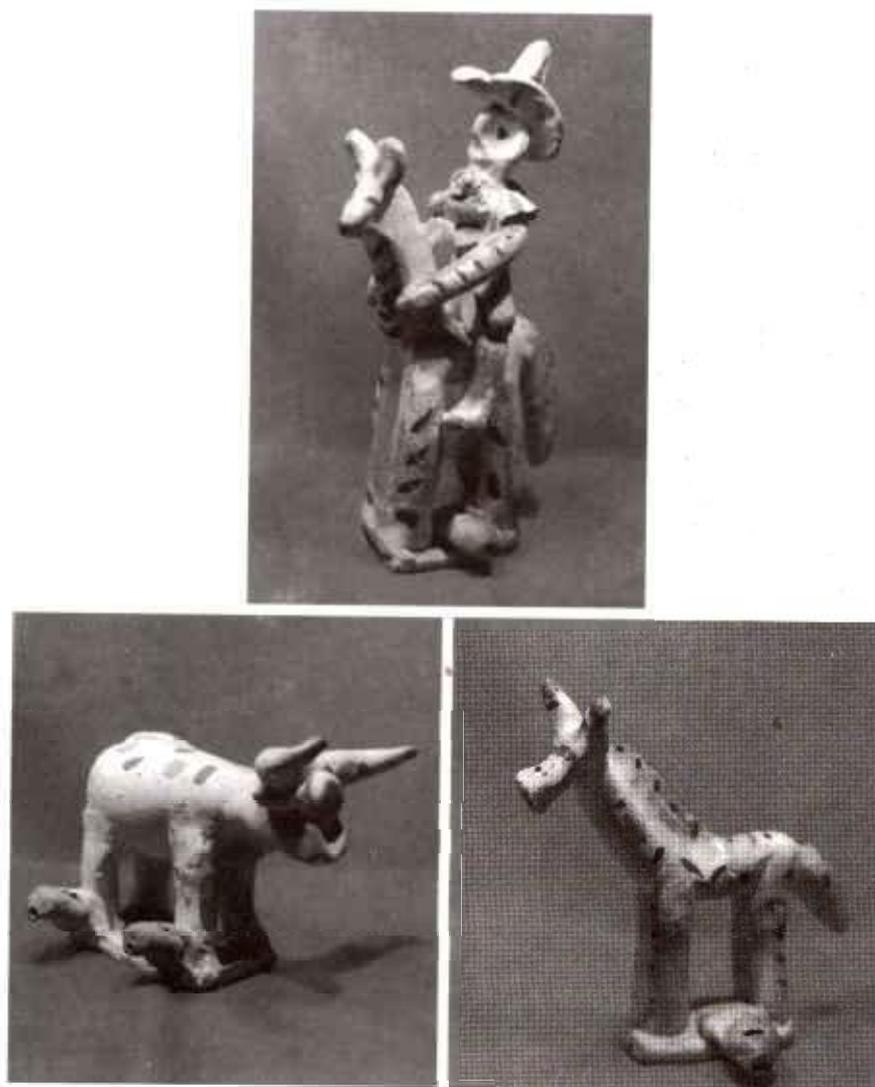


Figura 15

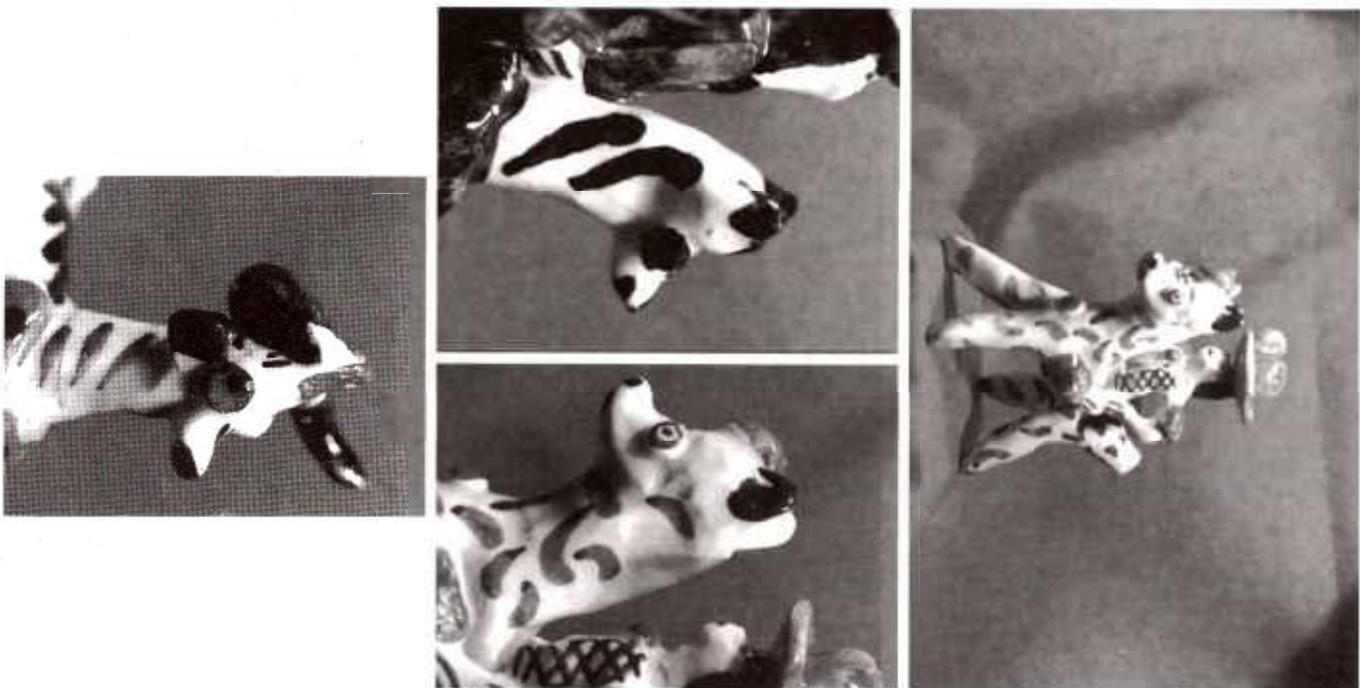


Figura 16

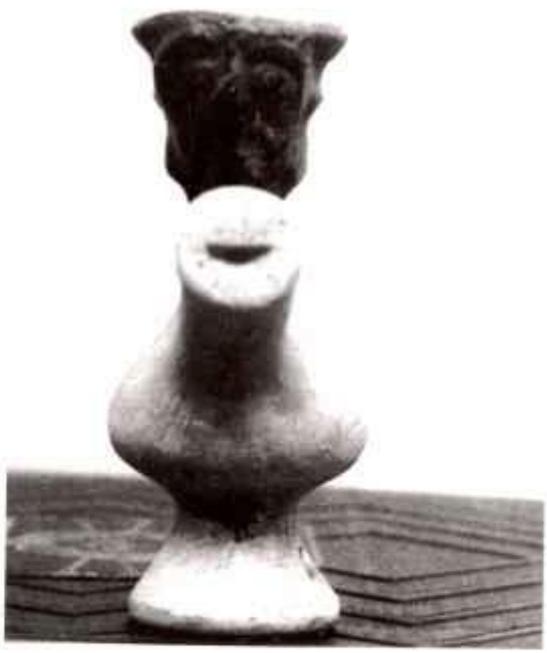


Figura 17

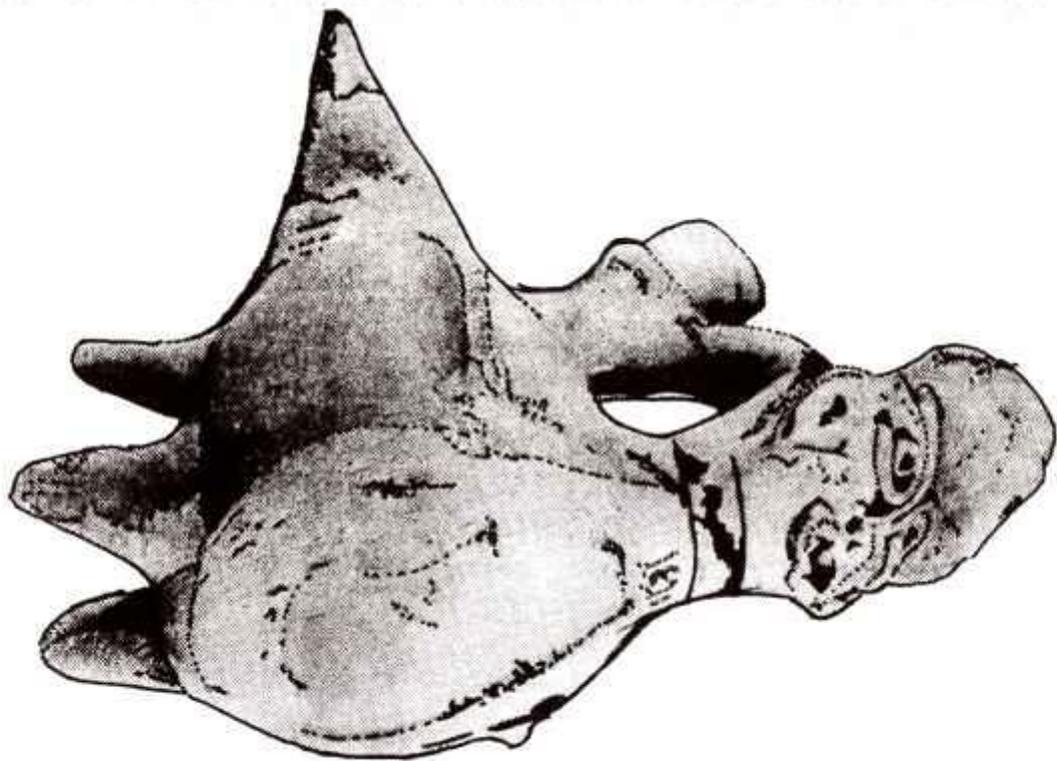


Figura 18

Apuntes sobre iconografía musical en la decoración de la cerámica ibérica

Juan J. Hernández García

Ceramics is a definite documental source of approach to the Iberian culture, to its anthropology and ethnomusicology. The author analyzes musicians, musical instruments and dance as main decorative representations in the Iberian iconography of ceramics as a way to obtain outstanding conclusions about their way of life.

0. Introducción

La cerámica hoy es considerada como fuente documental definitiva, de modo peculiar para acercarnos a la cultura ibérica: ideología, religiosidad, economía y clases sociales, artesanado y sensibilidad artística... Y por tanto, un camino muy seguro de acercarnos a una interpretación antropológica y etnológica de ese pueblo. (¡Qué distinto concepto tendríamos de los íberos que, tal vez, nos pintaron en grotesca descripción como un hombre de garrota y taparrabos, de melenudas crines, en luchas fraticidas, y en torpe persecución de los animales, y guareciéndose despavorido en las cavernas, su natural habitat!).

La decoración de los «vasos» ibéricos, decoración pintada (simbólica, figurada y narrativa) nos hace gustar su ignorada o misteriosa cultura: su modo de ser y de vivir.

Más aún, en el ámbito de este ENCUENTRO etnomusical del Mediterráneo, espero que la decoración cerámica nos descubra fácilmente su atmósfera de un mundo telúrico, agrario con su continua evolución cíclica, que se puede considerar como «clave vital» para explicarlo todo desde esta perspectiva.

Comencemos afirmando que el mundo religioso (a veces mágico) ibérico, como religión «nacional» y naturalista cien por cien, lo hace girar todo en torno a la «salud» en su más amplio sentido: ésto es, como conservación e incremento de la vida a todos los niveles. Desde el cósmico al agrario, desde el ámbito colectivo al individual: una religión y una actitud muy vitalista la de este hombre.

Si nos preguntamos DONDE –medio geográfico en el amplio sentido del vocablo– se hizo nuestra decoración pintada; si preguntamos que «CUANDO» –datación para ver las culturas circundantes a causa del comercio, las invasiones e inmigración o emigración; si investigamos el PARA QUE y POR QUE decoraban y utilizaban esta cerámica en cuestión: *descubriremos*, de sopetón, sintiéndonos inmersos por todas partes en esta idea-madre e hilo conductor: que la FERTILIDAD-FECUNDIDAD-REGENERACION CONTINUA en lo cósmico, en lo telúrico, en la vegetación, en lo animal, en lo humano LO LLENA TODO.

Eminentemente pragmático el hombre íbero –y su religión–, crea y cultiva sus deidades esencialmente dispensadoras de la fecundidad. Tanit, su diosa (con mil versiones localistas y paralelos en la Astarté, Deméter, diosa madre, Artemisa, dama de Elche, dama de Baza y cuantas más queráis según tribus, etnias o momentos) aparecerá siempre como diosa de la

vida y de la «muerte», de la guerra, del más allá como continuidad de vida o regeneración continua... Por ésto mismo los númenes itifálicos de la fecundidad, el árbol de la vida, los animales que se distinguen por su fecundidad (en el aire –aves–, en el agua –peces–, en la tierra –toros, conejos–) o su capacidad de matar (el «carnicero»: lobo, león, ...), las plantas de hoja perenne y que fácilmente agarran y se reproducen, o estimulan la vida... aparecen en nuestra decoración. Es más, lo que a simple vista, puede parecer pura ornamentación casual y caprichosa con líneas y figuras geométricas y otros motivos intranscendentes en orden a evitar la monotonía óptica que pudiese producir la contemplación de un «vaso» más o menos liso, no es algo artificioso evitando así vacíos por el llamado «horror vacui» entre los pintores, arquitectos y decoradores artísticos. No; sino todo lo contrario. Esas líneas de todas clases, figuras y gráficos primarios y casi infantiles son verdaderamente «signos»: expresión y explosión de ideas y sentimientos muy importantes y vitales. Yo diría, por expresarlo de manera llamativa que el artista ibérico lo hace así, decora así por «furor pleni» (no por el «horror vacui»).

En esa decoración cerámica va algo –¡mucho!– importante esencial, y fuertemente expresado y expresivo para el ibero.

Sabiendo, pues, que nuestra atención se va a centrar ahora (por imperativo metodológico y de contenido) en la, cerámica descubierta y estudiada de algunos *poblados*, *necrópolis* y *santuarios* ibéricos del litoral nuestro mediterráneo y su entorno; trataremos de descubrir cómo vive, cómo celebra la vida plena y total desde el *lenguaje de la música y de la danza*, espléndido e inequívoco diálogo que quiere tener con nosotros ese «hombre ibérico».

1. Objetivo específico de estas notas o apuntes

Sólo tratamos de la *iconografía*, representación gráfica de instrumentos o tema musical que decora nuestra cerámica ibérica.

Más concretamente nos fijamos en algunas *iconografías-pinturas*, no en la incisa, grabada mediante cuño estando fresca aún la arcilla.

No esperéis un detallado estudio «organológico» del instrumento posiblemente representado, o del ritmo concreto de la danza. Menos aún melodías o posible «notación» gráfica. En algún caso podremos sugerir (con prudencia y timidez) *posible equivalencia* a los instrumentos o danzas modernas o de otras culturas más conocidas para nosotros.

Entendemos aquí con, el vocablo «ibérico» no sólo la cerámica estrictamente *indígena* y *autóctona*, sino también la que ha sido influida por alguna corriente mediterránea y fabricada por alfares iberos; y también admitimos hoy, bajo esta denominación de ibérica, algunos vasos *importados* muy asimilados por los naturales, desde luego.

Las piezas arqueológicas raramente serán vasos completos (nuevos o reconstruidos). La mayoría son *parcialmente reconstruidos*, o simples *fragmentos*. Dato a tener en cuenta.

No busquemos en el ceramista nuestro, *a un etnólogo o musicólogo*. ¡Sería demasiado! Es un artista que expresa «aquella vida».

Sin adentrarnos en el discutido y complejo problema de la cronología o datación de la cerámica ibérica, y ciñiéndonos al período *ibérico pleno*, nos limitamos a la cerámica de fin

del s. V a C. hasta el comienzo de nuestra era. Es una de las opciones posibles. El contexto histórico y cultural es fácil tenerlo presente.

¿*Origen* de nuestra cerámica en cuestión? Yo me atrevería a decir simplemente, con el estilo e indiscutible sustrato primario y permanente indígena, diríamos repito, que de modo directo o indirecto (a través de los fenicios, cartagineses, e incluso etruscos y suritálicos) de *origen griego*, sin más especificar.

Sólo pretendemos, sinceramente, *seguir abriendo caminos* a la investigación recopilando o cotejando algunos modelos HASTA AHORA catalogados; y siempre a la *Expectativa* ante posibles sorpresas de nuevos yacimientos o ampliación de lo hasta ahora parcialmente excavado o estudiado de nuestro acervo ibérico (Oliva, la Serreta y Puig de Alcoy, Galera, Baza, ... por citar algunos). Y de otra parte, la definitiva interpretación de alguna *enigmática inscripción* de caracteres ibéricos (que a veces acompaña la misma decoración) podrá ayudarnos en esta labor.

2. Líneas vertebradoras metodológicas de estos apuntes

No podemos olvidarlas un momento para nuestra reflexión de hoy.

Complementariedad de otras fuentes: documentales o monumentos

Creo de absoluta necesidad complementar nuestra iconografía pintada de cerámica ibérica con noticias y fuentes *literarias* así, como buscar esa complementariedad en la *iconografía escultórica* (ibérica) –relieves, estatuas, estelas–.

Esta misma complementariedad la buscamos en los posibles *instrumentos o fragmentos* hallados, estén hechos de la materia que sea, y de la época.

Incluso tendremos en algún caso la posibilidad de descubrir (o atisbar) alguna *pervivencia* de aquella temática musical en nuestro mundo y folclore, en verdadero entronque etnológico o costumbrista (?).

Sustrato común mediterráneo en nuestra temática

Pero con su peculiaridad ibérica: sólo sustrato común.

Hay mucho de común en la cultura, religiosidad, manifestaciones artísticas, respuestas muy afines ante los grandes interrogantes de la vida y la naturaleza en todo el Mediterráneo. Lo que se ha llamado la *Koiné cultural mediterránea*. Y ello por factores diversos naturales y en nuestro caso ibérico más por otros factores humanos de intercambio comercial, trasiego por guerras y conquistas. Encontraremos, casi siempre, paralelos más o menos próximos, de lo ibérico, en el Mediterráneo.

Dentro de esta «Koiné» podemos ver la *peculiaridad indígena* respecto a griegos, suritálicos, púnicos. Incluso peculiaridades más específicas entre distintas etnias o regiones ibéricas: de Andalucía, Sudeste, Valencia, Ampurias, Numancia...

Creo que cabe aquí advertir algo que me parece interesante decir: sería peligroso ver *símbolos musicales* en determinadas *ornamentaciones* ibéricas de nuestros «vasos». Me refiero a la abundancia de líneas diversas y las más variadas figuras geométricas, animales y plantas

distintos y en distinta presentación con otros elementos, colores... No lo vemos claro, como lo veía Marius Schneider. ¡Ojalá lleguemos con seguridad a adentrarnos en ese complejo mundo del símbolo; que de otra parte, iría muy en consonancia con la idiosincrasia hasta ahora prevista en el hombre ibérico!

3. La Danza: la mayor muestra de la iconografía musical ibérica

Al englobar la danza muchos factores (sonidos, ritmo, estado emocional, gesticulación, diversidad de danzantes por el número y «clases», el múltiple contexto de tiempo-espacio y ornamentación) vemos en ella la muestra más rica de expresión y fuerza de diálogo para nosotros. Oigamos lo que quieren decirnos de éso que viven, que desean... a través de sus danzas.

(Prácticamente nos vamos a reducir a algunas escenas más o menos completas de danzas. Advertimos algunos gestos de «canto» y «castañeteo de dedos» en algún caso).

Carácter de las danzas que aparecen en nuestra cerámica

No es fácil descubrirlo a simple vista. Es una de las razones por las que he aducido algunas consideraciones y reflexiones sobre el modo de ser del íbero.

¿Son de carácter simplemente lúdico, sin más?

Creo que no. El carácter pragmatista, y festivo a un tiempo, del íbero, de religión naturalista que celebra la «vida» en todas sus manifestaciones no queda en algo externo, superficial. Danza nuestro hombre al acercarse a la divinidad –siempre benéfica– para pedirle éxito y fruto de sus campos y sus luchas; o para ofrecerle esos frutos y éxitos y conseguir que la divinidad continúe y perpetúe sus vidas y sus éxitos.

Danza al despedir y festejar la vida que no acaba de sus muertos «heroizados».

Danza al cambiar la vida en las estaciones del ciclo agrario, pues le va mucho en este cambio; y, además, ve a sus divinidades inmersas en estos ciclos y ve un paralelismo (?) de su propia vida y pervivencia.

La danza cultural de *Numancia* de danzarines con brazos enfundados en cuernos *de toro*, no es sino una elocuente expresión del culto a este animal como símbolo de la fecundidad... recordemos casos muy cercanos como el torico ibérico de Acci-Guadix...

Las danzas *dionisiacas* incorporadas; la danza del vino de *Alloza*; y las de figuras *itifálicas* tienen profundo sentido religioso y celebran la *fecundidad* plena.

Es más, la *danzarina oretana* de Linares; y las famosas gaditanas que Estrabón pone en el s. II a. C., y que tan mal tratadas (?) fueron después, ¿serían así?

¿Son de carácter «funerario», fúnebre?

Encontramos muchas de ellas en necrópolis ibéricas. Los vasos destinados a «urnas funerarias», que recuerdan «libaciones» y banquetes funerarios en escenas de danza tienen

sentido religioso, de pervivencia del difunto recordado u homenajeado. Pero no en el sentido nostálgico de aniquilación y finiquito definitivo —ésto no cabe ni remotamente en su mentalidad vitalista y regeneracionista—. *Cambia, trasciende a otra vida, pero continúa*: la diosa (o sus diversos símbolos que le hacen presente) es dueña de la vida y de la muerte, de la naturaleza que muere para «resucitar»: como el ciclo agrario continuo (?). Por aquí, pienso, que puede ir la danza y su ornamentación vegetal y floral.

¿De carácter de lucha y guerra? ¿De pura destrucción?

Ciertamente existen escenas (y danzas?) de lucha decorando la cerámica de Liria, Oliva, Archena... ¿sin más?

Incluso el *exvoto oretano* del Collado de los Jardines, en Despeñaperros, parece recordarnos su costumbre de entrar en combate marcando cierto paso de danza. Y de otra parte consta, por la estela de Lara de los Infantes, que acompañaban al combate *trompeteros y tañedores de aulos*. Y los *turdetanos* «trepudiantes more suo» estaban en la lucha.

Pero, esas danzas guerreras, pueden tener (a mi modo de ver) fácil interpretación «funeraria» y de muerte como antes. Incluso de *ciclo agrario*: pensemos en el soldado caído en tierra frecuentemente pintado, en el ajuar y comidas y libaciones de las tumbas de los guerreros ibéricos. ¿Sería mucho pensar en aquello (no parece de invención cristiana escueta) del grano de trigo enterrado que muere para *continuar viviendo* en nueva vida de la espiga, y proporcionar vida también? Esto es muy afín a su mentalidad, parece.

¿De carácter religioso?

Parece claro, con lo que hemos dicho. Y con el sentido religioso ibérico de la vida, de toda clase de vida. No vendría mal recordar lo que alguien, a este respecto, decía: que las manifestaciones de danza, teatro-mimo, competiciones olímpicas y agonísticas fueron *rituales* en honor de los «dioses»; rituales que se degradan convirtiéndose en *juegos*. Y dado el carácter conservador y primitivo de la religión ibérica, esa degeneración de ritual no se habría producido.

¿La danza íbera evoca y celebra los ciclos agrarios?

De modo indirecto, o implícito en su mentalidad, no cabe duda a estas alturas. La divinidad o sus inequívocos símbolos que adornan nuestras danzas, recuerdan a la divinidad que lucha por ellos y protege y vigila sus campos y cosechas. Es más, los especialistas la identifican con Deméter «en su papel en el cíclico renacer de la naturaleza». En los santuarios ibéricos, a los que acudirían entre festivas romerías (con sus cantares y danzas) no aparecen altares ni sacrificios: sino ofrendas, de frutos de la tierra, panes, libaciones de hidromiel...

Y de modo *más explícito* —ayudados por el testimonio escrito de Estrabón que describe y cono muy bien la «Iberia» de las vísperas de nuestra era cristiana, y de decoraciones cerámicas y la interpretación clara de especialistas de cerámica ibérica «clásica»— no tenemos duda en afirmar que nuestras danzas decoradas (pensamos de modo especialísimo en la bastetana y

guerrera de Lira, en la bailarina sagrada de Elche) y no podemos dudar que se trata de *celebrar los ciclos agrarios (solsticio de verano) los plenilunios, la llegada de la primavera, la recogida del vino nuevo...*

Oigamos las palabras de Estrabón:

...en Bastitania las mujeres danzan cogidas de las manos con los hombres.

Se trata de un amplio e influyente pueblo del Sudeste contiguo a los *turdetanos* (andaluces occidentales, del Guadalquivir y Cádiz) de una parte; contiguos también a los *edetanos* de Valencia y Elche; y paso obligado para llegar al emporio de riqueza minera de Sierra Morena en *Cástulo* (Oretania). Desde *Cartagena* y *Villaricos* —puertas del Mediterráneo— por aquí pasaban y aquí posaban.

El mismo Estrabón —lo afirma de los celtíberos y pueblos a su norte, pero no es difícil ampliarlo a nuestro ámbito— dice:

...durante las noches de luna llena, en plena calle, en las puertas de sus casas, todas las familias bailaban hasta la madrugada.

(¿Qué nos evocan estos textos al iluminarlos con las decoraciones dichas de Liria y Elche? Sabiendo, por otra parte que muy cerca, en una isleta de Málaga, había un popular templo dedicado a la luna «Lux divina»?). Datos a tener en cuenta.

Iconografía de solo danzantes, sin músicos.

Es fácil de explicar en algunos vasos por ser puros fragmentos; o porque, en vasos del estilo de Archena-Elche es corriente: no son muy dados a historiar minuciosamente toda la escena...

¿Quiénes danzan?

Sólo aparece (probablemente nunca la divinidad) danzando la figura humana. Ni danzantes zoomorfos hay.

No aparece la danza *individual* en estas muestras.

Hombres solos: • Aparecen en pareja, frente a frente, ante el ánfora del *vino nuevo de Alloza* (Teruel). • En *Azaila* (Teruel) aparecen danzando ante una *flor adormidera o granada*.

Mujeres solas: • La *danzarina sagrada de Elche*, con otra figura femenina que se ha perdido en la decoración. Aparece rodeada de (los) símbolos de la diosa Tanit: rosetón, cisnes, peces y conejos.

Danzas mixtas: cogidos de las manos: • La más conocida, interesante, y más completa, llamada *bastetana* por reflejar exactamente la descripción y noticias de Estrabón. • Existe otra, también de *Liria*, que nos evocan las de corro del Mediterráneo, las ruedas. • *Danza oretana*, placa caliza de Jaén; el personaje central parece el corifeo.

Danzantes mitológicos: • En diversos *vasos griegos* aparecen de las necrópolis ibéricas de Ampurias, Archena, Cigarralejo, Villaricos, Toya, Galera, Baza... con sátiros y ménades.

Pervivencia en nuestro folclore de esas danzas

La llamada *danza bastetana*, del espléndido sombrero de copa de Liria, fue llamado en un principio por Pericot «Vaso de la sardana» y quiso ver en él el origen de la sardana, o del «contrapás» sardá.

En esta misma danza bastetana me parece (tal vez por mi vinculación afectiva a Basti-Baza) encontrar un rasgo del folclore de *Baza en el fandango* de su Sierra: dice así el cantaor animando a los tímidos danzantes ante su pareja para fundir el cuadro de danza: ... «arrímate, bailaor, / arrímate a tu pareja, / que el que al baile no se arrima / es comer el pan a secas» (sic).

Por esa misma razón afectiva y otros paralelos se me viene a la memoria la fiesta infantil de *las mayas* cada primavera. Nuestras pequeñas —sería la versión infantil posible de esa danza— vistien de gran manto blanco que cubre por entero (excepto rostro) a la más «bonica» de las niñas del barrio: la sientan en el mejor y más cómodo tranco de una casa del barrio, muy sería ella (con las manos sobre las rodillas, sin poder reír, ni cantar, ni estremecerse siquiera en aquel bullicio infantil) y en gesto hierático contempla el canto y la rueda de danza de sus compañeras. Los viandantes, chicos y grandes, siguen cubriendo de flores a la entronizada reina infantil, y, si no disponen de flores le echan unas «perras» a los pies de la improvisada y homenajeadada reina maya. Después, (aquí degeneró el posible *ritual* en juego y en *picaresca* inocente infantil) se reparten el botín entre las pequeñas que forman el «tyasos» o cortejo de la maya.

En la *danza guerrera de Liria*, con los músicos del aulos doble y una especie de larga tuba curvada —para mí la segunda joya musical de la cerámica de Liria— Domingo Uriel veía el origen del clásico *Ball dels bastonets* y del *Ball de palos y planxes*: las armas ofensivas han sido trocadas en bastones inofensivos y los escudos de guerra ayudan a marcar el ritmo de la danza festiva.

4. Músicos e instrumentos de nuestra iconografía ibérica

Recordemos (como dijimos a propósito de los danzantes) que no hemos advertido divinidades-músicas; como tampoco zoomorfas.

La figura de *mujer* (recordarían a las «parzenikoi» griegas) abundan, generalmente con doble aulos. En danza de vaso «griego»: también pandero y lira.

La figura de *hombre* («andreioi») con aulos sencillo y tuba larga, o trompa, cuerno. Rara vez con doble aulos.

Niños o adolescentes («paidikoi») en decoración cerámica tampoco aparecen. Sí aparece una adolescente (estela pétrea de Osuna); y un niño (terracota de La Serreta de Alcoy): en ambos con doble aulos.

¿Qué instrumentos aparecen representados en la cerámica?

Advirtamos que el término *flauta*, simple o doble, es incorrecto, porque induce a error. Preferimos el de *aulos*. Nada de pequeña flauta; ni «travesera»; ni flauta de Pan o Sitinx.

Instrumentos ibéricos en cerámica indígena

Sólo vemos con certeza absoluta los instrumentos de viento: *aulos* de uno y dos tubos, y una especie de *tuba larga* y curva.

La *campanilla* (colgando al cuello de algunos caballos de Liria) tendrá sentido apotropaico. Como las que aparecen, de bronce, en ruinas de Lauro-Edeta y una sepultura ibérica de Galera.

No es claro el *sistro* (de la «dama del espejo» de Liria), ni la *especie de carraca* que algunos ven en la escena de toreo de un vaso de Liria.

Los vasos «griegos»

(Influenciados o importados) añaden lira, pandero, disco, platillos y cuerno.

Ampurias, Villaricos, Toya, Baza y Galera carecen de figuras humanas en la cerámica autóctona ibérica.

5. Los instrumentos autóctonos ibéricos tal como aparecen: viento

Una «especie de aulos» sencillo y doble

No aparece claro que estén hechos *de caña*: por lo irregular del grosor de los tubos. Serían tal vez de barro (ésto confirmarían los fragmentos encontrados en Lauro-Edeta, y las trompetas de Numancia).

Tañida siempre con ambas manos. Al menos con 3 ó 4 orificios.

Aparecen de *tamaño mayor* que los clásicos aulos (o tibias latinas) a la vista del aulista que lo maneja.

El tamaño no parece ser exageración pictórica del artista.

Sería como un *clarinete rústico*: el instrumento ibérico es muy elemental. ¿Algo así como un caramillo?, ¿como el chalumeau francés?, ¿un obó elemental?, ¿chirimía?

¿Allogue grande? ¿El después «albugón finchado» de nuestras fuentes medievales?

Los aulistas podrían llevar la «forbeya» (o capistrum entre los romanos y etruscos): una especie de carrillera de cuero (cogida por detrás al cuello) con el fin de distribuir bien el aire, y producir sonido alto, estrepitoso, fuerte; y al mismo tiempo no hinchar y deformar el rostro por la fuerte espiración que supondría. No aparecen casi nunca ni en las pinturas griegas (sí en alguna estatuaria griega o etrusca). El que salgan el aulos sencillo y doble de la barbilla de los aulistas de nuestra «danza bastetana» podría alguien interpretarlo como si llevaran forbeya.

Producirían sonidos penetrantes como las chirimías, las grallas, las zampoñas que perviven en Cataluña, Valencia y Baleares.

Nuestro aulos doble en nuestra cerámica autóctona ibérica

El sencillo solo aparece en la «danza bastetana». ¿*Sabbâba* árabe?

Tampoco vuelve a aparecer en la «griega».

- Es manejada por la mujer (auletrix), casi siempre.
- Aparece unas veces con embocadura, boquilla, común para ambos tubos; otras cada tubo conserva la suya.
- Otras veces aparecen muy separados ambos tubos.
- Unas veces aparecen terminadas en ancho pabellón.
- Con tubos desiguales en longitud: el pequeño llevaría la parte melódica, y el otro llevaría una especie de zumbido, pero armónicamente unidos. «Obóe doble con bordón» podrá clasificarse (?).
- Instrumento ibérico ritual para el templo y funerario, para banquetes (*symposion*), y para fiestas.
- Puede tener parecido al *Aghoul* árabe de doble tubo.

El conjunto *aulos sencillo-aulos doble* sería para festejos o rituales de mayor placidez, de serenos y elegantes movimientos (como admiramos en la referida danza bastetana). Sus aulistas, tal vez, más refinados y artistas: como se diferenciaban nuestros antiguos «ministriles cortesanos» de los simples trompeteros y atabaleros de nuestros ejércitos (?).

El aulos doble formando conjunto «estruendoso»

Así lo vemos emparejando con esos largos y gruesos tubos terminados en ancho pabellón, y curvados que estudiamos inmediatamente y que, momentáneamente, llamamos «especie de tuba». Aparecen este conjunto en las danzas guerreras de Liria (tres veces lo hemos visto).

No hemos encontrado el instrumento posible compañero de las dos aulistas dobles que aparecen sólo en dos fragmentos cerámicos ibéricos: en Liria (dos veces) y Elche. ¿Qué conjunto podrían formar?

Otros conjuntos del doble aulos

En la expresiva terracota de *La Serreta* admiramos a la Diosa-Madre con dos hijos a sus pechos: a un lado tiene *dos aulistas (un niño y un adulto) con dobles aulos* de tubos desiguales de tamaño, frente a una paloma (símbolo de inmortalidad); al otro lado una mujer con hijo en brazos. Todo enmarcado por la diosa de la vida y la muerte: el otoño y primavera de la vida en los aulistas que gozosamente celebran la reproducción cíclica y continua de la vida.

En vasos *ibero-griegos* (Ampurias, Baza, Galera, Villaricos) se conjunta el doble aulos con el pandero grande (tympanon), con el disco (platillo), y cuerno pequeño.

El doble aulos acompañado de la lira es específico en cortejos y rituales funerarios del Mediterráneo (aquí en Galera).

El instrumento «grave» de viento que aparece en la cerámica ibérica

Es el que predomina en Liria acompañando al doble aulos y en escenas de lucha y guerra. De gran *longitud y grosor de tubo*, curvado casi al iniciarse y al finalizar en amplio pabellón, llegando casi a los pies del tañedor. ¿De bronce, de barro o de otra materia?

En las escenas en que aparece se puede tratar más bien de una posible competición, desfile militar ante la tumba del guerrero como parte ritual. Homenaje al personaje «heroizado» con quien enterraban falcatas, lanzas, escudos... como ajuar funerario entre la más variada cerámica ibérica autóctona.

Se le ha podido denominar —al no encontrar paralelo exacto— como «gran trompeta curvada», «tuba». No sé si añadir alguna peculiaridad que recuerde alguna «trompa», «cuerno guerrero» peculiar. Con estas expresiones parece dejar claro un *sonido bravo, estruendoso*, llamativo, sobrecogedor...

Nos podría evocar instrumentos de carácter militar y guerrero, utilizados en torneos, fiestas públicas, desfiles militares, pero con pequeña embocadura e instrumentado hacia abajo. Acaso el *cuerno largo* que aparece en un «beatús» medieval; o el instrumento grueso a *modo de bocina larga* que el Maestro Mateo esculpiera en la sillería de la Catedral de Toledo recordando en una enjuta de respaldo la *toma de Baza* por los Reyes Católicos en 1489. Ahí queda. «Tuba mirum spargens somum...».

¿Entonces sólo hubo instrumentos de viento en nuestra cerámica?

Pudo —y tuvo que haberlos— pero no necesariamente aquí «representados». Esos *dos escudos enfrentados* manejados por los infantes que aparecen en esta célebre escena guerrera de Liria, al entrechocar (recordemos la *anakrousys* de los griegos en esta especie de «monomaquia» —lucha cuerpo a cuerpo— entre dos soldados que representa el vaso cerámico) pudieron hacer de acompasados címbalos o platillos marcando ciertos ritmos. Esto no es raro en la coreografía.

6. Instrumentos incorporados por la cerámica íbero-griega

- *Lira* acompañada de aulos doble (Ampurias, Villaricos, Archena, Galera).
- *Pandero grande redondo* (tympanon) unas veces tocado, otras en el suelo (Galera, Baza, Villaricos, Toya, Cigarralejo).
- *Disco metálico* con orificio central, para hacer señales fuertes (Toya, Castellones de Ceal (Hinojares), Villaricos?).
- *Cuerno pequeño* al pie de sátiro con tympanon al pie de ménade (Galera, Toya, Villaricos).
- *Címbalo* (platillo) (Villaricos).
- «*Castañuelas*» (Toya).

7. Espacios geográficos ibéricos hispanos reseñados aquí

Costa Catalana (*Ampurias*)
 Ebro y penetración (Teruel: Azaila, Alloza)
 Edetanos (Liria, Oliva, Alcoy-Serreta)
 Sudeste (Elche, Archena, *Cigarralejo*)
 Bastitania (*Galera, Baza, Toya, Villaricos*)

Oretania (Cástulo, Santuario, Despeñaperros, Santisteban)

Turdetania (Osuna, Córdoba)

Celtiberia castellana (Numancia)

Nota: Los lugares sin cursiva indican yacimientos ibéricos autóctonos. Los cursivos: yacimientos «íbero-griegos». Los subrayados: mixtos.

Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicales¹.

Manuel Espinar Moreno

Which is the role earthenware musical instruments are developing as a means of cultural transmission in our history? Objects which become instruments, as whistles, are presented as pieces of popular tradition whose antecedents are settled in prehistoric, ancient and medieval art, Christian as well as Islamic. This fact leads the author to an investigation of texts, documents and archaeological material in order to illustrate their variety of uses (hunting, decorative purpose, celebrations, games...), functions and structure.

Introducción

A lo largo de los tiempos el hombre fue descubriendo la naturaleza y la vida de cuanto le rodeaba, pretendía dar una explicación racional de aquel complejo mundo. La mitología y las leyendas fueron formándose y dejaron una profunda huella en cada una de las culturas. La representación de figuras abstractas, estilizadas, bellas figuras humanas, dioses, animales, etc., fueron evolucionando hacia la realidad. Durante las épocas Antigua y Medieval no se renunció tampoco a lo fantástico y se continuó reproduciendo los repertorios más usuales y clásicos pues nunca se perdió el contacto con el mundo antiguo, se buscaba la armonía y una imagen fidedigna del hombre que expresara los aspectos humanos y espirituales. Es curioso comprobar el cambio de modas y estilos, lo monstruoso fue sustituyendo poco a poco a lo humanista y viceversa. Las constelaciones del universo conocido fueron reproducidas mediante figuras zoomorfas y antropomorfas. Las cabezas humanas en el arte y las miniaturas son dotadas de extremidades, patas y piernas para moverse por el espacio real o imaginario, abundan en las representaciones las cabezas de animales con sus apéndices para permitir el traslado, etc. Algunas de estas tradiciones han perdurado y otras por el contrario han desaparecido, así se ve en los museos hasta bien entrado el siglo XVIII y actualmente algunas de ellas perviven en ciudades y localidades de nuestras tierras. Este es el caso de algunos instrumentos musicales de barro como los silbatos de los que poseemos una buena representación para la etapa medieval y moderna. Otros ejemplares parecidos a aquellos perviven hoy entre nosotros como ocurre en las Baleares, comarca de Guadix, tierras de Jaén, Salamanca, Granada, etc. Los datos arqueológicos que conocemos junto con las fuentes documentales de archivos y crónicas permiten hoy ofrecer un trabajo sobre la cuestión que nos ponga en el punto de partida que nos permita realizar una historia del juguete.

1. Este trabajo fue presentado el 22 de agosto de 1992 en el *I Encuentro de Etnomusicología del Mediterráneo celebrado en Almería*. Para su publicación le añadimos algunas referencias bibliográficas.

Datos para el estudio de los instrumentos musicales de barro: los silbatos

Muchas figurillas grabadas se les conocía con el nombre de «Gryllas», según nos dice Plinio el Viejo, pues el nombre lo recibieron de un tal Grylos contemporáneo de Apeles². Las cabezas de carneros, toros, caballos, perros y otros animales tenían gran aceptación puesto que representaban y garantizaban la fertilidad y la riqueza de sus dueños. Algo parecido ocurría con las piedras preciosas, al menos en la época grecorromana, y así se continua la tradición en la etapa medieval. Las propiedades que se les atribuyen son numerosas y van desde hacer invisible a su propietario hasta darle toda clase de gracias ante los demás, ofrecen posibilidades para poder encontrar tesoros ocultos, presentan la virtud de ser obedecido por todos, facilitan el parto, evitan las enfermedades, garantizan el alimento, atraen a los amantes, libran del mal de ojo, rechazan las fuerzas ocultas del mal, etc., es una forma de luchar contra lo desconocido y de participar de lo sobrenatural. De esta forma los cuentos y leyendas legendarios pasaron a tener un soporte en los metales, la madera, y, en especial, en la cerámica como ocurrió con el denominado árbol de la vida.

Algo parecido sucedió cuando el hombre comenzó a reproducir figuras de animales pues tratará de darles vida, imitando al Creador de la naturaleza y del mundo, como nos dice J. Baltrusaitis:

La mezcla de cuerpos vivos con materias inanimadas se convierte en una obsesión a la cual no escapan los mismos objetos. Estos reciben garras, dientes y la turbulencia y ferocidad del animal. Los vemos unidos al cuadrúpedo e incluso al hombre: el hierro, la arcilla y la madera se confunden con la carne³.

Pero aquellas figuras confeccionadas con la mano del hombre también en ocasiones se pueden convertir en seres a los que hay que temer, son enemigos y por tanto hay que conjurarlos y adiestrarlos:

Las cosas hechas con las manos del hombre se convierten también en criaturas vivas y entran en el campo enemigo. Ahora acechan, persiguen, y atacan a los hombres que las han fabricado⁴.

El hombre y la mujer comenzaron a tener estos objetos como parte esencial de su vida y de su hogar porque suponían el acercamiento a lo sobrenatural y evitaban las faltas y penurias. Una forma de acercar estos objetos a sus hijos era convertirlos en juguetes. En ocasiones se les adosa un silbato con el que pueden jugar, divertirse y producir silbidos o gorjeos imitando a ciertas aves cantoras, ranas y otros animales. Por el momento estamos muy mal informados sobre todo este complejo panorama de los instrumentos musicales de barro. Los museos

2. BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid, Editorial Cátedra, 1987.
3. BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ob. cit., p. 225.
4. BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media...* Ob. cit., pp. 227-229.

folclóricos tienen un reto ante tales carencias y lagunas de nuestra investigación como ya puso de manifiesto Alejandro Guichot, hace tiempo, cuando dijo:

La sabiduría popular en sí misma, la creencia, el sentimiento, la acción y la ejecución del pueblo, lo que el pueblo, sujeto colectivo de indiferenciados y anónimos, sabe y cree, siente y quiere, practica y hace, es un complejo objeto real, como otros muchos de la vida y la existencia; realidad objetiva que puede ser expresada por la voz Demosofía.

A principios de este siglo el pedagogo P. Martínez Baselga propuso la formación de algunos museos infantiles o, al menos, museos folclóricos que recogieran las muestras de Cultura material y Arqueología dedicada al juego de los niños. En su obra titulada *Sociología y Pedagogía* (1908) defendió estas ideas proponiendo colecciones y clasificación de los juguetes. Algo más tarde en Zaragoza publicó *Museo infantil* (1910) en el que llega a proponer en total dieciséis vitrinas entre las que destacan, por el interés que representan para este trabajo, las dedicadas a los juegos gimnásticos, los juguetes para tradiciones religiosas, juguetes de ruido entre ellos los *tambores, pitos, músicos*, cohetes, pirotecnia, objetos de ciencia, construcciones manuales, etc. Es una forma de acercar al niño a todo este amplio legado cultural, de aficionarlo a la música utilizando estos silbatos o flautas muy simples, confeccionadas con barro, a menudo regalándoles simples flautas que darían paso a elementales armónicas y pitos.

El juguete medieval pues cumplió varias funciones al dar suerte a su dueño, constituir un motivo de ocio y de negocio, obtener algún sonido musical que trata de imitar a la naturaleza aunque en ocasiones suena bastante pesado para los mayores. Así en grabados del siglo XV conocemos los monos músicos subidos sobre un caballito engalanado con atavío circense, modelo que parece concebido como un juguete para ponerlo en movimiento por el deslizamiento de un eje. La cerámica al ser un objeto más barato que otros materiales hizo que se transmitieran muchos motivos ornamentales y de figuras, además el comercio relacionó las tierras de Oriente con el Occidente y viceversa. Entre todos los materiales disponibles para el hombre la cerámica y la madera fueron los más utilizados para fabricar estos pequeños juguetes o instrumentos musicales. Por el momento tenemos constancia de ellos a través de las fuentes escritas y arqueológicas y perduran otros que hay que continuar recuperando. Son en esencia parte de nuestras culturas materiales y de las diferentes mentalidades de los hombres y niños que nos precedieron.

Algunas figuras y especies recuerdan lo grecorromano, cuya tradición se mantuvo y fue continuada por el Islam y por los pueblos cristianos. Más adelante estudiamos algunos ejemplares conocidos o en vías de investigación, destacan los de los siglos XII-XIV y algunos de los siglos XV-XVI. Tenemos datos y referencias de China, Japón y otros lugares de Oriente que se fechan en el siglo XIV, destacando por la particularidad de que algunos de estos objetos están personificados. Es más abundante la relación de instrumentos

5. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Noticia histórica del Folklore*. Estudio preliminar de J.R. Jiménez. Sevilla, 1984, p. 237.

perteneciente al mundo islámico y cristiano de las tierras occidentales. Muchos de los instrumentos que han pervivido hasta hoy fabricados en cerámica se mantienen todavía en plástico pues este ha sustituido al barro y, además, es un material más resistente y difícil de romper.

En muy pocas ocasiones los textos antiguos, medievales o posteriores aluden a los silbatos o instrumentos de música popular pero sí a otros instrumentos utilizados por los hombres en sus fiestas, danzas, bailes, entierros, nacimiento, bautizo, bodas, etc. La música es algo inseparable del espíritu humano, es una armonía y compás del mundo que el hombre imita a semejanza de un mundo supraterráneo, copia los arquetipos. Igual que Dios tiene en el cielo ángeles que tienen instrumentos musicales aquí en la tierra los reyes, nobles y toda clase de gentes se congratulan con la música. Los pitos y silbatos son otro de los instrumentos que mediante un material pobre, económico, fácil de obtener y confeccionar logra dar vida, insuflar sonido a una de las materias más utilizadas por el hombre de aquellos tiempos: No hay que olvidar que en la Biblia se hace nacer al hombre de la tierra amasada, es una labor de ceramista del mismo Creador, y en este sentido los juguetes e instrumentos musicales de juguete juegan también un papel importante hasta ahora prácticamente olvidado y desconocido.

Entre los pocos textos escritos que conocemos destacan los relativos a los últimos años del Islam en España. En la Granada nazarí del siglo XIV posiblemente los silbatos fueran utilizados. No solo poseemos datos de las manifestaciones materiales encontradas en excavaciones de la Alhambra sino alusiones en el texto del Código de Yusuf I (1333-1354). Se hace referencia a la música y a costumbres que llevan en ocasiones a decretar la prohibición de aquellas manifestaciones, así nos encontramos lo siguiente:

Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra y de las Víctimas, han sido causa de alborotos y escándalos, y en ellas las loables alegrías de nuestros mayores han degenerado en locuras mundanas. Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose agua de olor, y persiguiéndose con tiros de naranja, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, de canciones y gritos; se prohíben tales excesos, y se previene al exacto cumplimiento de las costumbres primitivas.

Además se añade: *En los regocijos de bodas, en los que se celebran para poner a los recién nacidos bajo el auspicio de las buenas hadas, y en reuniones familiares, sea lícito divertirse con zambras y convites espléndidos; pero obsérvese el mayor decoro, reine la discreción y no incurra convidado alguno en el abuso de la embriaguez.*

-
6. SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio, *La España musulmana según los autores islámicos y cristianos medievales*. 2 tomos, Buenos Aires, 1946. 3ª edición, Madrid, 1973. Cf. Tomo II, pp. 510-512, recoge el texto y traducción del mismo realizada por E. Lafuente Alcántara. Si nos atenemos a las noticias recogidas por Torres Balbás para Tremecén en el siglo XV nos damos cuenta que algo semejante ya ocurriría en Granada, por tanto los silbatos se utilizarían como juguetes y como instrumentos de ruido. Otros datos sobre la música nazarí se pueden ver en: FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo, *De las melodías del reino nazarí de Granada*

Entre las numerosas manifestaciones de la vida y regocijo de los hombres y mujeres de las ciudades destacan algunas referencias muy curiosas a lo largo del tiempo; así en 1392 ciertos problemas en la judería de Murcia llevó a los regidores a desterrar a algunos individuos de la comunidad judía, durante cinco años se les prohíbe su vuelta a casa y se especifica que se *pregone públicamente con añafil*. Los moros del barrio murciano de la Arrijaica tenían fama de ser humildes braceros, gente de bullanga pero entre ellos existían muchos juglares y matones. La llegada de los reyes a las ciudades, como sucedió en Murcia con los Reyes Católicos, la muerte de un príncipe como la del hijo de Fernando e Isabel don Juan, la conmemoración y alegrías por la toma de algunas de las ciudades del reino de Granada a los musulmanes, la boda de una princesa, etc., daban lugar a fiestas y nos han permitido conocer algunos textos de extraordinaria importancia, así como otros datos sobre las fiestas de juglares, corridas de toros, «bailes de moros y judíos y otros regocijos populares», destacamos algunas de las alusiones como la siguiente: *y se traiga a todos los juglares que se pudiere para que en la dicha fiesta hagan sus sones con sus estorneras*, etc., o el que alude al luto de 1497 decretado por la ciudad ante la muerte del príncipe don Juan: *ningún menestral trabajase con el obrador abierto, y que nadie tañese vihuelas, tamboriles ni otros instrumentos, ni cantase ni hiciese regocijos de ningún genero*.

Silbatos de barro de la época medieval

Conocemos hoy una serie de silbatos y de pequeñas figurillas de barro que han sido estudiadas por varios autores. En época musulmana nos encontramos con estos pequeños animales de juguete, algunos de los cuales eran silbatos o pitos, que nos ofrecen aspectos parciales de la Cultura material de la época y de las costumbres de los niños y jóvenes en sus juegos y diversiones. Algunos autores han defendido que la religión islámica tiene prohibida la representación de figuras⁸, pero esto no es del todo exacto, pues podemos decir con Alexandre

a las estructuras cristianas. La transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la Península Ibérica. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985. MANDLY ROBLES, Antonio, *Verdiales: la raíz y el ritmo*, «Música oral del Sur. Revista Internacional», 1, (Granada, 1995), pp. 128-161, en especial pp. 140-142. CORTES, Manuela, *Nuevos datos para el estudio de la música en Al-Andalus de dos autores granadinos: As-Sustari e Ibn Al-Jatib*, «Música oral del Sur. Revista Internacional», 1, (Granada, 1995), pp. 177-194. GUETTAT, Mahmoud, *L'école musicale d'Al-Andalus à travers l'oeuvre de Ziryab*, «Música oral del Sur. Revista Internacional», 1, (Granada, 1995), pp. 204-213.

7. FRUTOS BAEZA, José, *Bosquejo histórico de Murcia y su Concejo*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 95, 1988, p. 128. Otros testimonios en pp. 108, 110, 127 y 159. Alude en esta obra a las fiestas realizadas en los siglos XVII y posteriores. Entre los instrumentos se citan las chirimías, pínfanos, atabales, campanas, trompetas, artilugios, cánticos y serenatas, comparsas, etc., hasta que llegó el momento de las prohibiciones por suponer tales diversiones el fomento de la ociosidad y del libertinaje. Para un conocimiento detallado de la música en el reino de Granada y el paso a lo cristiano Cf. FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo, *De las melodías del reino nazari de Granada a las estructuras cristianas. La transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la Península Ibérica*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985.
8. GOMEZ MORENO, Manuel, *El arte árabe español hasta los almohades*, «Ars Hispanica», III (Madrid, 1951), pp. 311-323. MARÇAIS, G., *La question des images dans l'art musulman*, «Byzantion», (1932), pp. 67-69. ETTINGHAUSEN, Richard, *The dance with zoomorphic masks and other forms of entertainments seen in islamic art*. ETTINGHAUSEN, Richard, *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World*.

Papadopoulo⁹ que no estaba prohibida tal representación de figuras salvo en las mezquitas. Conocemos la existencia de una decoración figurada en el arte islámico, pero también hacían uso de una rica decoración zoomorfa en la que destacan los leones, las aves, los caballos, serpientes, peces, etc., igual que todo el arte islámico se desplegaba en monumentos, miniaturas, ilustraciones, decoraciones abstractas, piedra, madera, metal, tapices y, sobre todo, cerámica, que logran una misma estética desde Córdoba hasta Samarcanda. Las finalidades prácticas y sociales se ven en cada una de estas parcelas del arte por su función. Guillermo Rosselló-Bordoy hace referencia, cuando estudia «Los animales de juguete» en su obra titulada: *Decoración zoomórfica en las islas orientales de Al-Andalus*¹⁰, a una serie de pequeñas esculturas de barro cocido de variada tipología, que le hacen creer que estamos ante un elemento característico del arte popular islámico. Algunas de estas piezas están completadas con un silbato, por lo que las considera precedentes directos de los «siurells» mallorquines, hoy en plena vigencia¹¹, y cita bastantes ejemplares conocidos, entre los que destacan los descubiertos en Murcia¹², Alicante, Jaén, Granada, Almería, Ceuta, etc. y cuya tradición todavía perdura en Andújar y en tierras portuguesas. Algunos ejemplares son animales aislados sin adosamientos, mientras que otros tienen «siurells» o silbatos a la grupa. Los estudiados datan de época musulmana, sobre todo de yacimientos comunes ligados al ocio de la gente y sin un gran valor artístico, propio de un arte popular.

Torres Balbás con los ejemplares que estudió procedentes de la Alhambra, de Almería y de Córdoba demostró la prohibición de realizar estas figuritas en época musulmana. Gracias a un Tratado de Hisba, de Muhammad ibn Ahmad ibn Qasim de Tremecén, en el siglo XV, sabemos que se citaban prohibiciones anteriores como la del abuelo de Averroes, el cadí de Córdoba Ibn Rusd, y además, condenaba la costumbre de fabricar juguetes con forma de animales, sobre todo las jirafas, que se hacían en Al-Andalus con motivo del año nuevo (nayruz) y otras fiestas de raigambre cristiana; costumbres que se mantenían en Tremecén durante el mes de enero sin que sepamos como habían llegado hasta allí ni en que período. Además Ibn Qasim llama la atención de que estos juguetes eran de procedencia cristiana y trata de que los musulmanes dejen de utilizarlos. Posiblemente fuera bastante antigua pues los mozárabes de Córdoba tuvieron un gran peso en los siglos VIII al X. Estos

Leiden, 1972. ZBISS, Slimane Mustafa, *Le sujets animés dans le decor musulman d'Ifriqiyah (Tunisie)*, «Bulletin Archeologique», (Paris, 1954), pp. 297-325. BOURQUIBA, R., *Les représentations figurées dans l'art hammadide*. POSAC MON, Carlos, *Cerámica con decoración zoomorfa ballada en Ceuta*. «Atti del III Congresso di Studi Arabi e Islamici», (Ravello, 1966/Napoli, 1967), pp. 565-567. WENSINCK, A.J., *Sura*, «Encyclopedie de l'Islam», IV, pp. 588-590. ROSSELLO-BORDOY, Guillermo, *L'Islam a les Iles Balears*. Palma de Mallorca, 1968.

9. PAPANODOULO, Alexandre, *El Islam y el arte musulmán*. Barcelona, Editorial G.C., 1977.

10. Palma de Mallorca, 1978.

11. TORRES BALBAS, Leopoldo, *Animales de juguete*, «Al-Andalus», XXI, (1956), pp. 373-375. ROSSELLO-BORDOY, Guillermo, *Silbatos mallorquines*, «Al-Andalus», XXII, (1957), pp. 196-198. ROSSELLO-BORDOY, Guillermo, *Siurells*, «B.C.O.C.I. y N.», Palma de Mallorca, 636, (1962). ROSSELLO-BORDOY, Guillermo, *Museo de Mallorca. Sección Etnológica del Museo*. Madrid, 1966, pp. 45-56.

12. JORGE ARAGONESES, Manuel de, *El Museo de la muralla árabe de Murcia*. Madrid, 1966, pp. 127-128.

textos nos llevan a ver como al menos desde el siglo XI fue una costumbre que pervivía entre las gentes aunque en ocasiones fuera criticada por los juristas, alfaquíes y hombres de letras de Al-Andalus¹³.

En el ámbito de Al-Andalus estos elementos de barro, zoomorfos, en bulto según los ejemplares conocidos era algo frecuente y abundante. La clasificación de Rosselló-Bordoy nos lleva a analizar dos grupos, basados en lo zoomorfo, a los que hoy hay que incorporar otras figuras antropomorfas y pequeñas jarritas decoradas o no con iguales características. Para ello proponemos la siguiente clasificación de los instrumentos cerámicos con o sin silbato:

1. Los que representan animales aislados o figuras humanas, sin adosamiento alguno.
2. Los que representan animales con silbato o siurell adosado a la grupa, al lomo, cola, patas, etc. o figuras humanas con silbato, ubicado en alguna parte del cuerpo sobre todo en los pies.
3. Los que representan figuras de vajilla en miniatura, especialmente jarritas, con silbato incorporado y que funcionan con agua produciendo sonidos que imitan a las aves cantoras.

Para las Baleares estas series están perfectamente documentadas, sobre todo en los zoomorfos. En las islas de Mallorca y Menorca abundaron en el pasado y se mantienen actualmente. Por el momento siguen faltando ejemplares en Ibiza donde el siurell o silbato ha entrado muy recientemente, concretamente en 1965, según información de Rosselló-Bordoy. En su mayoría, son pequeñas figurillas de barro cocido o en piedra las que han aparecido en hallazgos arqueológicos comunes por lo que se califican como objetos de un arte popular, ligadas al ocio de las gentes y sin apenas valor artístico, aunque desde el punto de vista funcional, han permanecido muchas de ellas olvidadas, y hasta hace poco apenas han sido estudiadas.

Leopoldo Torres Balbás, al estudiar «Animales de juguete», habla de una serie de excavaciones realizadas en Córdoba, Almería y la Alhambra de Granada, donde aparecieron toscos cuadrúpedos de barro cocido, de 7 a 10 centímetros de altura, sobre todo pequeños équidos (caballos), algunos con jinete. De estas piezas algunas presentaban perforaciones para ser empleados como pitos o silbatos. No todos los ejemplares carecían de decoración,

13. Guillermo Rosselló-Bordoy cita una nota del trabajo de Leopoldo Torres Balbás en la que hace referencia a la *Tuhfa* o *Tratado de Hisba* de Ibn Qasim, este recogió el testimonio del cadí cordobés condenando «la costumbre de fabricar juguetes en forma de animales, como las jirafas que se hacían en Al-Andalus con motivo del año nuevo». Todo aquello pervivía en Tremecén y se continuaba fabricando juguetes y figuras de barro en todas las fiestas. Por otra parte al-Uqbani dice también que eran de procedencia cristiana. Después de presentar este trabajo en el I Encuentro de Etnomusicología del Mediterráneo en Almería se han realizado otras aportaciones como la de MARINETTO SANCHEZ, Purificación, *Juego y esparcimiento*, en «Vivir en Al-Andalus. Exposición de cerámica (S. IX-XV)». Almediterránea, Instituto de Estudios Almerienses, 1993, pp. 213-276. RUBIO DOMENE, Ramón, *Tratamientos de conservación/restauración sobre piezas en cerámica de juguete, del Museo de Arte Hispano-musulmán de Granada*, en «Vivir en Al-Andalus. Exposición de cerámica (S. IX-XV)». Almediterránea, Instituto de Estudios Almerienses, 1993, pp. 279-280.

apareciendo vidriados, realizados en arcilla blanca o decorados con rayas negras pintadas. Por ejemplo, una pieza recogida en Córdoba, de la Colección Gómez-Moreno, está vidriado en color verde; otra pieza, de Granada, presenta vedrío de color melado. Torres Balbás señala que, por su aspecto y la humildad del material, apenas han sido merecedores de atención y resultan de difícil clasificación; conservan, sin embargo, paralelos en el esquematismo con cuadrúpedos de bronce del Oriente y del Mediterráneo Antiguo.

La búsqueda de Torres Balbás le llevó a ver ciertas alusiones a la legalidad y a la prohibición de estas figurillas a las cuales los musulmanes consideraban de procedencia no islámica, no ajustadas a la pureza coránica, y por tanto, heredera de una costumbre cristiana posiblemente antigua. La perduración llevó a los andalusíes a mantenerlas y todavía hoy en algunos lugares se continúan fabricando. Los estudios de Sesena, Vosen y Köpke¹⁴ inciden en esta perduración a lo largo del tiempo de los que hoy aún conocemos ejemplares: siurells, apitos, pitos, silbatos, etc., con figuras que van desde los caballitos, piqueros, gallos, toritos, pájaros, peces, jirafas, serpientes, etc.

La serie zoomórfica con silbato adosado tiene un rico y variado muestrario en las tierras de Mallorca y Menorca. Los juguetes alcanzan una gran realización artística, maestría en su modelado y cierto conocimiento anatómico que se manifiesta en su confección. Por el contrario las figuras con silbato adosado es un arte más popular, factura más tosca, detalles anatómicos más simples pero con cierta gracia que poco a poco se han ido perdiendo hasta dejar unas simples huellas y muescas como se puede comprobar en algunos ejemplares de los alfares de Portol, Sa Cabaneta, Consell, Inca, Andújar, Guadix, etc.

Las figuras estudiadas por Rosselló-Bordoy nos remontan al menos a los siglos XI-XII. Un siurell almorávide nos presenta una figurita de un caballo con su atalaje y restos de un jinete desaparecido confeccionada con barro cocido¹⁵. El adosamiento que tiene en el dorso fue la base de un silbato. Esta figura fue modelada a mano. Tiene otros paralelos muy parecidos en los caballitos que se encontraron en los Baños árabes de Jaén. La siguiente figura que estudia es otro caballito de barro cocido, que se encuentra en el Museo de Soller (Mallorca), también con su silbato incorporado y que fue fechada en el siglo XVIII. Tras su estudio demuestra Rosselló-Bordoy que pertenece al período almorávide igual que la anterior, pues es idéntico al aparecido en el Mercado del Olivar. Otro paralelos semejante es el de la cabecita de Castulo conservada en el Museo de Linares¹⁶. Algunos autores han fechado esta última pieza en el período ibérico¹⁷ pero Rosselló opina que hay que volver a estudiarla. Además, otro caballito o équido se encuentra en la Colección de Pons Soler de

14. *Guía de los alfares de España*. Madrid, 1975 y SESENA, N., *Barros y lozas de España*. Madrid, 1976.

15. ROSSELLO-BORDOY, Guillermo, *Siurell almoravit*, «Mallorca musulmana. Estudis d'arqueologia». Palma, Editorial Turmeda, 1973, pp. 199-202.

16. Dice Rosselló que fue estudiada en 1971 en el XII Congreso Nacional de Arqueología

17. Existen otros ejemplares sobre los que tenemos algunos trabajos, Cf. MARTIN ROCHA, M^a V. y ELORRIETA LACY, A. M^a, *Notas para el estudio de la escultura ibérica del Sudeste*, «II Congreso arqueológico del Sudeste español». Albacete, 1946. FERNANDEZ RUIZ, Juan, *Exvoto ibérico del valle de Abdalajis (Málaga)*, «Anexos de la Revista Baética».

Mahón, muy parecida a las anteriores. El caballito de Son Mari, con jinete, de barro cocido, bizcochado y macizo, se encuentra en el Museo de Artá (Mallorca) conservando restos del silbato o pito, ésta es muy parecida a otras figuras de Alicante, Murcia y Museo de la Alhambra de Granada. También varios paralelos de la leona de las tierras de Baleares se encuentran aunque más pequeñas en el Museo de la Alhambra, fechada por Rosselló en el siglo XII y claramente almohade pese a las posibles prohibiciones religiosas de la época. Rosselló-Bordoy se pregunta si la fabricación de estos siurells o silbatos es una perduración de la coroplastia ibérica, puesto que es evidente que en Al-Andalus estos animales de juguete eran frecuentes, como se demuestra en los yacimientos medievales de época árabe: Alicante, Murcia, Jaén, Linares, Granada, antecedentes de los caballitos y piqueros de Andújar, de los «apitos» de Barcelós (Portugal) y de los «siurells» mallorquines. Es una lástima que por el momento no tengamos series arqueológicas que permitan datar y fechar estas figurillas, de ellas obtendríamos noticias muy interesantes para la Historia del juguete y de la música popular e infantil además de ciertos gustos de la época a la que pertenecieron.

Centrándonos en los silbatos, la factura es más tosca que en los juguetes, aún cuando ciertos detalles anatómicos le dan una gracia peculiar. Algunos son de época almorávide y almohade, e incluso anteriores, como un caballito con su atalaje de Palma de Mallorca, con un silbato incorporado en el dorso, ejemplares del Museo de Sollers, Mahón o Son Marí. Otros ejemplares pertenecen a los baños árabes de Jaén¹⁸, Granada, Murcia¹⁹, Valencia²⁰, etc., deduciendo de todo esto que no es posible hoy una adscripción cronológica clara al desconocer el contexto arqueológico. Ya Torres Balbás llamó la atención sobre el interés de estas investigaciones: *Aún hoy en los de Andújar se hacen toritos de barro vidriado, en su color natural, obras toscas pero encantadoras por su graciosa ingenuidad popular, muy semejantes a los medievales.*

Otros ejemplares parecidos a los estudiados en Baleares aparecieron en Alicante, Murcia, Linares, Jaén, Granada, en la ciudad de Sabra (Túnez), en Susa²¹ (Irán) y en otros lugares. La mayoría están pintados con trazos bicolores y puntos, entre los que destacan el color rojo y el negro o bien nos muestran el color del barro cocido. La riqueza de figuras nos lleva a ver en Jaén caballitos junto a serpientes, perros, aves, peces, leones, toros, etc., confeccionados a mano sobre todo en el cuerpo y al que se adosan por aplicación las extremidades u otras partes para completar la anatomía. Entre las piezas de Jaén encontramos un perro y un aspid con incisiones, y en el caso de esta serpiente la boca del animal permite poder soplar obteniendo un resultado extraordinario puesto que el cuerpo enrollado en espiral hace que el aire al pasar por el cilindro nos de unas notas muy interesantes. En el caso de las aves algunas están vidriadas en verde o melado obteniéndose los denominados

18. Según Rossello fueron estudiadas en 1971.

19. Información de JORGE ARAGONESES, Manuel, *El Museo de la muralla árabe de Murcia*. Madrid, 1966, pp. 127-128. NAVARRO PALAZON, Julio, *La cerámica islámica en Murcia, vol. I: Catálogo*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1986.

20. BAZZANA, A., *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*. Valencia, 1983.

21. ROSEN-AYALON, Myriam, *Ville yrynée de Suse. IV. La Ceramique islamique*. Paris, 1974, pp. 110-121.

pájaros-silbato con sus correspondientes gorjeos o imitaciones de canto de los que todavía perduran los gallos portugueses *que siguen siendo hoy un elemento característico del folklore del país vecino*²². El silbato lo llevan incorporado en la parte trasera del cuerpo normalmente por encima de la cola o haciendo la función de esta. Otro gallo hemos encontrado en las tierras de Guadix.

Otros ejemplares de caballitos con silbato adosado a la grupa pertenecen a las tierras granadinas y son muy parecidos a los ejemplares de Susa y de Sabra. Entre los silbatos o siurells mallorquines dice Rosselló que existió un orante hoy desaparecido que dejó de fabricarse. Los caballitos de Murcia y Alicante tienen además paralelos en otras figuras parecidas, entre ellas destacan los peces realizados en marfil de la Qala de los Banu Hammad, el león exento, pájaros, etc. Otras figuras conocidas, entre las que se describe el torico de Cuenca, llevan a plantearse otros tipos que pudieron ser corrientes en épocas pasadas pues esta figura tiene el torso hueco y se puede llenar de agua; al usar el silbato, el aire y el agua producen sonidos parecidos a los de algunas aves entre ellas los de algunos pájaros cantores. Entre las piezas cerámicas medievales encontramos muchos objetos con elementos que los convierten en imitaciones de seres animados, las jarras con patas de caballo, un dragón con ruedas de 1340, un pez silbato figura dibujado entre los animales representados en el *Hortus Sanitatis* de Maguncia en 1491²³. De época islámica recoge Rosselló un grupo bastante interesante en el que destaca el camello, jirafa, león y otras cabezas de animales algunas de difícil identificación. Entre los ejemplares del Museo Hispanomusulmán de la Alhambra conocemos una tortuga, caballitos, dos silbatos formados por jarritas con cabeza humana y otro con jarrita sin cabeza y dos antropomorfos²⁴.

Muy interesante es un texto recogido por J. Hinojosa al analizar las relaciones comerciales entre las tierras valencianas y las andaluzas durante el período bajomedieval, especialmente en los siglos XIV y XV²⁵. El puerto de Sevilla era frecuentado por los valencianos que traían a vender muchos productos, entre los que se destacan los denominados *productos vedados*. Entre estos se citan las armas, muebles, herramientas, cuchillos, dedales, candelabros, hilo de latón, tazas de estaño y otros artilugios, etc., a los que se unen maestros especializados y mercaderes esporádicos entre los que se encontraban carpinteros, espaderos, cerrajeros, lanceros. A partir de 1381 se observa como los productos mobiliarios, las materias primas, los productos alimenticios, el armamento, los objetos de uso doméstico, las herramientas, los productos industriales se incrementan. En el año 1410 se nos describe como entre aquellos productos se mandaron instrumentos musicales y se cita el envío desde Valencia

22. ROSSELLO-BORDOY, Guillermo, Ob. cit., p. 63.

23. BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media...* Ob. cit., p. 226, recoge el dibujo de este pez silbato, muy elemental en su factura cuyo dibujo insertamos en la parte gráfica de este trabajo. Otro pequeño pez del Museo Hispanomusulmán de Granada ha sido estudiado por MARINETTO SANCHEZ, Purificación, *Juego y esparcimiento*. Ob. cit., p. 219.

24. MARINETTO SANCHEZ, Purificación, *Juego y esparcimiento*. Ob. cit., figuras 1 a 9.

25. HINOJOSA MONTALVO, José, *Las relaciones comerciales entre Valencia y Andalucía durante la Baja Edad Media*, «Actas del II Coloquio de Historia Medieval Andaluza. Hacienda y Comercio», Sevilla 8-10 de abril de 1981. Sevilla, 1982, pp. 249-267.



a Sevilla *de dos mil silbatos*²⁶. Tal partida nos hace pensar en el uso de estos instrumentos para la guerra pues estamos en el momento de la conquista de Antequera o bien se compraron para celebrar alguna fiesta en Sevilla por aquellas fechas. Esta cantidad de silbatos comprados por motivos desconocidos hay que investigarla pues nos puede permitir conocer facetas muy interesantes de la sociedad medieval.

Noticias del siglo XVI en adelante

Otras noticias más tardías entroncan con la época medieval pues entre los inventarios de algunas personalidades de la vida política del siglo XVI encontramos referencias a ciertos instrumentos musicales. Como recordaba A. Rodríguez Villa es necesario profundizar en el conocimiento de muchas manifestaciones materiales de las épocas pasadas:

*Con frecuencia los artistas de diversas clases, los aficionados a armerías, tapices y antiguos objetos de arte, algunos industriales y no pocos eruditos se lamentan, con razón, de no haberse publicado entre nosotros inventarios antiguos. Su importancia es tal, que ciertamente no necesita encarecerse. No sólo se reflejan en esos inventarios el gusto y las aficciones de cada época, las particularidades de cada individuo y los principales productos industriales en ellas usados, sino que se dan á conocer las palabras propias españolas, empleadas para designar muchos objetos que por haberse perdido su aplicación con aquellas costumbres, se han borrado también su significación o se mantiene muy confusa*²⁷.

Entre los objetos que se encontraban en el castillo de Cuellar que pertenecieron a don Beltrán, heredados de sus padres don Francisco de la Cueva y D^a Francisca de Toledo, casados en 1492, se menciona *Un silvatico de cuerno verde*²⁸, se dice que perteneció a doña Isabel y estaban en poder de su camarero junto con unos libros, imágenes, camisas, tocas, un rosario, sortijas, cofres, porcelanas, cestas, redomas, etc. También se describen varias piezas, ballestas, bergas, cajones, etc., y entre ellos *Una bocina de cuerno, para bramar, con sus brocales de plata, cordones de sirgo verde y dos borlas*²⁹ y, en el guardarropa del palacio, había *Una corneta de alabastro guarnecida con unos cordeles y borlas de oro y sirgo carmesí*³⁰.

Otros juguetes y silbatos de estas épocas han aparecido en excavaciones de la provincia de Granada y en la fortaleza de la Mota de Alcalá la Real; destacan algunos silbatos de figura femenina en los que los orificios de entrada y salida del aire se encuentran en la parte inferior de las figuras, mientras que otros son zoomorfos: como cola de pescado, pájaros, faunos, etc.

26. HINOJOSA MONTALVO, José, *Las relaciones...*, p. 259. Cita el dato reseñado en A. R. V. Bailía, 247, fol. 464 v.

27. RODRIGUEZ VILLA, A., *Inventario del mobiliario, alhajas, ropas, armería y otros efectos del Excmo Sr. D. Beltrán de la Cueva, tercer Duque de Albuquerque. Hecho en el año 1560*. Madrid, Imprenta de D. G. Hernando, 1883, pp. 3-4.

28. *Ibidem*, p. 123.

29. *Ibidem*, p. 128.

30. *Ibidem*, p. 141.

En el arrabal o barrio de San Bartolomé de Alcalá la Real aparecieron unos juguetes y silbatos que fueron estudiados y descritos por M^a T. Murcia y E. Moreno³¹. La situación de esta población es esencial, la convierte en tierra de paso del reino granadino por donde penetraban y salen las incursiones cristianas y musulmanas, bien conocidas por las crónicas desde el siglo XIII hasta la conquista de Granada. La ciudad fue conquistada en 1341 por Alfonso XI y vivió las vicisitudes propias de la frontera. En los siglos XV y XVI la población fue abandonando los lugares más elevados como la Mota (a 1.003 metros) para asentarse en el Llanillo y San Bartolomé.

De las piezas aparecidas se nos describen unos silbatos de barro cocido entre los que sobresalen los números 112, 308, 111, 307, 700, 110, 109, 116, etc., de un amplio inventario general realizado³². La colección es muy interesante si tenemos en cuenta la gran cantidad de figuras aunque muchas de ellas están incompletas.

Muchos de los silbatos representan figuras femeninas, de ellos se tienen casi una docena, nueve de estas figuras aparecieron en la Mota mientras que otras tres pertenecen a lugares por el momento desconocidos. La mayoría tienen pequeñas dimensiones y se confeccionaron con un molde bibalbo, uniendo más tarde ambas piezas en su confección y dejando un pequeño reborde que se disimula de varias formas. Los orificios de entrada y salida del aire se encuentra situado en los pies de las figuras. La número 112 tiene 5'73 cm. de altura y 2'2 cm. de grosor medio. El silbato alcanza 3'3 cm. de largo y 2'1 cm. de ancho, este ejemplar está confeccionado con pasta de color blanco lechoso, fina y homogénea. La túnica plisada y ajustada a la cintura resaltando un pequeño reborde por la unión de los dos moldes. La número 308 es muy parecida aunque alcanza 6'8 cm. de altura por 2'3 de ancho. Similares a ellas son los números 111, 307, 110, 109, 116, 115 y 114 con pequeñas variantes en las pastas y el color entre los que destacamos desde el blanco al amarillo o al rojizo, unas están más completas que otras pero a la mayoría les faltan los brazos. La número 474 es un fragmento aislado de cabeza femenina, peinada con un moño, facciones bien elaboradas que muy bien pudo formar parte de otro silbato antropomorfo. En conjunto todas estas piezas femeninas conservan el silbato y oscila entre alturas que van de los 4'26 cm. de alto por 2'87 de ancho.

El segundo grupo de silbatos analizados corresponde a figuras zoomorfas. La número 309 parece una cola de pescado confeccionada a mano, con incisiones, círculos y líneas que simulan escamas y aletas. La número 120 representa un pájaro con collares y plumillas al que le falta la cabeza y un fragmento de la cola. El silbato se sitúa en las patas del animal. La número 811 representa un fauno con sus patas delanteras sobre una copa, sin cabeza y muy deteriorado.

31. MURCIA CANO, M^a Teresa y MORENO LEON, Eva, *Juguetes y silbatos aparecidos en la Fortaleza de la Mota de Alcalá la Real*. Trabajo realizado para practicas del Curso de Doctorado *Arqueología y Cultura material en la Edad Media*, dirigido y explicado por el Prof. Dr. D. Manuel Espinar Moreno, Universidad de Granada, 1990-1991, 15 páginas mecanografiadas.
32. Piezas catalogadas y preparadas para colocarlas en las vitrinas del futuro Museo de Alcalá la Real.

Por último, se estudia un silbato antropomorfo del que conservamos la cara humana y el resto es amorfo, no tenemos procedencia conocida de esta pieza.

Junto a estos silbatos han aparecido pequeñas figurillas de juguete que representan orantes, pequeños caballitos y, sobre todo, varios fragmentos de los que poseemos uno de ellos completo al que denominan «Niño Jesús» realizado a mano. Algunos paralelos se han encontrado en la localidad de Gójar (Granada), en Martos (Jaén), en el Hospital Real de Granada (Sede del Rectorado de la Universidad de Granada), en sus cercanías como la calle del Agua de Cartuja (Granada)³³ y en las tierras de Baza³⁴ donde se han descubierto otras figurillas, algunas con silbato. Las excavaciones proporcionan figuras antropomorfas entre las que predominan las femeninas. El estudio de todas estas manifestaciones materiales nos lleva a fechar estas piezas en el siglo XVI, pero tenemos que tener en cuenta que son continuadoras de una rica tradición, hoy poseemos algunos ejemplares que se fechan desde la época ibérica en adelante.

Las figuras pequeñas de animales utilizadas como adorno, juguete y en ocasiones como se puede ver con silbato incorporado ha perdurado entre los ceramistas y entre las poblaciones. En las fabricas de cerámica como la de Alcora se decía en sus estatutos y normas de funcionamiento que si alguien se le rompía alguna de las piezas podía volver a tenerla pues se conservaban los moldes. Sabemos que se fabricaban figuras pequeñas de animales, tritones en forma de niños, músicos, etc. Entre los artículos fabricados que se mencionan y la función que cumplían nos encontramos el siguiente texto:

A mas de la Bajilla para Mesa, perteneciente a lo de Cocina, se hazen primorosos Ramilletes de los que se pondran los correspondientes a cada Surtimiento. Y también se trabajan Estatuas de medio cuerpo, y entero con sus Repisas para Gabinete, hechas a la perfección; figuras de todos animales, y Pájaros; Fruteros a lo natural; flores, y quanto sea imaginable poderse efectuar en barro; de modo que la perfección y hechura, y blanco quitarán la embidia a las porcelanas: pero estas Piezas no se trabajarán sin especial comisión³⁵.

Silbatos actuales como perduración de los anteriores

Si se efectuara un trabajo etnológico por toda la geografía peninsular y tierras del Mediterráneo encontraríamos un gran número de vestigios que nos entroncan con un pasado lejano en modas, ritos y costumbres. Solo hemos estudiado pequeñas parcelas que nos acercan al tema de los silbatos de barro, una de ellas Guadix y su comarca, y la otra, la ciudad de Salamanca. En la primera encontramos el llamado torico y el gallo mientras que

33. ESPINAR MORENO, Manuel, QUESADA GOMEZ, Juan José y LOPEZ LOPEZ, Manuel, *Intervención de urgencia en la C/ Agua de Cartuja (Placeta de la Cruz). Granada, agosto 1993*, en «Anuario de Arqueología andaluza». En prensa. También se entregaron los trabajos correspondientes y Memoria de excavación en la Delegación de Cultura de Granada.

34. SALVATIERRA CUENCA, Vicente y otros, *Necrópolis medievales I: Baza*. Granada, 1984.

35. ESCRIBA DE ROMANI, Manuel, *Historia de la Cerámica de Alcora*. Madrid, 1945, p. 106.

en la segunda aparece la llamada jarrita, los tres ejemplares son muy interesantes de estudiar. Una de las piezas más interesantes de la actual alfarería de Guadix es el llamado «Torico», que junto a la famosa «Jarra accitana», se tienen como símbolos de los modernos trabajos de los alfareros de la ciudad. Se nos presentan como verdaderos símbolos culturales de estas tierras y se entregan como recuerdo o premio a las personas que trabajan en beneficio de la ciudad, sus habitantes o desarrollan actividades culturales, lúdico-deportivas, etc.

Lo más curioso es que el Torico accitano constituye en sí una pequeña pieza zoomórfica que sirve a la vez de silbato. Es un pequeño juguete o adorno y, al mismo tiempo, un elemental instrumento musical. Las dimensiones que presenta son: 10 centímetros desde el hocico hasta el rabo, 11 centímetros desde el asiento de las patas hasta el extremo de los cuernos y 8 centímetros desde la base de las patas traseras hasta el rabo. Una descripción de la pieza nos hace ver como esta confeccionado con barro rojizo, de factura muy elemental pero con detalles muy curiosos, el cuello y los inicios del lomo se han conseguido apretando con los dedos el barro y adornando estas partes con pequeñas muescas, en la parte delantera desde debajo del hocico hasta el pecho tiene 9 muescas, 12 entre los cuernos ocupando toda la testa y otras 12 en la parte del lomo y cuello. En la panza el barro ha sido apretado igual que en el cuello y lomo. El rabo es achatado y presenta dos pequeños orificios que permiten la entrada y salida de aire logrando que el silbato funcione con un sonido prolongado parecido a un silbido.

Esta pieza cerámica fabricada en la actualidad ha despertado el interés de los habitantes de Guadix. En varias ocasiones han intentado dar una explicación y tratan de conseguir informaciones sobre tan singular ejemplar. El culto al toro es de los más antiguos en las tierras del Mediterráneo, las leyendas, mitos, historias y vestigios ha llevado a buscarle al TORICO una relación con un pasado lejano, con las manifestaciones más antiguas del hombre³⁶. Los dibujos sobre toros se encuentran en el arte del cuaternario en Altamira, Santimamiña, Cándamo, toricos de la Cocinilla del Obispo en la sierra de Albarracín, Abrigo del Cogull, Minatede, etc. Más tarde en la Edad del Bronce en Costing (Mallorca), en Antas, Mojácar, etc. Entre las piezas argáricas aparece un torico de barro cocido que se encuentra en el Museo Británico muy parecido al accitano en trazas y dimensiones. No se puede olvidar la gran cantidad de representaciones zoomórficas que encontramos en el mundo griego y romano, en este último el toro ocupa un lugar importante en la numismática, restos arqueológicos, etc. Nos dice M. García que el torico accitano es de comienzos de este siglo, pero que la antigüedad del tema y las relaciones pueden plantearnos problemas sobre el origen y edad de esta pieza. Este autor continúa llamándonos la atención sobre la necesidad de profundizar en estos temas *quizás si alguien tuviese algún dato que aportar, podríamos, entre todos, mejorar el conocimiento de nuestros antepasados y nuestra cultura.*

36. GARCIA VEGA, Manuel, *El Torico accitano*, «Wadi-As. Revista de Guadix y Comarca», núm. 86, Octubre, 1991, p. 35. ESPINAR MORENO, Manuel, *El Torico de Guadix*. Trabajo para el Centro de Documentación Musical de Andalucía, en prensa.

El gallo de Guadix ha llegado hasta nosotros en un ejemplar de la localidad de Fonelas, es otro ejemplar de animal con silbato, muy estilizado y sin apenas adornos. Todo él tiene un color marrón oscuro conseguido con un vidriado sobre la cerámica roja parecida a la del torico. Una descripción somera de la pieza nos hace ver como la cabeza presenta un adorno mediante la cresta del gallo con cinco pequeñas muescas, los ojos muy grandes parecen dos pequeños botones que sobresalen de la superficie, el pico estirado que ha perdido una pequeña parte por un golpe y las barbas de las que solo posee una situada en el lado izquierdo. El resto del cuerpo apenas tiene nada que destacar si exceptuamos la cola donde se encuentra el silbato, el orificio de entrada del aire está en el extremo de ella y el de salida está casi sobre el lomo del animal. Las patas no existen pues la figura se estrecha para formar una basa que se sustenta en una pequeña peana o pie. El gallo es hueco casi en su totalidad. Las medidas de la pieza son desde el pie hasta el extremo de la cresta de 8 cm., desde la barba al extremo de la cola de 5'5 cm. y en la peana o pie alcanza 2'5 cm. de diámetro. El sonido del silbato es muy curioso pues depende de que la pieza este llena de agua o no. En el caso de estar lleno de agua el sonido imita a un grillo y si carece de liquido es un simple silbato muy prolongado y de fuerte sonido.

La jarrita de Salamanca ha llegado a nosotros gracias a una familia de esta ciudad castellana residente en Granada. Es una pieza bastante curiosa pues tiene también silbato incorporado en su pivote. Puede funcionar con agua y sin ella aunque lo normal es que esté llena para conseguir un silbido imitando a los pájaros y concretamente a los canarios aunque muy prolongados los sonidos agudos.

La altura total de la pieza es de 10 cm. y su anchura de 7'5 cm. La jarrita consta de varias partes bien diferenciadas. El pie alcanza 3'4 cm. de diámetro con un grosor de 0'4 mm., estrechándose sensiblemente para unirse al cuerpo principal o panza que alcanza unas dimensiones de 2'5 cm. en su parte más ancha por lo que constituye un pequeño cuerpo sobre el que descansa la pieza. Tanto el pie como la prolongación están adornadas de marrón oscuro y amarillo destacando el reborde del pie que tien un color más intenso. En su totalidad la pieza tiene un engobe blanco por dentro y por fuera. En la parte de fuera se sobrepone el amarillo y el marron junto con algunas manchas rojizas sobre el blanco con lo que el alfarero ha conseguido una gran gama de colores y una composición muy interesante de estudiar.

La panza, más gruesa, está adornada a ambos lados con dos flores estilizadas formada cada una de ellas por seis pétalos y un círculo central, todo de blanco, obtenidas todas ellas mediante incisiones en la cerámica. La anchura máxima de la panza es de 5'5 cm. Juegan por toda ella el blanco, amarillo y marrón junto a pequeñas manchas rojas. De ella salen el asa y el pitorro o pivote que sirve para que el aire del silbato penetre en el interior, e imita a su vez a un vertedero de la jarrita. La salida del silbato se encuentra en la mitad del pivote que alcanza 3 cm. de largo y todo él cubierto de amarillo y marrón oscuro más intenso a medida que nos aproximamos al extremo. Debajo del pitorro tiene dos hojas o muescas en blanco iguales que las que forman las flores de los lados de la panza. El asa une la panza con el gollete o cuello con los mismos colores. El gollete está delimitado en su mitad por una pequeña muesca que a su vez sirve de adorno. Alcanza en total el gollete 3 cm.

La pieza como hemos dicho es muy interesante tanto en su factura como en su decoración y sirve tanto como juguete como para silbato e incluso como adorno³⁷.

En conclusión, el torico, el gallo de Guadix y la jarrita de Salamanca se nos presentan como piezas de tradición popular con claros antecedentes en el arte prehistórico, antiguo y medieval: cristiano e islámico, con paralelos en otras ciudades y pueblos que incitan a una investigación en profundidad valiéndonos de los textos, documentos y materiales arqueológicos. Es una pequeña parcela del quehacer humano que cumplía dos finalidades: la de juguete estático y la de silbato o pequeño instrumento musical de muy diverso y variado uso, pues desde las fiestas hasta la guerra los silbatos han sido utilizados igual para la caza que para el entretenimiento, juego, adorno, etc. El torico de Guadix y los otros ejemplares conocidos son por tanto un tema a estudiar y suponen conocer otras manifestaciones populares. Este trabajo nos ha acercado sucintamente a los instrumentos musicales de barro.

37. La decoración de la Jarrita de Salamanca es casi igual a la que presentan otras piezas de las tierras portuguesas con silbatos y pitos adosados. Conocemos otras jarritas de las tierras extremeñas sobre todo de Villafanca de los Barros aunque no tienen decoración pero muy similares a esta salmantina. Además se han expuesto en este Congreso otros materiales de las tierras catalanas.

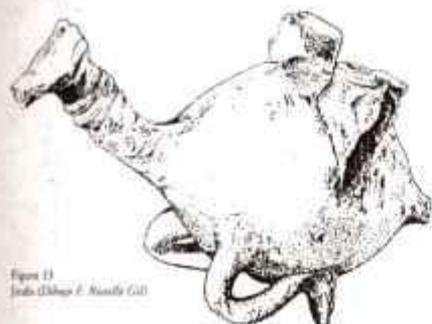


Figura 11
Judo (Dibujo F. Roselló Bordey)



Figura 14
Croupa del gallo del Museo de Rabat
(Dibujo G. Roselló Bordey)



Figura 15
Gallos del Museo de Murcia
(Dibujo F. Roselló Bordey)



Figuras 16 y 17
Gallos anatómicos de la Alcazaba de Almería
A partir de una fotografía de D. Dado
(Dibujo G. Roselló Bordey)

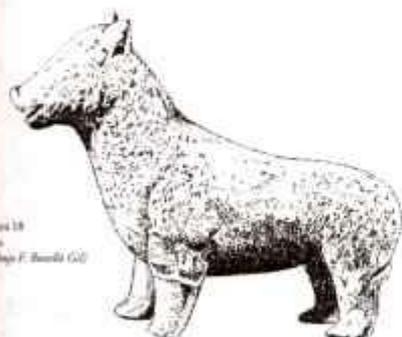


Figura 18
Lobo
(Dibujo F. Roselló Bordey)



Figura 30
Caballo de Cáceres (Museo de Linares)
(Dibujo G. Roselló Bordey)



Figura 17
Caballo de Soria
A partir de un dibujo de Benito Aguilar



Figura 38
Caballo con jorco y caballo crestado (S. de Soria)
A partir de un dibujo de Benito Aguilar

Lámina I: Figuras publicadas por Guillermo Roselló Bordey



Figura 32
Bridea nupcial de Hamat (Siria)
A partir de una fotografía de AUC

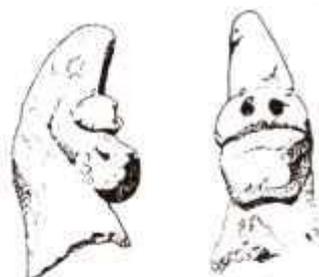


Figura 39
Sierra lateral e frontal de un caballito de los Baños Azules de Jafu
(Dibajo G. Rosselló Bordo)

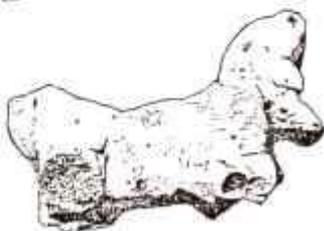


Figura 40
Caballito de Jafu. (Dibajo G. Rosselló Bordo)

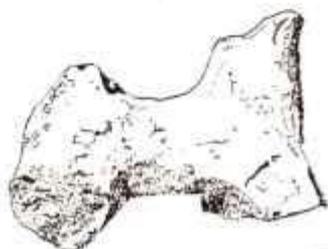


Figura 41
Fragmento del torso de caballo de Jafu. (Dibajo G. Rosselló Bordo)



Figura 43
Figura (?) saliente del Museo de Jafu
(Dibajo G. Rosselló Bordo)

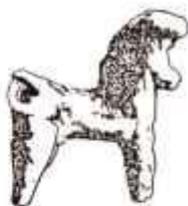


Figura 46
Caballito con patete y alfilero saliente de la Alfarería
(Dibajo G. Rosselló Bordo)



Figura 47
Caballito atlántida de la Atlántida. (Dibajo G. Rosselló Bordo)



Figura 48 y 49
Caballito del Museo de Marza. (Dibajo G. Rosselló Bordo)



Figura 52
Cabeza de Sabra (Túnez)
A partir de una fotografía de Zim



Figura 51
Cabezas de ave de Sabra (Túnez).
A partir de una fotografía de Zim.



Figura 53
Botijo zoomorfo de Raqqa (Siria)
A partir de una fotografía de AUC

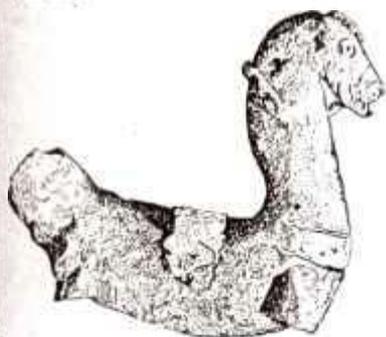


Figura 19
Sarcil almenorido. (Dibajo G. Roselló Bordoy).



Figura 21
Sarcil de San Martí. (Dibajo G. Roselló Bordoy).



Figura 20. Sarcil árabe del Museo de Saler. (Dibajo G. Roselló Bordoy).

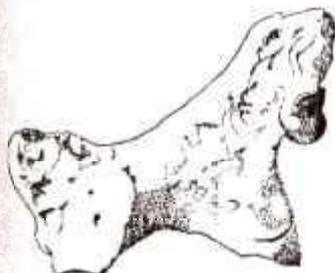


Figura 42
Caballo con elbano en la grupa (Jaén).
(Dibajo G. Roselló Bordoy).

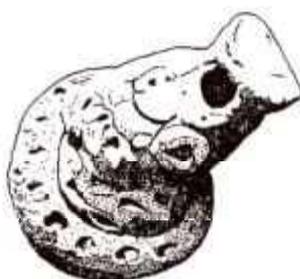


Figura 41
Silbato en forma de asno (Baños Árabes de Jaén). (Dibajo G. Roselló Bordoy).



Figura 44
Perro de Jaén. (Dibajo G. Roselló Bordoy).

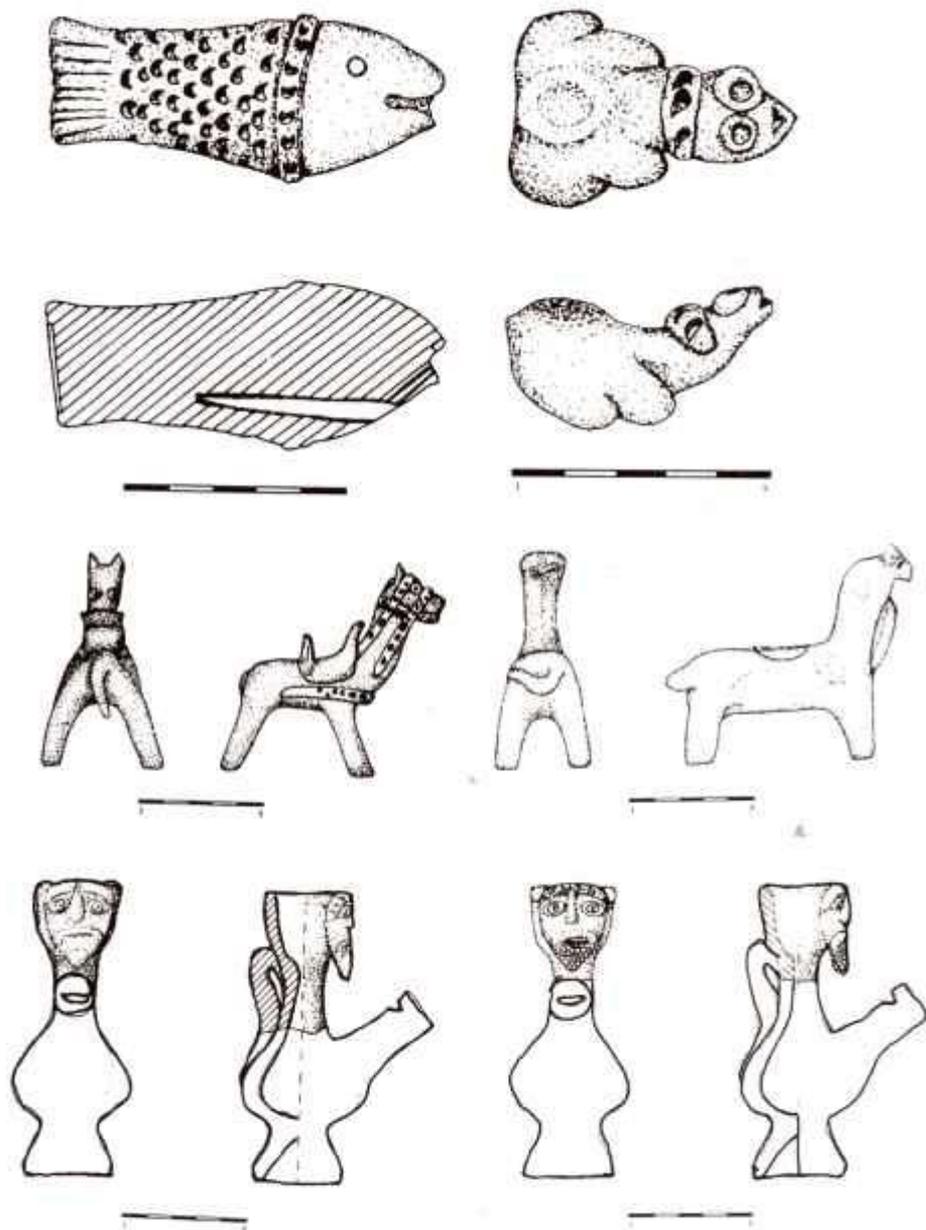


Lámina IV: Figuras publicadas por Purificación Marinetto Sánchez

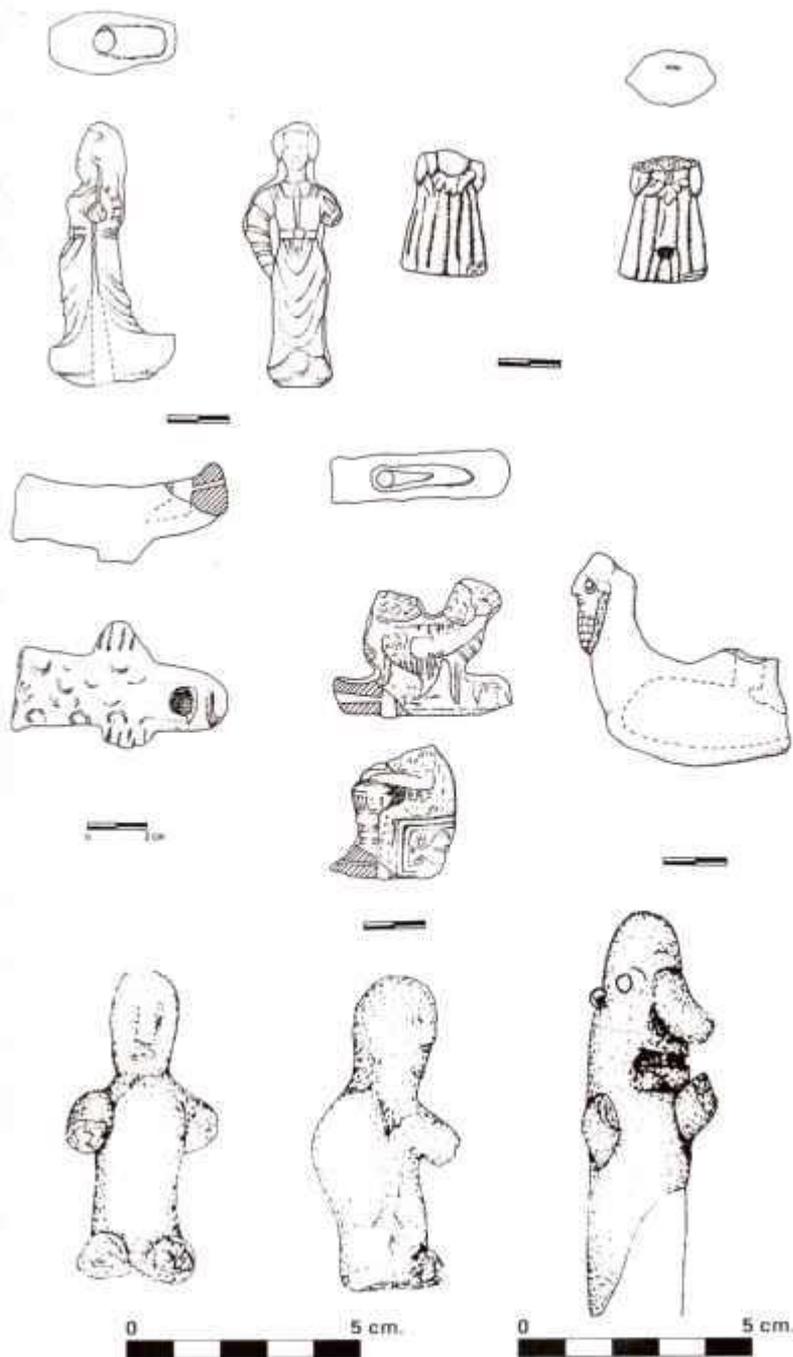


Lámina V: Figuras publicadas por Purificación Marinetto Sánchez y otras dibujadas por M^a Teresa Mucia y Eva Moreno León

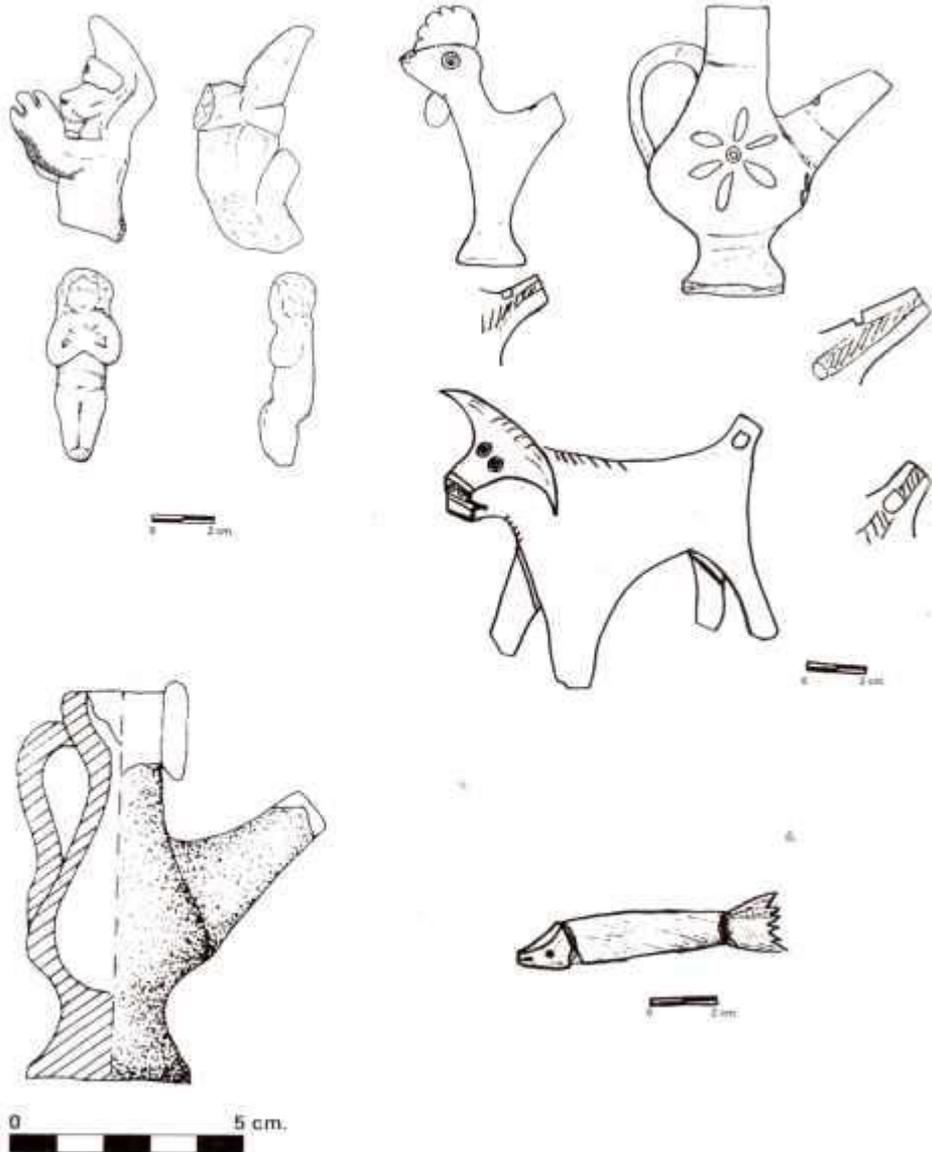


Lámina VI: Figuras publicadas por Purificación Marinetto Sánchez y otras dibujadas por Manuel Espinar Moreno, M^o Teresa Mucia y Eva Moreno León.

Instrumentos musicales de barro en Andalucía (I). Aerófonos.

M^a Soledad Asensio Cañadas e Inmaculada Morales Jiménez

In this article the authors state the planning, objectives and methods developed during their fieldwork carried out in Andalucía. As a result of this work, some earthenware musical instruments as aerophones, are analyzed in this occasion. A division is also established, depending on the functions these musical instruments develop, trying to specify the main aspects related to manufacturing, functions and emission of sound.

El presente artículo está basado en el trabajo de campo iniciado por el *Centro de Documentación Musical de Andalucía* en 1991 y constituye un avance del mismo. La documentación sonora y gráfica se encuentra depositada en los archivos de dicho Centro de Documentación y el material etnográfico recopilado, actualmente, forma parte de una exposición itinerante.

Es necesario señalar que este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de *Reynaldo Fernández Manzano*, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía durante el proyecto y desarrollo del mismo.

Los instrumentos populares de aspecto sencillo han sido poco valorados y no han constituido objeto de estudio hasta época reciente. Dichos objetos simbolizan las formas de vivir del pueblo y éste no ha suscitado el interés de los investigadores, que han orientado sus esfuerzos al análisis de las clases dominantes, hasta que nuevas tendencias han hecho cambiar estos conceptos.

Ha sido necesario un proceso de cambio lento y profundo orientado hacia el conocimiento del hombre y lo que le rodea, es decir su cultura, llegando de esta forma a la *valoración de lo cotidiano*. El paso de una historia donde sólo se reflejaba la clase dominante, a otra donde el objeto de investigación es el hombre en sí, supone un giro en conceptos y métodos que ha conducido al estudio de las clases populares. Los objetivos y métodos desarrollados en la *arqueología* y la *antropología*, fundamentalmente a partir del siglo XIX, convierten al hombre y su cultura material y espiritual en la base de su investigación e inician este proceso de cambio.

De igual forma, los estudios históricos orientados a la investigación de las clases dominantes han recogido, incluso, aquellos instrumentos musicales vinculados con el poder, con la burguesía, con la denominada música culta, quedando totalmente olvidados los relacionados con el pueblo llano.

Las diferentes clasificaciones de instrumentos que se han ido sucediendo a lo largo de la historia excluían los pertenecientes a la cultura popular.

La base de una clasificación lógica y universal la estableció en 1888 *Victor Charles Mabillon*, fundador y conservador del Museo Instrumental de Bruselas. El sistema fue concebido para la clasificación organológica del Museo. En 1903 dicha clasificación fue revisada desde un punto de vista general por *E. Hornbostel* y *C. Sach*. En 1914 ambos autores

realizaron una *nueva clasificación, basada, en lo posible, en principios acústicos, clasificación que en sus puntos esenciales ha sido universalmente aceptada por los antropólogos*¹.

Hemos creído necesario el estudio de instrumentos populares que tradicionalmente han estado asociados a la vida cotidiana y vinculados a costumbres y formas de vida de una sociedad fuertemente ruralizada. Partimos de lo material, es decir de las características del instrumento: *materia* o materias que lo forman, procesos de fabricación. A su vez, nos interesan otras lecturas del mismo ligadas al significado y a la *función*. Bajo esta perspectiva el instrumento constituye un elemento catalizador de usos y costumbres de su entorno, el cual ha tenido o continúa teniendo una función y un significado en nuestra sociedad, bien como elemento de comunicación o transmisión de mensajes en el mundo del trabajo o en el entorno familiar, bien como reclamo de caza imitando el sonido de un animal, bien como instrumento lúdico o festivo, o bien como instrumento simbólico. Así pues, enfocamos nuestro estudio como un conjunto de factores que abarcan desde los procesos de fabricación hasta su utilización y función dentro de la comunidad.

La amplitud de materiales con los que se construían y se continúan construyendo dichos instrumentos nos ha obligado a ceñirnos a uno concreto al objeto de no dispersarnos, el *barro*. Optamos por los instrumentos de barro basándonos en el significado que esta materia ha tenido en la vida cotidiana del hombre a través de la historia, aunque apenas teníamos constancia del uso de estos instrumentos en la sociedad actual.

Los aspectos desarrollados a continuación indican los distintos motivos que nos llevaron a elegir dicha materia:

a) Presencia de la cerámica en la vida cotidiana

Desde que el hombre aprende a trabajar el barro y a elaborar piezas que emplearía en su vida cotidiana, los objetos de cerámica han acompañado las distintas actividades humanas: desde almacenar alimentos, contener líquidos o cocinar hasta marcar el ritmo en las actividades lúdicas y festivas del grupo. Desde la Revolución Neolítica, con la aparición de la cerámica, hasta hace algunas décadas, la presencia de objetos de barro en el uso diario ha sido constante. Sin embargo, una serie de materiales nuevos derivados de los compuestos del petróleo han sustituido a los tradicionales y han determinado la progresiva ausencia de éstos en nuestro uso diario, como sucede con el plástico que ha ido *sustituyendo* a la cerámica. De igual forma, la instalación de agua corriente en la vivienda determinó que la función de los objetos de barro destinados al transporte y contención de líquidos ya no fuera necesaria en el interior de la misma. Así pues, dichos objetos, que tradicionalmente han tenido su función en los usos y costumbres de la vida cotidiana, progresivamente la han ido perdiendo en nuestro entorno, pasando al plano decorativo. Ante el abandono rápido de los utensilios de cerámica en los usos del hombre actual y al tener constancia de pequeñas piezas de barro productoras de sonido, en épocas anteriores a la nuestra, decidi-

1. SACHS, C., *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1947, p. 9.

mos indagar sobre aquellos objetos elaborados en barro destinados a producir sonido, es decir, los utilizados como instrumentos musicales, bien en la actualidad, bien hasta época reciente, pero que permanecen aún en la memoria colectiva.

b) Instrumentos musicales de barro en distintos periodos históricos

Tenemos constancia del empleo del barro en la fabricación de instrumentos musicales a través de *fuentes arqueológicas* o *literarias*. La existencia de figuras zoomorfas de barro con orificios localizadas en excavaciones arqueológicas, que se conservan en el *Iraq Museum* (Bagdad) o en el *British Museum* (London), pertenecientes a la cultura mesopotámica²; o el silbato de barro en forma de lechuga, procedente de Itálica, que se conserva en el *Museo Arqueológico de Granada*, correspondiente a la cultura romana; o las figuras zoomorfas de barro con silbatos formando parte de la figura, conservados en el *Museo de la Alhambra* y publicados por L. Torres Balbás³, o el siurell localizado en *Mallorca*⁴, ponen de manifiesto el empleo de esta materia en la fabricación de instrumentos musicales en épocas anteriores a la nuestra⁵. Estos instrumentos también han sido recogidos en fuentes literarias como el *Anónimo de Leiren*, o en *Salcedo Olid*⁶.

La similitud entre las figuras de cuadrúpedos conservadas en el Museo de la Alhambra y la producción actual de Andújar (Jaén) nos llamó poderosamente la atención ya que, en principio, parecían tener técnicas semejantes y avivó nuestra curiosidad por establecer posibles conexiones con épocas anteriores.

c) Instrumentos musicales de barro más extendidos en la sociedad andaluza

Iniciamos el trabajo a partir de tres instrumentos conocidos de forma *parcial* y, en ocasiones, sólo a través de referencias bibliográficas:

La *zambomba*, aunque es el instrumento más extendido, no obstante, no conocíamos la fabricación casera de estos instrumentos, ni la reutilización o doble uso de las cajas de resonancia, ni su utilización fuera del ciclo navideño.

El *cántaro*, teníamos referencias de que era usado por los *campanilleros* como elemento de *percusión*, posteriormente descubrimos otros usos y funciones, tales como zambomba o tambor de fricción o simplemente soplando el borde de la pieza, en cuyo caso es conocido como cántaro soplado.

Los *silbatos* de Andújar y el «torico» de Guadix, en ambos conocíamos su existencia y producción actual a través de las referencias bibliográficas.

2. ANWAR RASHID, S., *Musikgeschichte in Bildein. Mesopotamien*. Leipzig, Patronato de la U.N.E.S.C.O., 1984.
3. TORRES BALBAS, L., *Animales de juguete*, «Al-Andalus», nº 21, (Madrid, 1956), pp. 373-375.
4. ROSSELLO BORDOY, G., *Siurell almoravit*, «Estudis d'Arqueologia», Palma, Editorial Turnada, 1973.
5. THIRIOT, J., *Figurines humaines et animalières de terre cuite du XIV siècle des fouilles du Petit Palais a Avignon*, «Il Coloquio Cerámica Medieval del Mediterráneo Occidental», (Toledo, 1981).
6. SALCEDO OLID, M., *Panegírico Historial de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*, Madrid, 1677.

Objetivos del estudio

Entre los objetivos que nos planteamos a la hora de establecer las prioridades del estudio nos inclinamos, en primer lugar, por la *localización de los instrumentos musicales* elaborados en barro que están en uso, aunque también consideramos como primordial aquellos que han sido utilizados hasta época reciente y que todavía se conservan en la memoria de los mayores del lugar.

Esta localización constituye el primer objeto de nuestro trabajo. A partir de ahí documentamos y analizamos desde los *procesos de fabricación* hasta el *papel sociocultural* que desempeña en la comunidad. No nos ha interesado la idea del instrumento como un elemento aislado, sino como la *expresión cultural de un grupo*, como *signo de identidad del mismo*.

El instrumento tiene un valor relativo si no va acompañado de una amplia información. Nos interesa el análisis pormenorizado del mismo y éste debe incluir tanto las características físicas como la función y el valor simbólico y espiritual que desempeña en el grupo; de esta manera constituye un signo de identidad de los miembros de la comunidad.

Un segundo objetivo es la *descripción de los procesos de fabricación*. Documentamos con *técnicas audiovisuales* las distintas fases del proceso de fabricación, que incluye las explicaciones del artesano. La grabación sistemática de los procesos da lugar a la formación de un *archivo sonoro*, que nos permite el análisis posterior de los mismos, así como la posibilidad de establecer semejanzas y diferencias en la elaboración de piezas.

Centrados en el proceso de fabricación debemos documentar todos los aspectos relacionados con el barro, desde la *extracción de la arcilla* a la preparación de la pasta; desde la elaboración hasta el acabado y cochura de las piezas; así como desde el reparto de tareas hasta la producción y la *comercialización*. También documentamos los aspectos relacionados con otras materias asociadas al instrumento de barro, bien de origen animal, como pieles y vejigas, bien vegetal, como caña o carrizo; ocupándonos de las distintas curaciones de la piel y de los procesos de colocación de las mismas en las cajas de resonancia.

Un tercer objetivo podemos señalarlo como el análisis de la *función y uso que desempeña el instrumento dentro de la comunidad*. Documentado el proceso de elaboración de la pieza nuestro objetivo consiste en conocer la *función* que desempeña en la comunidad y *cuándo y por quién es utilizada*, así como la evolución de estas funciones y usos dentro de la misma. A medida que avanzábamos en el trabajo fuimos estableciendo una división de instrumentos por funciones y estudiamos los distintos momentos de la vida del grupo en que han sido utilizados: en el *trabajo*, en la *caza*, en el *núcleo familiar*, en el *juego* y en los diversos *momentos festivos*. Los matices derivados de estos aspectos son amplios y nos fueron introduciendo en las costumbres y formas de vida. Aproximarnos a facetas tan diversas nos ha permitido un mejor conocimiento del grupo y una percepción del instrumento como elemento de cohesión e integrador entre sus miembros.

El cuarto objetivo se centra en *formas de toque y posiciones*. Consideramos necesario documentar las formas de toque y las posiciones que adquiere el instrumento para poder establecer semejanzas y diferencias entre ellos. Así como indagar sobre si las distintas posiciones obedecen a causas específicas o, por el contrario, están relacionadas con la costumbre.

De la misma manera, es preciso observar si éstos son tocados por *hombres, mujeres, niños o de forma indistinta* y si esa costumbre ha ido *cambiando* a medida que ha evolucionado la sociedad.

El quinto objetivo lo hemos centrado en la *recogida de instrumentos*. El instrumento, unido a la documentación recopilada en torno a él, nos permitirá posteriores estudios y la posibilidad de *mostrar* ese material, debidamente ordenado, con objeto de dar a conocer aspectos olvidados o poco conocidos de nuestra cultura y, a la vez, tener la posibilidad de presentarlo en otra dimensión con el fin de *revalorizarlo* ante la sociedad en general, ante los productores del mismo, así como ante los grupos que lo usan. El estudio y la divulgación constituyen el fin último de la recolección. La divulgación se orienta en tres direcciones: publicaciones periódicas, edición de un video con el proceso de fabricación y uso del instrumento; así como el montaje de una exposición itinerante que actualmente recorre Andalucía.

Por último, el sexto objetivo es la *formación de un archivo sonoro*. El empleo de las técnicas audiovisuales en la grabación de los procesos de fabricación, así como en las conversaciones mantenidas con los informantes, nos conduce a la creación de documentos sonoros y, por tanto, a la formación de un *archivo oral* sobre este tema en la sede del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*. De igual forma, la *documentación fotográfica*, recopilada en este trabajo, constituye hoy un incipiente archivo en dicho Centro.

Fuentes orales

Buscamos la información oral basándonos en las siguientes fuentes relacionadas con las características físicas y funcionales de los instrumentos:

a) Alfareros

Los alfareros constituyen una fuente importante de información; a través de ellos podemos documentar y estudiar desde la preparación del barro hasta el proceso de elaboración, decoración y cocción de los instrumentos, y, a su vez, al ser los miembros del alfar parte integrante de una comunidad nos informan, en la mayoría de los casos, sobre los usos, formas de toque y momentos festivos.

b) Centros de la Tercera Edad

Las personas mayores que se agrupan en estos centros constituyen una valiosa fuente de información por ser buenos conocedores de las formas de vida de su entorno. Nos han facilitado datos y nos ponen en contacto, a su vez, con otros informantes. Generalmente, accedimos a ellos a través de la dirección de estos centros que seleccionaban personas de buena memoria y abiertas al diálogo y a la comunicación. Nos transmitieron documentación sobre instrumentos en uso o desaparecidos, así como datos de la fabricación y uso de los mismos.

c) Informantes elegidos al azar

En otras ocasiones conectamos directamente con los informantes, recorriendo la zona y hablando con personas indiferenciadas hasta localizar a la que nos aportaba la información buscada. En algunas ocasiones al abordarlas de forma directa, sin intermediarios, la desconfianza se hace patente e incluso rehuyen; aunque, generalmente tuvimos buena acogida. En principio, sentían curiosidad, después extrañeza de que nos interesáramos por cosas tan sencillas, pero, en definitiva, se sentían satisfechos. En la mayoría de los casos existió buena predisposición, abriendo fácilmente sus casas y sus sentimientos. A su vez, estas personas nos han puesto en contacto con otros informantes del mismo pueblo o de zonas colindantes, nos enseñaron procesos de elaboración de instrumentos, formas de toque y usos de los mismos.

d) Ayuntamientos y Areas de Cultura

En ocasiones, los organismos locales nos pusieron en contacto o nos facilitaron nombres de vecinos, que conocían bien los usos y costumbres de la zona, ejerciendo, a veces, un papel de *intermediarios* que facilitó nuestra tarea.

Criterios de selección de las zonas objeto de estudio: catas.

Ante la imposibilidad de abarcar el estudio de toda Andalucía por motivos obvios, hemos hecho una selección por provincias atendiendo a los objetivos de nuestro trabajo. Necesitábamos conectar con aquellas personas que realizaban instrumentos de barro para estudiar los procesos de fabricación y con aquellas otras que nos informaran sobre los usos y funciones de los mismos dentro de la comunidad. Los primeros sondeos sirvieron para *localizar artesanos e instrumentos* y para *acotar zonas* donde centrar el estudio. Desde los primeros contactos los informantes aportaron datos de gran utilidad para el desarrollo de las próximas conversaciones.

Nos centramos en los siguientes aspectos que podían, en principio, aportar la información buscada:

- Centros alfareros,
- Núcleos de población alejados de las zonas urbanas,
- Núcleos urbanos,
- Zonas geográficas donde se conserva la música tradicional.

a) Centros alfareros

En primer lugar, nos centramos en los núcleos alfareros, realizando una selección de los alfares por provincia.

Localizada una zona alfarera, nos ponemos en contacto con los miembros del alfar, y, a través de un primer sondeo o entrevista, constatamos si habían realizado o continúan elaborando instrumentos y, en el caso de que así fuera, de qué tipo de pieza o piezas se trata. Así hemos confeccionado un mapa de artesanos del barro que han fabricado o fabri-

can los instrumentos musicales. A la vez, diferenciamos entre objetos que han sido *creados como instrumentos musicales*: flautas, silbatos, campanas, ... y aquellos que han sido *producidos para un uso diferente*, bien para contener o transportar líquidos, por ejemplo, cántaros, cangilones o arcaduces, atanores, o para cocinar, como ollas, morteros, castañeras, o para conservar alimentos, como orzas y tinajas, aunque la necesidad de producir sonido, marcar ritmos y acompañar canciones y danzas, unido al desarrollo de la imaginación en una sociedad carente de medios económicos, llevó a *reutilizar* esos útiles cotidianos convirtiéndolos en instrumentos productores de sonidos.

A medida que el trabajo avanzaba, descubrimos que no sólo los alfareros han producido instrumentos de barro sino que también los niños, hace algunas décadas, elaboraron silbatos, que utilizaban en sus juegos, de la misma manera que los vendedores ambulantes fabricaban o fabrican pequeñas piezas de barro, generalmente silbatos; y, que no sólo se han producido instrumentos *modelando* el barro, sino que también se han elaborado *percutiendo* fragmentos de cerámica.

b) Núcleos de población alejados de las zonas urbanas

Pensábamos que las costumbres y usos tradicionales podían encontrarse más arraigadas en estas zonas. No siempre se cumplió esta hipótesis. Localizamos en estos lugares instrumentos utilizados en un pasado reciente, así como la *mayor parte de los usados hoy*; tanto los de carácter lúdico o festivo como los empleados para la comunicación, el pastoreo o la caza, relacionados con el mundo del trabajo. También se han conservado *técnicas de fabricación* a partir de fragmentos cerámicos. Encontramos aerófonos de barro en uso, elaborados con *elementos de deshecho* en Topares (Almería) donde Antonio Tristante Martínez, pastor de esta zona, elabora el «pito» o «boca» a partir de fragmentos de cerámica planos con el fin de comunicarse con otros pastores o dar órdenes a las ovejas.

c) Núcleos urbanos

Las formas de vida desarrolladas en estos núcleos han destruido la convivencia entre vecinos, el sentido comunitario y solidario de sus habitantes. Centramos nuestra atención en barrios habitados por clases humildes, con escasos recursos económicos, donde la arquitectura horizontal propicia un mayor acercamiento entre sus miembros, como el Albaicín (Granada), Triana (Sevilla) y San Miguel en Jerez de la Frontera (Cádiz). Dentro de este contexto elegimos los *patios de vecinos* o *corrales*, porque las mismas características de la vivienda propician una mayor relación entre sus habitantes. El acceso único, a través de un portón, la distribución de las viviendas, en torno a un patio, y, los servicios comunes, como lavaderos y aseos, perfilan una forma de vivir diferente, más solidaria, donde «la vida es compartida»⁷. Y, en este marco, aún hoy, las fiestas se hacen extensivas a todos los miem-

7. CARLONI FRANCA, A., *La mujer en el corral de vecinos sevillano*, «Etnografía Española», 4, (Madrid, 1984), p. 266.

bros del «corral», que comparten los acontecimientos de cada uno de ellos, desde los relacionados con el ciclo vital, hasta cualquier celebración familiar; de la misma manera celebran los momentos festivos del ciclo anual y las fiestas locales⁸. La organización y preparación de las mismas es compartida por los distintos miembros del corral. La mayor o menor actividad festiva está asociada con las edades de sus ocupantes⁹. Los instrumentos de barro localizados en estas zonas urbanas están relacionados con *momentos lúdicos o festivos*; en *Triana* se utilizó el *cántaro* como elemento de percusión en las fiestas de los *corrales*, marcando el ritmo de canciones y danzas. También se utilizó la zambomba de barro, hoy prácticamente desaparecida, durante la Navidad. En *Jerez* se sigue utilizando la orza como zambomba durante el ciclo navideño. Las reuniones de «*la zambomba*» se dan con frecuencia en estos patios de vecinos donde se cantan villancicos, canciones picarescas y romances, compartiendo a su vez comida y bebida como un elemento más de cohesión entre sus miembros¹⁰.

d) Zonas geográficas donde se conserva la música tradicional

La localización de estas zonas constituía otro aspecto a tener en cuenta, ya que sus habitantes podían utilizar o conocer el uso de instrumentos de barro *asociados* a la música tradicional. Iniciamos los primeros contactos con los grupos federados y de carácter casi profesional, aunque no siempre éstos utilizaban los instrumentos buscados. Generalmente, los han sustituido por los de cuerda en beneficio de una mayor sonoridad, según sus manifestaciones. Sin embargo, los campanilleros, tan extendidos por toda Andalucía, incluyen entre sus instrumentos el *cántaro* percutido.

En un contacto directo con los vecinos de distintos lugares fuimos descubriendo grupos que desconocíamos, que, generalmente, no estaban inscritos en federaciones o asociaciones, y, que seguían utilizando instrumentos de barro, como los «Belenes» o «Pastorales» de Cómpera (La Axarquía, Málaga) o los localizados en Priego de Córdoba.

Método y técnica

El método utilizado ha sido la *observación participante* y las *entrevistas semiestructuradas de final abierto*.

Los objetivos del trabajo, mencionados con anterioridad, quedaron reflejados en un *guión* elaborado antes del inicio del mismo, que comprendía los procesos de fabricación y uso de los instrumentos. Este debía servir como guía a la hora de mantener las conversaciones con los informantes¹¹. Los puntos del guión fueron entresacados de la «*Guía para recolectar*

8. CARLONI FRANCA, *Mujer, fiesta y espacio*, «II Congreso de Folklore Andaluz», Centro de Documentación Musical de Andalucía, (1990), pp. 127 a 132.

9. *Instrumentos Musicales de Barro en Andalucía*, Trabajo de Campo, (c. nº 26), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, Depositado en el Archivo Oral del C.D.M.A.

10. *Instrumentos Musicales de Barro en Andalucía*, (vídeo), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

11. ALCINA FRANCH, J., *Etnología de Andalucía Oriental: Un proyecto de investigación veinte años después*, «El Folk-Lore Andaluz», 3 (Sevilla, 1989), p. 85.

instrumentos musicales tradicionales», del «Manual de campo del antropólogo»¹², y del «Estudio Etnográfico de la cerámica popular de la provincia de Almería»¹³.

El trabajo lo hemos centrado en dos grandes apartados: *Etnológico y Organológico*. Cada uno de ellos comprende, a su vez, distintas subdivisiones.

Nos interesa desde la extracción de la arcilla, la preparación del barro, el almacenamiento, la elaboración de las piezas, las técnicas empleadas, los útiles de trabajo de cada artesano, la distribución de tareas, la comercialización de las piezas, hasta el lenguaje específico utilizado. También nos ha interesado la función y uso de cada instrumento, si es utilizado por hombres, mujeres o niños, así como las distintas posiciones de toque.

Seguimos la clasificación organológica de E. Hornbostel y C. Sachs¹⁴, basada en principios acústicos, dividiendo los instrumentos, objeto de este estudio, en tres grandes familias: *idiófonos, aerófonos y membranófonos*.

Aunque todavía no se ha llegado a establecer una clasificación enteramente lógica, debido a la complejidad y diversidad de los instrumentos populares, la clasificación Hornbostel-Sachs ha demostrado ser útil.

Pero, a su vez, el instrumento debe ser contemplado desde otra perspectiva; debe ser estudiado como la expresión cultural de un grupo, de una etnia, y, por tanto, deben ser analizados los aspectos funcionales que desempeñan en su entorno así como los aspectos rituales de los mismos. Los instrumentos populares se hallan íntimamente vinculados a las distintas actividades desarrolladas por el hombre. Una vez ordenada la documentación obtenida, llevamos a cabo, dentro de cada familia de instrumentos, una segunda clasificación atendiendo a la *función* que desempeña en el grupo:

- *Relacionados con el mundo del trabajo*: Instrumentos de comunicación y transmisión de mensajes.
- *Relacionados con el trabajo y actividades de ocio*: instrumentos de caza.
- *Asociados al núcleo familiar*: instrumentos de comunicación.
- *Asociados al juego*: instrumentos lúdicos.
- *Asociados a fiestas*: instrumentos lúdicos y rítmicos.
- *Asociados a manifestaciones paganas y religiosas*: instrumentos simbólicos y rituales.

Partimos de unos objetivos generales, que matizamos a medida que nuestra información iba en aumento. Los datos facilitados por los informantes iban ampliando y enriqueciendo el guión preliminar.

El trabajo de campo contó con el apoyo de las técnicas audiovisuales, vinculadas a este tipo de trabajo. Nos interesa plasmar todos los aspectos relacionados con el instrumento.

12. DOURNON, G., *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, «Cuadernos técnicos: museos y monumentos», 5, Unesco, (París, 1981).

VV.AA., *Manual de campo del antropólogo*, «Colección del estudiante de Ciencias Sociales», nº 3, Instituto de Ciencias Sociales, (1971).

13. PAOLETTI DUARTE, C. y PEREZ CASAS, A., *Estudio Etnográfico de la cerámica popular de la provincia de Almería*, «Etnografía Española», 5, (Madrid, 1985).

14. SACHS, 1947.

Esta documentación reproduce la información obtenida y constituye un archivo imprescindible para abordar el estudio.

Tradicionalmente han elaborado instrumentos de barro *distintos grupos*, bien con carácter profesional y fines comerciales, como los alfareros y vendedores ambulantes; o bien grupos no profesionales, niños y adultos, que los elaboran para uso personal, con fines lúdicos o festivos o con actividades relacionadas con el mundo del trabajo o del ocio.

El conocimiento de los lugares de producción, y las tareas llevadas a cabo en ellos: extracción de la tierra, preparación del barro, fabricación a mano o a torno, terminación y cochura de las piezas constituye el primer contacto con el instrumento, lo que nos va a permitir un conocimiento más profundo del mismo.

Ubicación de los alfares

Los alfares tradicionales suelen estar ubicados en barrios periféricos a los núcleos urbanos o en zonas próximas a ellos. La vivienda familiar puede estar incluida en el alfar, o anexa, con entrada independiente; aunque, en algunos casos, está construida en una zona separada del alfar.

Distribución del alfar

El alfar consta de unas dependencias con funciones definidas que giran en torno a una zona descubierta denominada «patio». Así pues, las tareas del alfar se desarrollan alrededor de este patio y de las construcciones cubiertas que lo circundan.

Zona exterior

La zona exterior o patio consta de una serie de construcciones básicas para la preparación del barro: «pilón» y «balsa», y para la cocci3n de las piezas: el «horno». Existe además un espacio denominado *placeta* o *calle* destinado al oreo y secado de piezas.

Pil3n

Construcci3n de forma cuadrada o circular realizada a nivel de suelo. Consta de un «tubo», «atanor» o «tajea», situado a unos 15 cm. de altura, el cual comunica con la «balsa». Puede ser construido con ladrillo y cemento o piedra y tierra y est3 situado a mayor altura que la balsa.

Balsa

Construcci3n de forma cuadrada o rectangular situada a un nivel inferior respecto al pil3n. Presenta un tamiz o cedazo situado en el extremo del tubo que comunica el pil3n con la balsa aunque tambi3n puede estar situado debajo del mismo. A veces, puede presentar un segundo orificio que comunica con otra balsa con objeto de aprovechar el agua sobrante.

Las paredes suelen ser de ladrillo y cemento o de piedra y tierra. Recibe distintas denominaciones, según la zona: «alberca», «piscina», «poza» o «pila»¹⁵.

Horno

La cocción de las piezas, tradicionalmente, se ha llevado a cabo en el horno denominado árabe o moruno, aunque muchos alfareros utilizan hoy el horno eléctrico o de gas, combinando, en ocasiones, ambos sistemas. El horno eléctrico o el de gas se van imponiendo porque abarata gastos, economiza esfuerzos y obtiene mayor producción.

El horno árabe consta de dos plantas, la planta baja o «caldera», situada bajo el nivel del suelo, y, la planta alta denominada «cámara» o «camarín», a nivel de suelo.

La planta suele ser rectangular o cuadrada, aunque a veces la de la caldera es circular y la que corresponde a la cámara cuadrada. Los hornos de «Los Puntas», en Albox, y el de «Los Góngora», en Níjar, son rectangulares; el de «Carruchano», en La Rambla, la caldera es cuadrada y la cámara circular. En Hinojosa del Duque, *Serafin García Morales* nos dice: «todo su interior es redondo, la caldera, sus paredes redondas y la parte de enjorne, el horno es como un huevo».

La caldera, presenta una puerta generalmente arqueada, denominada «boquilla», de reducidas dimensiones y está cubierta por una bóveda con una serie de orificios que se comunican con la cámara, formando una zona denominada «parrilla» o suelo del camarín.

El fondo de la caldera, a veces, presenta un «poyete» o «ceja» que utilizan como zona de «enjorne» para piezas terminadas en barro.

La planta superior llamada «cámara», «bóveda», «capilla», «camarín», «horno» o «parte de enjorne» está situada a nivel de suelo, corresponde a la zona donde se realiza la cocción de las piezas. La cubierta es abovedada y presenta una puerta arqueada, situada en un lateral o en la zona opuesta de acceso a la caldera.

La cubierta de la cámara contiene varias aperturas o chimeneas, según el tamaño del horno, una o dos mayores denominadas «amofles» o «brameras» y otras menores llamadas «caños», «bocacines» o «respiraderos».

El armazón de los hornos está construido con adobe, tierra prensada y el recubrimiento de las paredes exteriores con piedras de mediano tamaño, más o menos uniformes y restos de ladrillo.

«Y entre lo que es la tierra y el horno van unos 50 cm. de cámara de tierra para que el calor y la dilatación en el horno, cuando cogen esos grados, aunque se raje no hay(a) fuga de calor», así se expresa *Antonio Alfonso*, de Albox¹⁶.

Actualmente se utiliza ladrillo refractario.

En determinados lugares, la cubierta del horno, terraza o azotea, es revestida con una mezcla de restos de arcilla, cascajo y agua. De esta forma cubre el horno *Serafin García*

15. Las distintas construcciones del alfar reciben diferentes denominaciones, según las zonas.

16. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, 1992 - (c. nº 15 - II)

Morales de Hinojosa del Duque y José Manuel Jordán de Huéscar; mientras que «*Los Góngora*», de Níjar, tienen la costumbre de cubrirlo con tierra «*launa*», impermeabilizante, como hacen con el terrado de sus viviendas, y, de igual forma, blanquean la parte exterior del horno, aunque «*antes se repellaba con arena y cal, aguantaba más las calorías y a eso se le llama mezcla*», nos comenta Joaquín Góngora López, de Níjar.

Placeta o calle

En este espacio se llevan a cabo una serie de tareas relacionadas con el oreo y secado de piezas.

Zona interior

La zona interior del alfar consta de varias dependencias o espacios ordenados con funciones específicas. Generalmente se accede al interior a través de la placeta que da paso al obrador o zona donde se modela y trabaja el barro.

Obrador

El obrador consta de los siguientes espacios: *barrero*, *mesa de amasar*, *torno* y *zona de oreo y secado de piezas*.

Barrero: Es el lugar de almacenamiento del barro y se ubica en una esquina o lateral del obrador. En ocasiones, el suelo presenta una inclinación con objeto de mantener la humedad y, a su vez, retener el agua que desprende el barro.

Dicho espacio recibe distintas denominaciones, según las zonas, «*terral*» en Guadix, «*barrero*» en Níjar y Albox o «*trabajadero*» en Hinojosa del Duque.

Mesa de amasar o *losa*: La mesa de amasado se sitúa entre el barrero y el torno, unida a la pared. Es de forma rectangular y tiene una altura aproximada de un metro.

La construcción suele ser de ladrillo, se cubre con una piedra, losa o cemento.

La mesa para amasar el barro recibe distintas denominaciones: «*piedra*», en Hinojosa del Duque, «*losa*», en Granada, «*sobadera*», en Níjar y Albox.

Torno: Elemento básico en el interior del alfar es la «*rueda*» o «*torno*».

El torno está formado por dos discos de diferentes dimensiones, unidos por un eje central. El disco superior, denominado «*cabezal*» o «*cabeza del torno*», puede ser de madera o metal y presenta un diámetro aproximado de 26 cm. En el extremo opuesto, situado a un metro aproximadamente de distancia, se encuentra otra rueda de madera o «*tablero*» de unos 105 cm. de diámetro, que es impulsada por el pie del alfarero haciendo rotar el cabezal.

Alrededor de esta máquina, existe un armazón de madera, unido al torno. La zona alta de este armazón sirve de mesa al alfarero para depositar el «*albañal*», las «*pellas*» y las piezas recién trabajadas; así como la vasija para la ceniza y distintos útiles de trabajo: «*media caña*», «*caña de corte*», «*raedor*», «*hilo*» o «*torzal*» o «*esponja*». La zona baja consta de un travesaño que sirve para apoyar los pies.

El torno se puede presentar *hundido* o bajo, quedando la cabeza del mismo a unos 10 cm. del nivel del suelo y la parte inferior hundida; y *elevado*, torno alto, situado por encima del nivel del suelo. Actualmente, la mayor parte de los tornos son elevados, los hundidos, en uso, se encuentran localizados en la provincia de Almería, Níjar y Albox.

Aunque, tradicionalmente, los tornos han sido impulsados con el pie, en la actualidad la mayor parte funcionan con motor eléctrico, lo que hace menos penoso el trabajo del alfarero. Algunos continúan impulsándolo de forma tradicional, como en el caso de *Serafin García Morales*, de Hinojosa del Duque.

Almacén y taller de pintura

El espacio del obrador da paso a una dependencia contigua donde se almacena el material antes de la cochura, apilado en el suelo o en estanterías y donde se lleva a cabo la pintura o «*ramea(d)o*» de las piezas.

Obtención de la materia prima

La arcilla se busca, generalmente, en lugares próximos al alfar, variando las características de las mismas según las zonas. La cantera puede estar situada en la ladera de una montaña o a nivel de suelo. Una vez localizada, en primer lugar, es necesario elegir la veta de arcilla, apartando «*la flor de la tierra*», primeras capas de tierra, lo que denominan «*hacer el desmonte*». La extracción se hace al descubierto y ésta se realizaba, tradicionalmente, con pico y pala. Para desmontar la zona alta de la cantera, utilizaban un palo de gran longitud, así lo llevan a cabo, todavía, en la alfarería «*Carruchano*», La Rambla. Actualmente, estos trabajos se efectúan con pala mecánica.

La recogida de la tierra se suele realizar entre la primavera y el verano de cada año. La arcilla era trasladada al alfar con mulas o carros. El transporte se realiza, hoy, con medios mecánicos, aunque *Antonio Orellana*, alfarero jubilado de Orgiva, traslada la tierra en burros, ya que su actividad es muy reducida y se limita a determinados periodos del año.

Existe una gran variedad de arcillas locales de diversa composición que modifican la plasticidad, porosidad, color y resistencia al fuego. Constituyen un grupo complejo de minerales, compuestos fundamentalmente por silicatos de aluminio e hierro. La distinta composición y proporción de estos minerales le confiere una gama de colores que abarcan desde el blanco, blanco amarillento, distintas tonalidades de rojo, hasta tonalidades negruzcas.

Elaboración del barro

La tierra dentro del recinto del alfar pasa por una serie de tareas: secado, picado, molienda y «*desajelo*» para obtener un barro libre de impurezas.

Secado y picado de la tierra

La arcilla se esparce con carrillos, espuelas, ro(d)illo o azada, en la explanada o placeta para que se seque.

«En septiembre se seca la tierra, porque esta tierra, para luego hacer el barro, tiene que estar bien seca, cuanto más seca esté, antes se cala». Francisco Góngora López, Níjar¹⁷.

Una vez que la tierra ha perdido toda su humedad será picada, desmenuzada, en un molino mecánico. Tradicionalmente, esta faena se realizaba con mazos de madera y, todavía hoy, *Serafin García Morales*, de Hinojosa del Duque, continúa haciéndolo de esta forma.

Preparación del barro

Picada la tierra se echa en el pilón, donde se mezcla con agua, y se deja reposar «para que se esponje bien» nos dice *José Balboa*, de Guadix.

Posteriormente, el barro se agita con la batidora mecánica, aunque existe algún alfarero que lo continúa batiendo de forma tradicional como *Serafin García*, que realiza esta faena con azada y legón. También utilizaban palos o tablas como nos comenta *Antonio Alfonso*, de Albox¹⁸.

Este proceso se ha mecanizado y el trabajo del hombre ha sido reemplazado, en bastantes alfarerías, por la batidora eléctrica.

Batido el barro, de nuevo se deja reposar, de esta forma las impurezas mas groseras, como chinós y broza, denominadas «limazo», quedan depositadas en el fondo del pilón.

El barro contenido en el pilón pasa a una balsa o piscina a través de una conducción¹⁹ situada a unos 15 cm. del fondo del mismo. Dicha conducción presenta en el extremo que conduce a la piscina un filtro con objeto de retener las impurezas de menor tamaño que no han quedado depositadas en el pilón. El filtro puede ser metálico o elaborado con elementos vegetales. En Albox utilizan una tela metálica que denominan «garbillo», un «cedazo» en Níjar, un «tamíz» en Hinojosa del Duque o una malla elaborada con juncos en Orgiva, llamada «cola(d)or»²⁰. El agua y la tierra, libre de impurezas, forman una pasta licuosa, que recibe el nombre de «caldo» en Níjar e Hinojosa del Duque y «lima» en Guadix.

En el taller de *Serafin García*, este proceso lo realizan a mano. Los miembros del alfar pasan el «caldo», con cubos, desde el pilón a la balsa a través de un tamiz o cedazo²¹, prescindiendo del atanor que une ambas construcciones²².

El «caldo», se deja reposar en la balsa hasta que el barro se asienta y pierde la proporción de agua adecuada. El tiempo de evaporación varía dependiendo de la estación del año o del grado de humedad de la zona. En verano es tan sólo de unos 12 a 20 días, aproximadamente, y dos meses como mínimo en caso de llevar a cabo esta faena en invierno. El barro debe

17. *Instrumentos Musicales...* (v), 1993.

18. *Instrumentos Musicales...*, Trabajo de Campo, (c. nº 12 y 14).

19. Esta conducción recibe distintas denominaciones según las zonas: «calillero» en Guadix, o «tajea» en Granada.

20. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, 1992 - (c. nº 8).

21. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, (c. nº 6-1).

22. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, (c. nº 12).

alcanzar el grado de plasticidad suficiente, para poderlo coger, a mano, y sacarlo de la balsa para depositarlo en la placeta del alfar²³.

«Entonces cuando está a una dureza que se puede coger con las manos, se usan los dedos para cortarlo, luego se mete la mano debajo, se saca el pegote o trozo a brazadas, que nosotros llamamos soplas, fuera de la pila a un espacio que nosotros llamamos mantillo». José Balboa²⁴.

Actualmente la preparación del barro en los alfares tradicionales se realiza como en épocas anteriores; este proceso no se ha mecanizado, aunque, hoy, existe una tendencia en algunos alfares a adquirir el barro, eliminando la fase de extracción de la tierra y preparación del mismo. De esta forma se está llegando a homogeneizar la materia prima y se prescinde de la diversidad de arcillas locales, cuya composición está íntimamente relacionada con la función de las piezas. La economía, en cuanto a tiempo y esfuerzo, va en detrimento de la calidad del producto.

Oreo del barro antes de su almacenamiento

El barro, sacado de la balsa a brazadas, se deposita en la placeta o «mantillo», previamente barrido y esparcido con ceniza, con objeto de que no se adhiera al suelo.

Estos trozos de barro, denominados «soplas», se echan en el suelo, y al caer, debido a su plasticidad, forman una especie de «tortas», «panes» o «tallas», dejándolos orear un día aproximadamente.

En ocasiones, a estos «panes», le hincan un ladrillo en el centro de la zona superior, para ayudar a quitar humedad y aligerar el proceso de oreo, como suele hacer *Serafín García Morales*, de Hinojosa del Duque.

Una vez que el barro adquiere la dureza apropiada, es trasladado en carrillos o al hombro, Níjar, a un espacio interior del alfar.

Almacenamiento en el barrero

En este lugar se conserva el barro el tiempo necesario hasta su utilización, cubriéndolo con sacos o plásticos y rociándolo periódicamente con agua para que conserve la humedad.

De esta forma lo expresa *Joaquín Góngora*, de Níjar *«Lo ponemos en la alfarería en una habitación llamada «barrero», se alisa y se tapa con unos sacos para que no se seque con el aire y se le echa agua de vez en cuando para que no se seque, manteniéndolo si se quiere durante años»*²⁵.

Amasado

Tradicionalmente, antes de trabajar el barro almacenado, se realizaba la faena de la «pisa». La «pisa», es el primer amasado del barro. Se recogen varias espueñas de barro, se extienden

23. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, (c. nº 12).

24. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (c. nº 1).

25. *Instrumentos... Trabajo de Campo*, 1992 - (c. nº 12).



Fotografías 1 y 2: Amasado del barro en la mesa de amasar o «sobadera». José Balboa, Guadix (Granada).

en el suelo, limpio de broza y rociado de ceniza, formando una especie de torta de un metro de diámetro aproximadamente y comienzan a amasarlo con los pies, «pisa». Realizada la primera «pisa» el trozo de barro o torta se divide en cuñas que vuelven a ser pisadas. Esta última «pisa» de dimensiones menores, se divide, a su vez, en «tallas» o «pegotes».

Posteriormente, inician un segundo amasado en una de estas tallas. Este amasado se hace con las manos en la sobadera. En primer lugar esparce ceniza para que el barro no se pegue y va amasando cada «talla», al tiempo que aparta los últimos chinios y suprime los grumos y pompas de aire que puedan quedar; concluido el proceso del amasado le da forma cónica, formando una «pella» o «bollo», de unos 40 cm. de altura aproximadamente. Finalmente, este barro es el que va a utilizar el alfarero para elaborar las piezas.

En la actualidad el proceso de amasado está mecanizado en la mayor parte de los alfares. Algunos alfareros hacen un ligero amasado cuando el barro sale de la máquina, que le sirve para palpar la textura del mismo y eliminar la posible presencia de grumos y «pompas de aire».

Entre los alfareros visitados sólo José Balboa, joven alfarero de Guadix, sigue realizando el amasado de forma tradicional como explica a continuación: «Se cogen las «tallas» del «terral» y se hace una «pisa», una «pisa» es coger los trozos que hemos dicho, se pisa y se mezcla el barro, donde hay trozos más blandos, trozos más duros y se pisa para que quede homogéneo, compacto. ¡Aún sigo yo utilizando este proceso de la «pisa»!, de esa pisa se cogen trozos y se hace el «amasa(d)o», quitándole los grumos de barro, «tacos», pompas de aire y chinillos, a esto se le llama entallar el barro».

Modelado de piezas

Las piezas destinadas a producir sonido se pueden realizar a mano, a molde o a torno.

Piezas elaboradas a mano

Las piezas que se elaboran a mano son de pequeño tamaño, generalmente silbatos de embocadura con bisel como «pitos» y reclamos. Los «pitos» se pueden elaborar en *figuras zoomorfas, antropomorfas o exentas*. Las figuras se pueden obtener a partir de un carrete, caso de Guadix, o uniendo dos cilindros como en Andújar, o a partir de un sólo cilindro de barro, como en Níjar y Otura, pero los movimientos realizados con los dedos son los mismos en todos los casos: estirar y presionar el barro.

En el caso de los silbatos exentos los que presentan formas cilíndricas se modelan mediante movimientos de frotación realizados con la mano y los que presentan forma tendente a globular, «pito» de Andújar, horadando con el dedo una pequeña bola de barro.

La *terminación* puede ser en barreño, es decir en barro cocido, pintados después de la cocción: pintura en frío, y pintados bajo esmalte, o sobre esmalte recibiendo una segunda cocción.

Los silbatos exentos y los asociados a figuras zoomorfas se realizan en barro cocido, los asociados a figuras antropomorfas y algunas zoomorfas presentan decoración pintada o vidriada.

La elaboración de los orificios de la embocadura y el bisel se realizan siempre a mano con la ayuda de un útil.

Piezas elaboradas a molde

La fabricación a molde practicada por algunos alfareros de Andújar consiste en asentar un trozo de barro sobre un molde de escayola, presionando suavemente con los dedos para que quede impreso en el barro. Esta técnica la emplean para elaborar una figura completa o sólo los rasgos de la cara modelando, a mano, el resto de la figura.

Piezas elaboradas a torno

Entre los aerófonos modelados a torno observamos piezas de pequeñas dimensiones: silbatos; de mediano tamaño: trompetilla, y de mayores dimensiones como la cuerna y el cántaro. Las fases de modelado, básicamente, son las mismas, aunque existen distintas formas de ejecución relacionadas con el tamaño de las piezas. En las de reducido tamaño se trabaja fundamentalmente con los dedos, en las de tamaño mediano con dedos y nudillo, mientras que en las de mayores dimensiones es necesario aplicar una fuerza mayor y se trabaja con las manos abiertas, puño y nudillo, también, en este tipo de piezas, se utilizan los dedos en el modelado de boca y cuello.

Las piezas pequeñas, trabajadas en el torno, son, generalmente, silbatos como los reclamos y los asociados a objetos de la vida cotidiana: «*cantarito canario*» o «*jilguero*». Alguno presenta una primera fase de elaboración en el torno y un posterior cierre de paredes realizado a mano, como sucede en el reclamo de Trigueros.

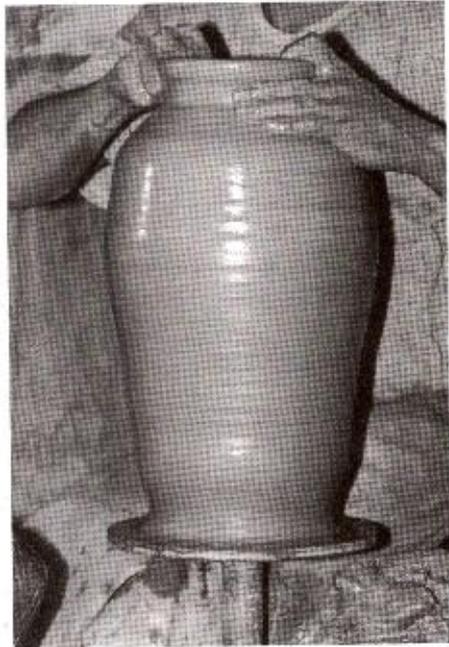
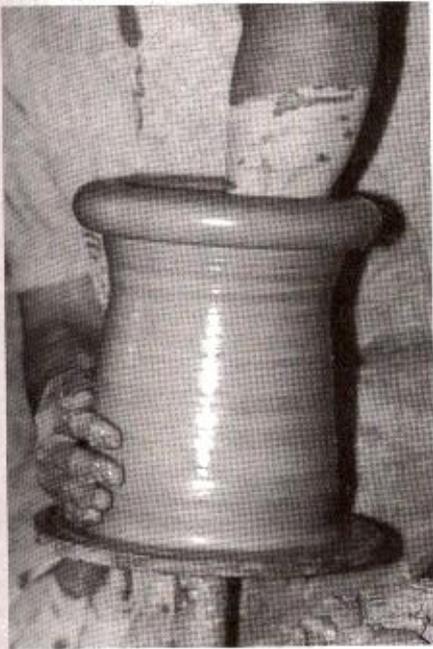
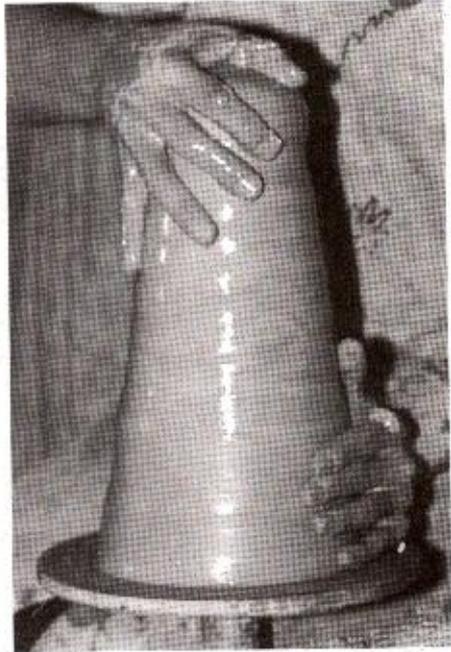
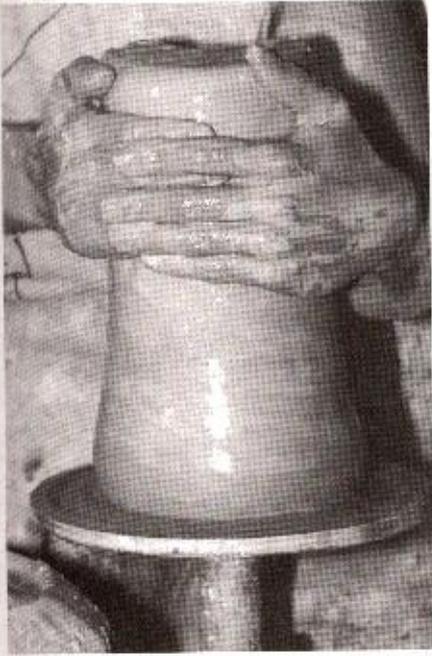
En la elaboración de trompetillas y cuernas a medida que eleva el barro va estrechando las paredes hasta que alcanzan un diámetro suficiente que permite la entrada de aire, mientras que en el caso del silbato anexo al «*cantarito canario*» ajustan el barro a una varilla metálica dejando de esta forma un orificio de reducidas dimensiones que permite la entrada de aire. Los orificios de la embocadura y el bisel siempre se elaboran a mano con la ayuda de un útil. Los distintos orificios practicados en los instrumentos irán adquiriendo formas semicirculares, cilíndricas, cónicas o rectangulares, adaptándose a las diversas formas del útil con que son elaborados o a los movimientos gítorios del mismo.

Fases del modelado a torno

Colocación de la pella

La *pella* o *bollo* se puede colocar directamente en la cabeza del torno o sobre una pieza circular plana denominada «*horma*» o «*galleta*», asentada previamente en el torno; ésta la utilizan para las piezas de mayores dimensiones con objeto de que no sufran deformaciones en la retirada del mismo.

La «*cabeza del torno*» se espolvorea con ceniza para evitar que el barro se pegue, con un golpe seco se coloca la «*pella*» y se centra presionando la base de la misma con las manos abiertas.



Fotografías 3, 4, 5 y 6: Fases del modelado a torno del cántaro. Rafael Urbano, La Rambla (Córdoba).

Abrir el barro

Con las manos siempre mojadas para que puedan deslizarse fácilmente por el barro el alfarero comienza a abrir la parte superior de la pella, introduciendo ambos pulgares. Posteriormente «cala la pella» o abre el barro hasta el fondo calculando el grosor suficiente para el «culo» o base. En el caso de piezas pequeñas la «cala» se realiza con los dedos, mientras que en las piezas de mediano y gran tamaño se «cala» con el puño, introduciendo mayor o menor proporción de brazo dependiendo de la altura de la pieza.

Elevar el barro y dar forma a la pieza

La elevación la realiza tirando del barro con las manos siempre húmedas, una situada en el exterior y otra en el interior, con repetidos movimientos ascendentes y mojando periódicamente el barro va estirando las paredes y adelgazándolas al tiempo que modela la pieza hasta conseguir la altura, forma y grosor de paredes deseado.

En las vasijas de mayor tamaño terminan de elevar el barro, al tiempo que dan forma a la pieza con una «tirada de nudillo», apoyan el dedo índice doblado sobre la pieza y lo elevan con el impulso de una mano, mientras que la otra situada en el interior contrarresta dicha



Fotografía 7:

Modelado a torno del «cantarito canario».
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).



Fotografía 8:

Separa la pieza del torno con el hilo o «torzal».
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).

fuerza; en las piezas de reducido tamaño la contrarrestan con un dedo. En las piezas, cuyas cavidades son cilíndricas y de reducidas dimensiones, pueden elevar y dar forma al barro sólo con las manos, calculando el espacio interior o con la ayuda de una varilla.

La boca y el borde los realizan con los dedos y nudillos en piezas de mayor tamaño y sólo con los dedos cuando son piezas pequeñas.

Alisado

Formada la pieza alisan la superficie externa de la misma con la ayuda de un útil que denominan «*media caña*». Este, situado en una mano, recorre repetidas veces la cara externa de la pieza en movimientos suaves ascendentes mientras que la otra se mantiene en el interior.

Retirada de la pieza del torno

Finalizada la pieza se pasa un hilo o «torzal» por debajo de la base, retirándose del torno con ambas manos y dejándola sobre una tabla situada junto al mismo, en el caso de piezas de mayor tamaño, éstas se separan con la «horma».

Partes añadidas

Algunas piezas llevan anexos una serie de elementos complementarios como *asas, silbatos y distintas partes anatómicas de figuras zoomorfas y antropomorfas así como los complementos del traje de este último grupo.*



Fotografía 9: *Elaboración a mano del silbato del reclamo de codorniz. Serafin García Morales, Hinojosa del Duque (Córdoba).*



Fotografía 10:
*Elaboración a torno del silbato del
«cantarito canario», a partir
de una guía. Alfonso Muñoz,
La Rambla (Córdoba).*



Fotografía 11:
*Separa el silbato del resto de la pella con una cuchilla.
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).*



Fotografías 12 y 13: *El silbato se adosa o se introduce en el cuerpo del cantarito.
Francisco Alfonso, Albox (Almería). Joaquín del Río, La Rambla (Córdoba).*



Las piezas elaboradas a torno deben recibir un oreo previo con objeto de disminuir la humedad del barro y poder manipularlas. Transcurridas unas horas, dependiendo de la estación del año o del grado de humedad ambiental, unen dichos elementos a la pieza. Mientras que el barro modelado a mano que también debe reunir unas condiciones de elasticidad y plasticidad óptimas no necesita ser humedecido cuando se trabaja, como sucede en el torno, por tanto, no siempre necesita el oreo para continuar manipulándolo. Las partes añadidas se pueden modelar *a mano* o *a torno*. En las figuras zoomorfas o antropomorfas la elaboración es a mano. Los distintos rasgos anatómicos: ojos, orejas, testuz, etc. se hacen frotando, presionando o estirando el barro.

Los silbatos, incorporados a figuras antropomorfas y zoomorfas, siempre se hacen a mano y presentan dos variantes: bien se elabora un vaso que se asienta a la figura o el silbato se realiza aparte y se une a la figura.

Los silbatos incorporados a objetos de la vida cotidiana como «*cantaritos canarios*» o «*jilgueros*» se fabrican a torno, adaptándolos a una varilla y presentan dos variantes: bien lo asientan con la varilla en la superficie de la pieza o introducen parte del silbato en la misma.

Las asas se hacen a mano o a torno, el alfar de *Antonio Orellana*, de Orgiva, las produce a mano, mientras que el de *Rafael Urbano*, de La Rambla, las realiza a torno. «*Los Puntas*», de Albox, fabrican el asa del «*cantarito canario*» a torno.

Acabado

Piezas elaboradas a mano

Los aerófonos, elaborados a mano, se presentan en barro cocido, pintados y, a veces, vidriados.

Los silbatos en barro cocido, asociados a figuras zoomorfas, pueden tener impresiones de dedos y útiles, así como incisiones que marcan la anatomía del animal.

Piezas elaboradas a torno

Los aerófonos que presentamos, modelados a torno, están fabricados en barro cocido y sólo reciben decoración incisa o impresa.

Las piezas acabadas en barreño reciben la decoración en el mismo torno utilizando distintas formas y útiles para marcar el barro.

Las impresiones e incisiones las realizan con la uña, dedos o diversos útiles elaborados por el mismo alfarero: la caña de extremo apuntado u objetos de uso doméstico como peines, carretes o ruedecillas.

Los cántaros, reutilizados como instrumentos aerófonos, suelen presentar en el hombro una o varias líneas marcadas con la caña de extremo apuntado o con el peine. Los cántaros y «*cantaritos canarios*» o «*jilgueros*» suelen tener huellas impresas de dedos y yemas de los mismos en el extremo del asa, digitaciones. Estas impresiones se llevan a cabo fuera del torno, cuando el alfarero asienta el asa.

La trompetilla presenta en la parte superior de la misma varias líneas marcadas con la uña, unguilaciones.

Secado de piezas



Fotografía 14: *Oreo de piezas en el interior del alfar.* Fotografía 15: *Secado de piezas en la placeta.*
José Balboa, Guadix (Granada).

El secado puede hacerse en el interior del alfar o en la placeta y la duración del mismo depende de las condiciones de humedad y temperatura existentes. Las piezas una vez elaboradas se agrupan en tablas y en éstas reciben el oreo o el secado o sobre la misma horma o galleta que utiliza el alfarero para trabajar en el torno cuando se trata de piezas mayores. El oreo o pérdida parcial de humedad se lleva a cabo en aquellas piezas que tienen un segundo proceso de elaboración o llevan partes añadidas.

Las piezas antes de introducirlas en el horno deben estar totalmente secas.

Pintura y vidriado

Sólo los aerófonos elaborados a mano presentan decoración pintada o vidriada. Las figuras *zoomorfas* y *antropomorfas asociadas a silbatos* son las que presentan este tipo de decoración y se producen actualmente en Andújar.

Tradicionalmente, los artesanos han elaborado los pigmentos a partir de productos naturales. Diversos minerales debidamente mezclados con distintas cantidades de caolín han dado lugar a las pinturas.

Los alfareros guardan celosamente las proporciones empleadas en la preparación de los pigmentos, lo que constituye un «secreto profesional», transmitido de generación en generación. Actualmente han dejado de producirlos ya que estos productos se han comercializado. Los pigmentos empleados en Andújar son azul cobalto, ocre, óxido de cobre, óxido de hierro, manganeso y blanco. La decoración suele ser vegetal a base de trazos o con manchas de color. La pintura de las piezas es una tarea desempeñada, normalmente, por la mujer. La pintura se aplica en bizcocho. Una vez cocida la pieza dan los colores con un pincel, denominando esta modalidad «*pintura en frío*», la cual no recibe una segunda cocción.

En otras ocasiones «*se bañan*» o cubren con una capa vítrea, en este caso, presenta dos formas: «*pintura bajo esmalte y sobre esmalte*». En ambos casos se realizan dos cocciones.

Pintura bajo esmalte: la pintura se aplica una vez cocida la pieza y posteriormente se «*baña*» en un esmalte transparente, recibiendo una segunda cocción.

Pintura sobre esmalte: cocida la pieza se sumerge en un «*baño*» de esmalte opaco, a continuación se pinta y recibe una segunda cochura.

Los alfareros denominan baño de esmalte o de metal al vidriado de piezas, que consiste en aplicarle una capa vítrea. Esta tarea se lleva a cabo por inmersión y debe realizarse cuando la pieza ha sido oreada o cocida.

La preparación del esmalte opaco se efectúa a base de minio, cuarzo, feldespato y óxido de estaño mientras que el esmalte transparente se obtiene con minio, cuarzo y caolín según confirma Manuel Expósito, de Andújar.

Carga del horno

La cocción se lleva a cabo en la cámara y la colocación de las piezas varía dependiendo de que éstas presenten terminación «*en barreño*» o *vidriado*. En ambos casos, la colocación debe ser ordenada y minuciosa. Cuando se trata de piezas «*en barreño*» o «*bizcochadas*», las

formas y los volúmenes de las mismas se adaptan con precisión unas a otras con objeto de ocupar el menor espacio posible. En el caso de piezas vidriadas, es decir, cuando han sido cubiertas por una capa vítrea, con objeto de que no se peguen y sufra deterioro la capa vitrificada, es necesario formar una estructura o emparillado que consta de varias plantas con distintos elementos de barro denominados «*humares*», «*clavos*», «*cajas*» y «*caños*», donde se van colocando las piezas, al tiempo que las que presentan formas planas van siendo separadas por «*(es)trébedes*».

Cargado el horno se cierra la puerta que da paso a la cámara con adobes superpuestos, cubriéndolos con una mezcla de arcilla y agua.

Alimentación del horno y cocción

El material utilizado para alimentar el horno varía de unos lugares a otros, dependiendo de la vegetación existente. En algunas zonas emplean un tipo de combustible para encender y calentar el horno y otro durante el proceso de cocción. En Albbox, se emplea cáscara de almendra, olivo, «*balad(r)e*» y retama «*todo lo que da el campo, la leña que hay en las cercanías*» nos comenta Antonio Alfonso; en Hinojosa del Duque para calentar el horno se emplea la jara y la encina y el mantenimiento se hace con retama o aulaga.

La alimentación del horno y control de la cochura es una fase delicada que dirige el propio alfarero, dispone el número de «*caldas*» necesarias y la distribución de la leña en la caldera.

La adecuada alimentación del horno permite mantener una temperatura constante y una distribución homogénea del calor, aspectos que conducen a una cochura uniforme.

El color del humo indica las fases de cocción del horno: negro en el momento de la carga, rojizo durante la cocción y gris claro al finalizar el proceso, que dura 24 horas. El alfarero comprueba el punto de cocción de las piezas con distintas catas, realizadas a través de una «*bramera*».

Finalizado el proceso de cocción se cierran aquellas partes que han permanecido abiertas durante la misma: la puerta de acceso a la caldera y las chimeneas. La entrada de la caldera se tapa con piedras, ladrillos o latón, y se cubre totalmente con un emplaste de residuos de barro, broza y agua. Las chimeneas se tapan con distintas piezas: lebrillos, platos, tapaderas..., con objeto de facilitar el enfriamiento lento del horno. Este debe enfriar durante otras 24 horas aproximadas con el fin de que no se produzcan cambios bruscos de temperatura que pueden deteriorar las piezas.

«*Se carga el horno y una vez cargado se le pega fuego y a las 24 horas, que es lo que viene durando la cocción, se deja enfriar durante otras 24 horas por lo mínimo*»: Serafín García Morales²⁶.

Concluido el enfriamiento se abre la puerta de la cámara y se sacan las piezas, sonando una a una para comprobar la cocción y clasificarlas para la venta según la calidad de las mismas.

26. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, 1992 - (c. nº 6-1).

Tradicionalmente estas tareas se han llevado a cabo en el alfar con fines comerciales, pero otros grupos, vendedores ambulantes, niños, cazadores y adultos en general también han trabajado el barro a mano, pero éste lo han obtenido en el alfar y han cocido las piezas en los hornos del mismo. Actualmente los vendedores ambulantes de Andújar continúan esta dependencia con los alfares del lugar. Cuando estos *grupos no profesionales* se encontraban en zonas alejadas de los centros alfareros ellos mismos elegían la arcilla, la limpiaban de impurezas, la mezclaban con agua y, posteriormente, modelaban el barro y cocían las piezas en los *hornos de pan*.

Grupos que tradicionalmente han elaborado instrumentos de barro

Los alfareros y vendedores ambulantes han trabajado el barro de forma *profesional* y elaboran instrumentos modelándolo *a mano, a molde o a torno*, pasando posteriormente por una fase de cocción. Los grupos *no profesionales* han modelado el barro *a mano o han dado forma a un fragmento de barro cocido percutiéndolo*. Estos últimos son realizados a partir de fragmentos de deshecho.

Grupos profesionales

Tradicionalmente han sido los *alfareros y vendedores ambulantes* los que han producido instrumentos musicales de barro con un fin comercial. Los alfares han fabricado piezas de distinto tamaño trabajadas a mano, a torno, y a molde, mientras que los vendedores ambulantes sólo las han elaborado a mano.

En el conjunto de piezas realizadas por los *alfareros* debemos distinguir entre aquellas que han sido fabricadas expresamente para producir sonido, como trompetillas o silbatos; y aquellas cuyo uso está relacionado con la vida cotidiana, pero que el hombre las ha reutilizado, convertido en instrumentos musicales, para uso personal, como el cántaro.

Los alfares han producido, piezas pequeñas, generalmente silbatos elaborados a mano. Tradicionalmente eran los aprendices los encargados de realizar estas piezas. Comenzaban a conocer el oficio modelando a mano pequeños juguetes. La producción actual de estos silbatos queda limitada en Andalucía a *Andújar* (Jaén) y *Guadix* (Granada), aunque tenemos constancia de que en época reciente también se elaboraron en Otura (Granada). Hoy son los propios alfareros los que realizan esta tarea, observando distintas formas de modelar el barro según las zonas. En cuanto a la terminación de la pieza, las producidas en Guadix son de *barro cocido*, aunque existe un alfarero que comienza a vidriarlas, y las de Andújar suelen ser *pintadas y vidriadas*.

También han elaborado piezas pequeñas, a torno, destinadas a producir sonido: reclamos, cantaritos canarios, y otras de tamaño medio como la trompetilla y la flauta o de mayor dimensión como la cuerna.

Actualmente son pocos los alfares que producen aerófonos de barro, tan sólo los localizados en zonas concretas como *La Rambla* (Córdoba), *Andújar* (Jaén), y *Guadix* (Granada). Algunos instrumentos, como la trompetilla y la cuerna, ya no se fabrican puesto que han perdido su función.

Existen otras piezas producidas para utilizarlas en la vida cotidiana y que después han sido *reutilizadas* como instrumentos musicales, tal es el caso del *cántaro*.

Tradicionalmente las dependencias del alfar y la vivienda han estado unidas y las tareas del oficio se han realizado dentro del marco familiar. Los miembros de la familia colaboran en las distintas faenas aunque mantienen una división del trabajo basada en la edad y en el sexo. Los de menor edad, niños y adolescentes, colaboraban en diversas tareas de limpieza y acarreo de piezas, al tiempo que aprendían a modelar el barro, eran los aprendices. Cuando tenían los conocimientos necesarios pasaban a ser ayudantes y sólo cuando dominaban el oficio eran calificados como alfareros. Las distintas *faenas del alfar* son realizadas por *hombres*, la *mujer* sólo interviene en la decoración de las piezas, es decir, en la pintura o «*ramea(d)o*» de las mismas y en la *venta*, llevada a cabo en las mismas dependencias del alfar.

La figura del aprendiz ha disminuido sensiblemente, un tanto por ciento elevado de alfareros ronda la edad de jubilación y son pocos los descendientes que continúan la tradición familiar. Estos hechos constituyen síntomas de alarma que ponen en peligro la continuidad de un oficio milenario.

La estructura tradicional del alfar también se ha modificado. En algunos casos, las dependencias del alfar y la vivienda se encuentran separadas, bien porque los organismos locales han obligado a situar el alfar fuera del núcleo urbano, pero han conservado la vivienda en el pueblo, bien porque de forma voluntaria han abandonado la antigua vivienda familiar, ubicada en el alfar, separando trabajo y vida familiar.

Gran parte de los alfares andaluces han *mecanizado* algunas tareas como la de pisar, triturar e incluso amasar, y la rueda del torno ya no suele estar impulsada por el pie, sino con energía eléctrica.

La comercialización de las piezas la realiza la *mujer* en las mismas dependencias del alfar, en una zona destinada para tal fin o pasan directamente al comprador cuando se realizan por encargo, que, a su vez, puede efectuar la venta en lugares fijos o ambulantes. De forma circunstancial el alfarero vende sus piezas en fiestas y ferias locales y participa en las Muestras de Artesanía que coinciden con las mismas.

Los *vendedores ambulantes* trabajan a mano piezas pequeñas, generalmente *silbatos* en figuras zoomorfas o antropomorfas, y las decoran con pinturas industriales. El número de estos artesanos ha sido alto hasta época reciente y han estado presentes en toda Andalucía. Solían recorrer distintas zonas vendiendo o intercambiando piezas productoras de sonido destinadas a los niños. Esta actividad ha estado vinculada a los *hombres*.

Hemos localizado en Andújar artesanos que continúan elaborando pequeños instrumentos en barro. Esta tarea la siguen realizando los hombres, suelen modelar el barro en su propia *vivienda*, y mantienen una *dependencia* amistosa con los alfares del lugar, donde *adquieren el barro y cuecen las piezas*.

Hoy la *comercialización* de estos objetos productores de sonido presenta variantes respecto a épocas anteriores, ya no practican el intercambio, sólo la venta, y ésta se lleva a cabo en los mismos lugares de producción y aunque también acuden a determinadas ferias y mercados, ha desaparecido la itinerancia de épocas anteriores.

Las piezas trabajadas por estos artesanos presentan características semejantes a las realizadas por los alfareros de la zona. La terminación de las mismas la realizan en barro cocido o decoradas con pinturas industriales.

Grupos no profesionales

Los niños y los adultos han modelado el barro *a mano o han dado forma a un fragmento de barro cocido o vidriado con un elemento percutor*, generalmente una piedra. De esta forma han elaborado pequeñas piezas productoras de sonido para *uso personal* o para ser utilizadas dentro del marco familiar o del entorno próximo, *sin fines comerciales*.

Las condiciones sociales, económicas y técnicas de la sociedad andaluza actual presentan aspectos muy distintos a las existentes hace algunas décadas.

El *aislamiento* de las zonas rurales y la *ausencia de medios de comunicación* permitía una mayor *integración en la naturaleza*, en el entorno, y un *aprendizaje* basado en la *observación* de la *materia*, las *formas* y los *sonidos*. Ese mismo aislamiento unido al contacto con la naturaleza, al aprendizaje basado en la observación, y a la existencia de una economía de subsistencia impulsa al hombre, desde temprana edad, a *imitar formas y sonidos*, en ocasiones, localizados en la naturaleza. Todos estos factores conducen a niños y adultos a ser *miembros activos* y a elaborar, con los materiales que tenían a su alcance, parte de los objetos que necesitaban. De esta forma llegan a realizar pequeñas *piezas productoras de sonido* que utilizan en los momentos *lúdicos y festivos* así como otras que están relacionadas con el mundo del *trabajo*, abarcando aspectos fundamentales de su cultura. Por una parte asocian el sonido producido por estos instrumentos con el divertimento, con la fiesta, con emociones y sentimientos, con la parte espiritual del hombre; por otra, los asocian con el mundo del trabajo, mediante el sonido transmiten mensajes perfectamente identificados por el grupo que marcan distintos momentos del mismo.

Los *niños* de época relativamente reciente han elaborado sus *juguets*, ya que las posibilidades económicas no alcanzaban a contemplar lo lúdico y han utilizado distintas materias, entre ellas el barro. Los niños de Níjar (Almería) modelaron pequeñas figuras zoomorfas con silbato, que han utilizado en sus *juegos*.

Estas piezas realizadas en barro no presentaban decoración y eran cocidas en los hornos del lugar.

Actualmente esta producción de silbatos ha desaparecido.

Los pastores de la zona de Topares (Almería) elaboran un «*silbo*» que utilizan como elemento de comunicación y transmisión de mensajes, asociado al mundo del *trabajo*, el cual es denominado «*boca*»²⁷.

27. «*Boca*»: silbato elaborado por los pastores de Topares (Almería) para comunicarse entre ellos y guiar al rebaño.

Aerófonos

Los aerófonos estudiados, todos ellos procedentes de Andalucía, presentan las siguientes variantes: embocadura con bisel o boquilla, caja de resonancia de distintas formas y presentación exenta o anexa a una figura, formando parte de la misma o incorporada a ella.

Silbatos de embocadura con bisel

Exentos

Forma globular

- Reclamos de caza (tórtola, cuco, abubilla)
- «Pitillo»
- Cántaro

Variante

Forma globular –presenta un tercer orificio–

- Reclamos de caza (tórtola, cuco, abubilla)

Forma cilíndrica –abierta–

- Reclamo de caza (codorniz –el aire es insuflado intermitentemente por una bolsa unida al silbato–)
- Flauta

Forma semicircular –abierta–

- Pito o «boca»

Anexos a figuras zoomorfas, antropomorfas y objetos de la vida cotidiana –juguetes–.

Silbato horadado en la figura

Forma de la cavidad cilíndrica

Asociado a figuras zoomorfas

Forma de la cavidad globular

- Silbato de vasija

Silbato incorporado a la figura

Forma de la cavidad cónica

El silbato se elabora en un vaso o cono que se asienta en la figura. Asociado a figuras zoomorfas.

Variante

Forma de la cavidad globular

El silbato elaborado aparte se une a la figura. Asociado a figuras antropomorfas y a vasijas.

Aerófonos con boquilla

Forma troncocónica –abierta–

Forma troncocónica curvada –abierta–

Funciones

Los *aerófonos* desempeñan funciones muy diversas relacionadas con el mundo del trabajo, con actividades de ocio, lúdicas y festivas.

Relacionados con el mundo del trabajo

Instrumentos de comunicación y transmisión de mensajes

- «Pito» o «boca»
- Trompetilla
- Cuerna

Relacionados con el trabajo y actividades de ocio

Instrumentos de caza

- Reclamos de caza (tórtola, cuco, abubilla, codorniz)

Asociados al juego

Instrumentos lúdicos

- Silbatos en figuras zoomorfas y antropomorfas
- Silbatos en vasijas de la vida cotidiana (jarrita, «cantarito canario» o «jilguero»)
- Silbatos exentos –«pitillos»–

Asociados a fiestas

Instrumentos lúdicos

- «Pitos» y «pitillos» –relacionados con la Romería de la Virgen de la Cabeza, Andújar–
- «Cantarito canario» o «jilguero» –vinculados a ferias y fiestas locales–

Instrumentos rítmicos

- Cántaro
- Flauta
- «Cantarito canario»
- Ocarina

Existen una serie de factores que determinan las características del sonido entre los *aerófonos*: la presencia de *embocadura con bisel o de boquilla*; la *dimensión* y la *forma*, así como la *terminación cerrada o abierta* de la caja de resonancia. Otros factores modifican las cualidades o matices del sonido relacionadas con la *materia*, *grado de porosidad de la arcilla*, *textura* y *presencia de capa vítrea*, *grosor de paredes*; si son *exentos o anexos*, la *correcta disposición del bisel respecto a la embocadura y el impulso del soplo*.

El sonido puede ser *modulado* por la *oclusión alternativa*, con el dedo, *de un tercer orificio*, reteniendo o dejando salir libremente el aire al exterior –reclamo de cuco–, por un *movimiento vibratorio de la lengua* que obstruye el aire emitido desde la boca hasta la embocadura –reclamo de tórtola–, por el *movimiento oscilante de la mano* que recoge o deja libre el aire que sale hacia el exterior –reclamo de codorniz– y por el *agua en movimiento*, impulsada por la fuerza del soplo «cantarito canario».

En los aerófonos de embocadura con bisel, el aire es cortado por un bisel fijo situado al inicio de la caja de resonancia, a poca distancia de la entrada de aire, que emite un sonido continuo y uniforme dentro de la gama de los graves o agudos. Mientras que en los aerófonos de boquilla el sonido se produce por la vibración de los labios del instrumentista.

La dimensión y la forma de la caja de resonancia influye en la emisión de sonidos graves o agudos. Las cajas de menores proporciones tienden a emitir sonidos agudos lo mismo que las de formas cilíndricas de pequeñas dimensiones. Las formas globulares, asociadas a dimensiones mayores, producen sonidos graves. La nitidez de los sonidos, graves o agudos, viene determinada, fundamentalmente, por la disposición del bisel respecto a la embocadura. Si esta orientación es la correcta, el aire impulsado será cortado por el bisel en la proporción adecuada, penetrando el aire suficiente en la caja de resonancia y así podrá emitir un sonido nítido dentro de los agudos o graves. Si la posición del bisel no es la correcta y no corta la proporción de aire adecuada el sonido que emite estará dentro de los graves o agudos, pero será difuso, poco nítido.

La presencia de orificios permite cambiar la altura del sonido, como sucede en el reclamo de cuco, elaborado en La Rambla (Córdoba) o en el «*pito canario*» o «*jilguero*».

Es preciso una habilidad y una práctica continuada para orientar el orificio de la embocadura con el bisel, con objeto de que este segundo orificio corte en la proporción adecuada el aire introducido por el orificio de la embocadura y produzca el sonido deseado. Elaborados los orificios comprueban el sonido en el barro fresco y si éste no es el adecuado los van modificando hasta que consiguen la orientación correcta de dichos orificios y por tanto un sonido nítido. Aquellas personas que actualmente no elaboran silbatos tuvieron serias dificultades para hacerlos sonar.

La caja de resonancia horadada en cuerpos compactos, presenta reducidas dimensiones y mayor grosor de paredes, por tanto, para poder emitir sonido, el impulso del soplo debe ser mayor con objeto de que el aire choque violentamente y ejerza mayor presión en las paredes y supla las dificultades que presenta la reducida dimensión de la cavidad, la menor longitud de paredes de la misma y la ubicación en una figura compacta y, por tanto, rodeada de mayor proporción de materia.

La *posición de toque* de los aerófonos de embocadura con bisel depende de la dimensión de



Fotografía 16: «Cantarito canario».
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).



Fotografía 17: «Toricos».
José Balboa, Guadix (Granada).

Fotografía 18: «Reclamo de tórtola».
Joaquín del Río, La Rambla (Córdoba).

la embocadura y de la orientación del bisel. Si la embocadura es de pequeñas proporciones se *introduce* en la boca, ajustándola y sujetándola entre los labios, o bien se *apoyan* los labios en dicha embocadura, si ésta es de mayor tamaño, al tiempo que se sujeta el extremo opuesto con la mano.

La posición de toque del instrumento tiende a ser *inclinada* y, en ocasiones, *casi vertical* respecto al plano de la boca, ello depende de la forma de la embocadura. El orificio de la misma suele ser de forma rectangular o semicircular y está orientado hacia el bisel describiendo una línea recta. Colocado el instrumento en posición horizontal, dicho orificio puede estar situado en un plano inferior al bisel, como es el caso de los silbatos globulares; en las formas cilíndricas pueden estar en el mismo plano o en uno superior. En los instrumentos que tienen la embocadura recta, en la *emisión de sonido* se busca la orientación hacia el bisel con una inclinación suave del instrumento. En el caso del reclamo de Trigueros (Huelva), debido a la forma curva de la embocadura, es necesario una inclinación que llegue a alcanzar casi la verticalidad, con objeto de lograr la orientación correcta entre ambos orificios.

La *posición de toque* de los aerófonos de boquilla es la siguiente: los labios se apoyan en la boquilla y vibran con distinta intensidad impulsados por la mayor o menor presión del aire, al tiempo que sostiene el extremo inferior del aerófono con la mano o manos, según los casos. El instrumento se mantiene inclinado respecto al plano de la boca.

Los silbatos o «*pitos*»²⁸ de embocadura con bisel se pueden presentar *exentos* o *anexos*. Los primeros suelen ser de pequeña, «*pitillo*», o mediana dimensión, reclamos, y presentan forma ovoide, tendente a globular, y cilíndrica. Los *anexos* van asociados a *figuras zoomorfas, antropomorfas y a objetos de la vida cotidiana, (juguetes)*, y, a su vez, se pueden presentar formando parte de la figura o incorporados a la misma.

En ocasiones la pintura o el baño de esmalte que reciben los silbatos no cubre la embocadura, terminando ésta en barro cocido con objeto de evitar que restos de pintura o esmalte obstaculicen la entrada o salida de aire.

Aerófonos relacionados con el mundo del trabajo

Instrumentos de comunicación y transmisión de mensajes

Algunos aerófonos de barro tradicionalmente han estado asociados al mundo del trabajo y los sonidos emitidos con distinta altura y duración, han establecido un *código* fácilmente reconocido por el grupo. Estos instrumentos han servido en el medio rural para llamar al trabajo o al descanso, marcando el inicio o el final de las tareas agrícolas o ganaderas, como sucede con la cuerna que también fue utilizada por los porqueros de La Rambla para

28. Este término es definido por el *Diccionario de Autoridades* de la siguiente manera: *flauta pequeña como un silbato que forma un sonido agudo.*

Corominas lo define de esta forma: *el silbato del niño, por el sonido pi pi.*

anunciar su llegada y comenzar la recogida o entrega de los cerdos entre los miembros del grupo; o de las tareas del alfar, en el caso de la trompetilla.

Existe otro *código de sonidos* relacionados con las labores de pastoreo y que utiliza el hombre para dirigir o transmitir ordenes al ganado.

La existencia de un *código de sonidos articulados* permite transmitir mensajes entre los pastores durante el desarrollo de su actividad.

«Pito» o «boca»

Los pastores de la zona de Topares (Almería) hacen un pequeño silbato que denominan «pito» o «boca» y que utilizan para comunicarse y dar órdenes al ganado.

Esta pieza la elaboran percutiendo con una piedra fragmentos de cerámica planos y gruesos, que corresponden a la base de un lebrillo o cántaro. La precisión del impacto va dando forma a una caja de resonancia semicircular²⁹. Los pastores de *Las Cañadas de Cañepla* emplean también el corcho en la elaboración de este instrumento.

El silbo tiene *forma semicircular hueca*, abierto en la parte recta y con *dos orificios* equidistantes de forma cónica *en ambas caras*; el situado en la cara superior recibe el sople y el situado en la inferior actúa de bisel.

La forma semicircular del silbato o «boca», unido a la hoquedad o «*sis*a» que presenta en el interior del mismo, tiende a reproducir la cavidad bucal. Introducida la pieza totalmente en la boca actúa potenciando la voz y permite enviar señales y comunicarse en distancias medias.

Proceso de elaboración

Antonio Tristante Martínez, pastor de Topares, elabora «*bocas*» de diferente tamaño. Seleccionado el fragmento lo asienta sobre una superficie plana y, utilizando como útil una piedra o cualquier otro objeto duro, va dibujando el contorno de la pieza a base de *golpes* precisos, realizados con el elemento percutor, obteniendo así la forma semicircular deseada. Una vez lograda la forma *alisa* los bordes y superficie de la pieza frotándolos con una piedra y los repasa o termina de *pulir* con la navaja. A continuación hace la «*sis*a», que consiste en horadar o vaciar la pieza con objeto de hacer la cavidad de la caja de resonancia; la inicia marcando una línea en el borde recto con la ayuda de la navaja y con el extremo de la misma va horadando hasta que vacía la mayor parte del interior. Realizada la cavidad de la caja de resonancia comienza la elaboración de dos orificios equidistantes, situados en ambas caras. Calcula el punto central de una de las caras situado a medio centímetro aproximadamente del inicio de la «*sis*a» –zona recta–. Una vez obtenido el centro, hunde en él el pico de la navaja y con movimientos semicirculares va horadando la pared hasta que alcanza el interior de la cavidad. Terminado el primer orificio calcula el punto equidistante

29. *Instrumentos ... Trabajo de campo*, 1992 - (v. nº 3 y 4).



Figura 1



Figura 2



Figura 3

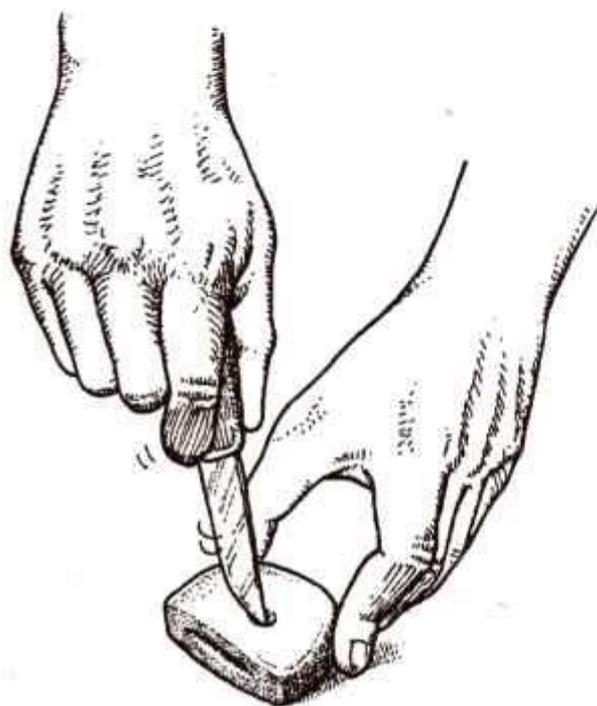


Figura 4

en la cara opuesta y comienza a horadar de nuevo. Los orificios adquieren forma cónica, ya que se adaptan a la forma del útil. Finalizados los pasos descritos comienza a *comprobar el sonido* y va *retocando paulatinamente* tanto la «*sisá*» o *cavidad de la caja de resonancia, como los orificios*, hasta que obtiene el *sonido deseado*³⁰.

Ha sido una costumbre habitual entre los pastores de esta zona la elaboración y uso del «*pito*» o «*boca*», transmitida de generación en generación. Actualmente este uso continúa entre los pastores del lugar.

Utilización

Los pastores lo usan para *guiar el rebaño*, ovejas y cabras fundamentalmente, constituyendo un elemento de trabajo necesario para *marcar* los distintos momentos de pastoreo. También emplean un código de sonidos articulados, emitidos con este mismo silbo, que les permite mantener *diálogos* durante los períodos de descanso, o transmitir mensajes relacionados con las labores del pastoreo. El sonido emitido con «*la boca*» puede alcanzar alrededor de los dos kilómetros en condiciones climatológicas de calma, pudiendo aumentar o disminuir su alcance dependiendo de la dirección e intensidad del viento.

Posición de toque

La pieza ha sido utilizada por hombres en diferentes posiciones: de pie, en marcha, y sentado. El silbato lo introducen *íntegro* en el interior de la boca con la zona abierta o inicio de la caja de resonancia hacia el exterior, sujetan con los dientes el inicio del mismo y ajustan los labios al borde del instrumento para impedir la salida de aire por la cavidad bucal, al tiempo que la cara inferior del extremo opuesto se apoya en la zona media de *la lengua* y *modula* con el extremo de la misma *el aire* que sale por el orificio inferior cuando reproduce fonemas y morfemas o deja libre el orificio cuando emite un sonido fijo de mayor o menor duración³¹.

Gabriel Gómez Gallego, pastor de esta zona, nos dice: «*Para tocarlo se sujeta con la dentadura porque si no se cae y se debe tener siempre saliva en la boca, porque si tienes la boca seca no funciona el aparato, la lengua tienes que ponerla por la parte bajera del pito sin taparle el agujero, porque si le tapas la respiración no toca*»³².

Emisión de sonido

El sonido se produce por el soplido emitido desde el interior de la boca, dirigido al orificio superior y modulado mediante la lengua en el inferior. *El sonido emitido es a bisela* ya que el orificio inferior actúa como tal.

30. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 3 y 4).

31. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 4).

32. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 4).

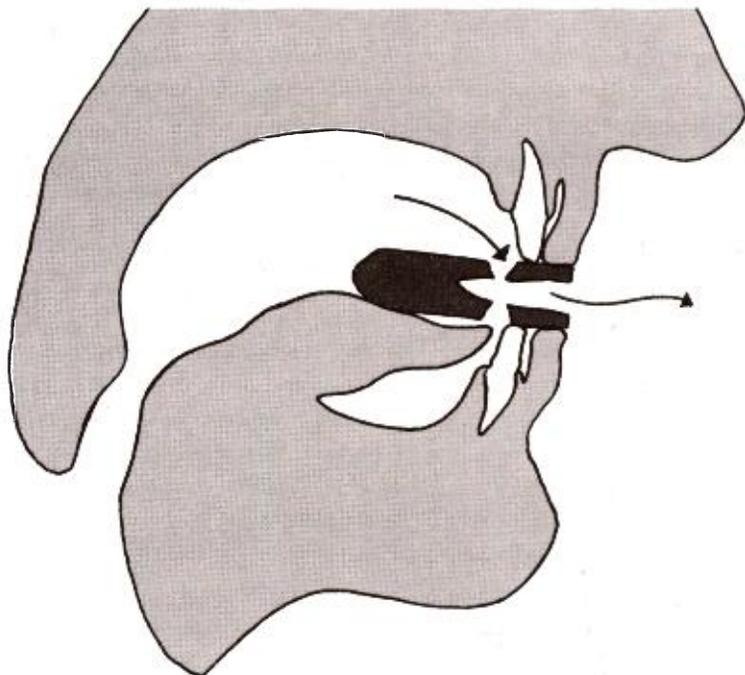


Figura 5: Posición de toque de la «boca»

Las características del silbato, forma y dimensión de la caja de resonancia, así como la reducida dimensión de los orificios de entrada y salida de aire determinan que el sonido sea *agudísimo*, potenciado, a su vez, por la cavidad bucal que actúa como una segunda caja de resonancia, lo que permite al hombre transmitir señales o mensajes a mediana distancia, allí donde su voz no alcanza.

El tamaño de estas piezas varía, oscilando su diámetro entre 2 y 4 cm., aproximadamente. Las dimensiones influyen en la producción del sonido; los de menor tamaño emiten un sonido más agudo y los de mayor un sonido menos agudo.

Existe entre *los pastores* de esta zona un *código de sonidos*, basados en la frecuencia, intensidad y duración del mismo, que utilizan para guiar al rebaño, fundamentalmente de ovejas. *Antonio Tristante Martínez*, pastor, nos explica que existen sonidos diferenciados para llamar al ganado, para tranquilizar a los componentes del mismo, para que continúen la marcha, aceleren el paso o para que se detengan, para indicarle una zona de pasto o para que acudan a tomar la sal...

El sonido de *llamada* consta de tres fases: el primero, de *aviso*, de larga duración y de mayor o menor intensidad dependiendo de la distancia, un segundo sonido largo y fuerte, seguido de otro de corta duración para «*volverlas*» o para que inicien el regreso y, por último, un

grupo de tres sonidos cortos seguidos para «*tranquilizarlas*» una vez que han llegado al lugar donde han sido requeridas.

También utilizan otro grupo de sonidos para que *acudan a tomar la sal*: el primero de media duración, seguido de cuatro muy cortos, otro de media duración, cuatro largos y el último muy prolongado.

A su vez existe entre *los pastores* de esta zona un *código de sonidos* basado en la *articulación* del mismo mediante distintas posiciones de la lengua en contacto con el orificio de salida de aire, que permite una mayor o menor abertura del mismo, así como la intervención de las cuerdas vocales o los labios. Las emisiones de aire son cortas y continuas, y articulan grupos silábicos que les permite construir frases breves y establecer un diálogo a cierta distancia. A medida que la distancia es mayor la intensidad de soplo aumenta y la vocal de cada morfema se prolonga, es decir, presenta mayor duración³³.

La *articulación del sonido* se produce en la cavidad bucal, mediante la especial *disposición de la lengua, en contacto con el bisel*. Los rasgos que permiten distinguir una vocal de otra son la *posición de la lengua y el grado de abertura del orificio de salida de aire*. Las distintas posiciones de la lengua en contacto con el bisel permite una mayor o menor abertura del mismo y, por tanto, distintas emisiones de aire. Cuando el grado de abertura del orificio de salida del aire es mínimo, emite vocales cerradas, /i/, /u/; cuando la lengua obstaculiza parcialmente la salida del aire, emite vocales semiabiertas, /e/, /o/; cuando el grado de abertura es máximo, emite una vocal abierta, la /a/. En cuanto a la emisión de las consonantes los rasgos articulatorios presentan características semejantes con los del sistema consonántico español, emitiendo sonidos diferentes según el lugar de articulación, la intervención de las cuerdas vocales y el modo de articulación³⁴.

«Trompetilla»

La «*trompetilla*» de barro ha sido elaborada *a torno* por los alfareros de Hinojosa del Duque, y utilizada por los miembros del alfar como un elemento de *comunicación y transmisión de mensajes*. Los sonidos emitidos por la «*trompetilla*» han *abierto o cerrado periodos de trabajo o descanso*. Su sonido ha marcado el inicio de una jornada o la terminación de la misma, así como la hora del almuerzo, entre los miembros del alfar, también ha sido un elemento de comunicación entre distintos alfares.

La *trompetilla* se elabora a torno y se termina en bizcocho, a veces la decoran con líneas incisas. Presenta cuerpo cónico, pabellón acampanado, boquilla de forma cónica y tiene distintas alturas.

33. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 4).

34. NAVARRO TOMAS, T., *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C., 1967.

Proceso de elaboración

Colocada la pella en el torno, la abre y la cala con dos dedos, a continuación comienza a elevar el barro, al tiempo que cierra paulatinamente las paredes, ejerciendo presión con una mano situada en la superficie externa, mientras que mantiene el dedo índice de la otra mano en el interior hasta conseguir una forma cónica; alcanzada la *altura deseada* y el *estrechamiento de paredes* suficiente para *dejar pasar el aire*, corta con la caña una pequeña proporción de barro de la parte superior de la pieza con objeto de que esta zona quede totalmente plana e inicia la formación de la boquilla, con los dedos de una mano perfila el exterior y con el dedo de la otra da forma al interior de la misma. Finalmente, realiza un resalte en la base de la trompetilla con un dedo. A veces, *Serafin García Morales*, decora esta pieza con dos líneas paralelas situadas en el inicio del cuerpo y que lleva a cabo con la caña de corte o la uña. Modelada y decorada la pieza la separa del torno con el torzal y la deja secar³⁵.

Utilización

Aunque la trompetilla ha sido utilizada en Hinojosa del Duque hasta época relativamente reciente, *en la actualidad ya no se usa*. El hombre ha sido el encargado de producir los sonidos que marcaban los períodos de trabajo o descanso dentro de la actividad del alfar.

Posición de toque

La posición de toque puede ser de pie o sentado, sostiene la parte central de la pieza con una mano, apoya los labios en la boquilla al tiempo que mantienen la trompetilla inclinada respecto al plano de la boca. La boquilla se coloca en el centro de los labios presionando lo suficiente pero sin apretar y éstos vibran impulsados por la fuerza del aire³⁶. La lengua, situada en posición horizontal a la altura de los labios ayuda a impulsar el aire hacia la boquilla.

Emisión del sonido

El sonido emitido carece de nitidez debido a las características de la materia empleada y al grosor de paredes, así como a la longitud y forma de la cavidad que influyen en la mayor o menor dispersión del sonido.

Aunque no tenemos constancia de que esta pieza haya sido utilizada como instrumento rítmico, puede emitir varias escalas.

35. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 2).

36. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 2).

Cuerna

La «cuerna» ha sido fabricada *a torno* por los alfareros de La Rambla (Córdoba)³⁷. Aunque *ya no se usa*, fue realizada por *Alfonso Muñoz*, alfarero de esta localidad³⁸.

Pieza elaborada a torno y terminada en bizcocho. Presenta cuerpo cónico curvo y boquilla semiesférica.

Proceso de elaboración

El proceso de fabricación de esta pieza presenta características semejantes al llevado a cabo en la «*trompetilla*»: cala la pella, eleva el barro con las manos, hace una tirada de nudillo con una mano en el exterior y la otra en el interior; repite alternativamente estos dos movimientos a medida que va elevando la pieza y estrechando las paredes de la misma, hasta que adquiere la altura deseada, unos 40 cm., aproximadamente, así como el estrechamiento de paredes necesario; posteriormente, corta un pequeño trozo de barro, con la uña, de la parte superior de la pieza para que la superficie quede totalmente lisa y comienza a dar forma a la boquilla introduciendo el dedo índice en el interior y ayudándose con los dedos de la otra mano en el exterior; finalmente, la separa del torno cortando el barro con el hilo o la cuchilla y la coloca en posición horizontal sobre una superficie plana; a continuación curva la parte superior de la pieza haciendo girar el barro, aún fresco, hacia arriba, quedando esta parte un poco más elevada que el resto; por último, asienta la boquilla, ligeramente más elevada, sobre un trozo de barro y la deja orear pasando al horno una vez finalizado el proceso de secado.

Utilización

El sonido de la «cuerna» fue utilizado, hace algunas décadas, en las zonas rurales, para *llamar a los campesinos al descanso* o para marcar la hora del *almuerzo* así como para *iniciar las tareas agrícolas*; también este sonido fue usado en las *labores de pastoreo*, así el porquero anunciaba su llegada, con objeto de recoger los cerdos y llevarlos a los pastos o bien cuando regresaba de los mismos y los entregaba a sus dueños.

La cuerna fue utilizada por *hombres*, éstos eran los encargados de marcar mediante sonidos el inicio de un período de trabajo o de descanso.

Posición de toque

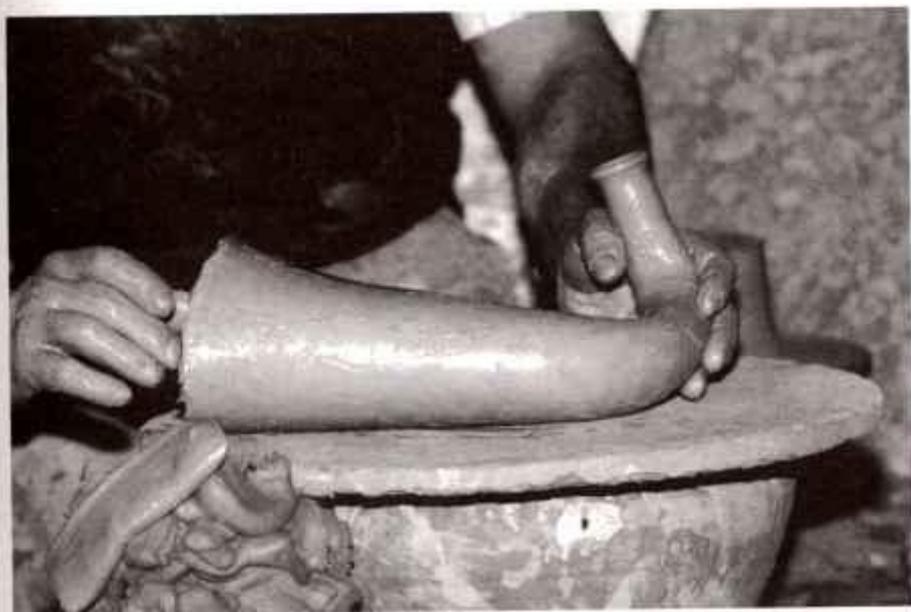
La posición de toque es de pie. El instrumento lo sostiene con las manos situadas en ambos extremos de la pieza, el peso del mismo recae en la mano situada en el extremo inferior al

37. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 1).

38. La *cuerna* es definida de la siguiente forma por el *Diccionario de Autoridades*: *En la Montería se llama al instrumento o bocina hecha de cuerno, que tocan los cazadores para llamar al venado.*



Fotografías 19, 20, 21 y 22: Proceso de elaboración de la cuerna.
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).



Fotografías 23 y 24: *Realiza la curvatura de la pieza en el barro fresco.*
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).



Fotografía 25: *Secado de la cuerna en el interior del alfar.*
Alfonso Muñoz, La Rambla (Córdoba).

tiempo que se ayuda con la otra mano que sitúa en el extremo superior, apoya la boquilla en los labios, y mantiene la pieza a la altura de la boca en posición inclinada³⁹.

Emisión de sonido

El sonido se emite de igual forma que en la «trompetilla». La mayor longitud y diámetro del tubo así como el mayor grosor de paredes influyen en la emisión de un sonido más grave y brusco que el emitido por la trompetilla.

Aerófonos relacionados con el trabajo y actividades de ocio

Instrumentos de caza

Reclamos

El hombre, a través de la historia, ha empleado diversas *técnicas de caza* y entre ellas también ha utilizado *el sonido*, producido bien directamente con la *boca* o a través de un *objeto*:

39. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº1).

reclamo. Este ha sido fabricado con distintas materias que abarcan desde los *huesos de animales* hasta el barro⁴⁰.

Los reclamos de barro que aquí presentamos son *silbatos de embocadura con bisel* y han sido utilizados para la *caza de aves: tórtola, cuco, abubilla y codorniz*. «Su aparente simplicidad contrasta con el elevado grado de abstracción e imaginación necesario para conseguir su óptimo funcionamiento»⁴¹.

Estos objetos, aparentemente sencillos, ponen de manifiesto el conocimiento del medio, la habilidad, el ingenio y el grado de observación de quienes lo realizan; así como el conocimiento de la materia, y la relación entre materia, forma y función⁴². Partiendo de la tierra modelan una forma sencilla, pero perfecta, relacionada íntimamente con la función que va a desarrollar. En el caso de los reclamos, *la materia, unida a la forma, y asociada* a distintas emisiones de soplo, de intensidad, frecuencia y ritmo variable y *modulado*, en ocasiones, por un *tercer orificio* elaborado en la pieza o con distintas partes de la anatomía del cazador, como la *lengua y la mano*, da como resultado unos *sonidos que imitan el canto de distintas aves*. Llegar a *conjuguar* aspectos tan diversos supone un *largo proceso de experimentación*, que una vez alcanzado, ha sido transmitido, y en ocasiones modificado, hasta llegar a nuestros días.

La caza con reclamo requiere la participación directa del cazador. Este interviene activamente imitando el canto del ave con la ayuda de pequeñas piezas denominadas reclamos, que simulan, tanto el sonido de la hembra como el del macho.

El reclamo de tórtola o cuco se elabora a torno y se termina en bizcocho, aunque en algún caso el cierre de paredes se realiza a mano. Presenta forma ovoide y embocadura con bisel, a veces, consta de un tercer orificio y un asidero en el extremo.

Proceso de elaboración del reclamo de tórtola y cuco

Esta pieza fue elaborada *a mano* por los mismos *cazadores* que modelaban el barro, dándole forma ovoide o globular. Los distintos orificios los perforaban con útiles de diversas características fabricados por ellos mismos. Los reclamos de barro solían utilizarlos crudos, sin cocer o cocidos en los hornos de pan familiares o en los hornos de los alfares.

Estos reclamos también los han fabricado los *alfareros, a torno*, hasta época muy reciente; solían realizarlos en dos o tres tamaños diferentes. La longitud media es de 7 cm. y el diámetro de 4 cm. Hoy se siguen produciendo, por encargo, en La Rambla (Córdoba) y en Trigueros (Huelva) aunque presentan diferencias en cuanto a fabricación, número de orificios y forma.

40. El término *reclamo*, según el *Diccionario de Autoridades* (T. III, p. 518) [Madrid, 1990. Reimpresión], es un «instrumento, para llamar las aves, imitando su voz. En la *Recopilación de las Leyes de Indias*, lib. 7, tit. 8.1.2. aparece el siguiente texto en el que se menciona el término reclamo: «Ordenamos y mandamos, que no se pueda cazar con lazos de alambre, ni con cerdas, ni con redes, ni con otro género de instrumentos, ni con reclamos».

41. *La caza: Instrumentos y Estrategias*, Departamento de Prehistoria y Arqueología, U.A.M. y Museo de Artes y Tradiciones Populares de la U.A.M., 1995.

42. LEROY-GOURHAN, A., *El gesto y la palabra*, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1971.

En los reclamos de La Rambla la forma de la pieza la llevan a cabo en el torno y la elaboración de la embocadura así como los orificios que corresponden al bisel y a dicha embocadura se practican a mano; mientras que los de Trigueros presentan un primer proceso a torno, pero el cierre de paredes se realiza a mano como la formación de la embocadura y los orificios.

El reclamo de La Rambla presenta forma ovoide y un asidero en la parte posterior del instrumento, embocadura recta y de mayores proporciones y un *tercer orificio* en el extremo opuesto al bisel, que sirve para *modular el sonido*. Con el reclamo elaborado en la Rambla el cazador simula el canto de la *tórtola* y del *cuco*.

El reclamo de Trigueros presenta también forma ovoide, de mayores proporciones que el anterior, sin asidero, sus paredes se unen formando un extremo apuntado, embocadura curva y de menores proporciones, *carece* del tercer orificio y simula el canto de la *tórtola*, el *cuco* y la *abubilla*.

Anselmo Muñoz Gómez, alfarero jubilado de La Rambla (Córdoba) los sigue fabricando a torno, por encargo de algún cazador del lugar⁴³.

El proceso de fabricación a torno fue realizado en *La Rambla* por *Alfonso Muñoz* y la embocadura y los orificios fueron elaborados a mano por el padre de éste, *Anselmo Muñoz*. Comienza el proceso *a torno* abriendo la pella con el dedo índice y, una vez abierta, eleva el barro y le da forma con una mano, situada en la parte externa, con movimientos ascendentes al tiempo que mantiene el dedo corazón de la otra mano en el interior de la pieza. Alcanzada la altura deseada, comienza a cerrar las paredes, formando en el extremo un pequeño saliente o asidero. Este asidero es un elemento incorporado recientemente con objeto de embellecer la pieza. Posteriormente corta el barro por la base con un hilo denominado torzal y la deja orear unas cuantas horas, dependiendo de la época del año. Una vez oreada inicia la *formación de la embocadura* y realiza el *orificio de ésta y del bisel*. Mantiene la pieza con una mano y con los dedos índice, pulgar y corazón de la otra va dando forma a la embocadura.

Posteriormente hace ambos orificios con la ayuda de un *útil* fabricado por el propio alfarero y que denominan «*palillo*». Este es elaborado a partir de un trozo de caña partida, que presenta un extremo apuntado, y bordes rebajados, también se aprecia un rebaje en una de las caras de la zona apuntada, dicha zona tiene forma plana en la parte exterior de la caña y semicircular en la parte interior.

Antes de perforar las aberturas humedece el palillo para que éste se deslice fácilmente por el barro y lo introduce en la embocadura orientado de abajo hacia arriba en *posición inclinada*. De esta forma lleva a cabo el orificio de entrada de aire, que corresponde a la *embocadura*; posteriormente realiza un segundo orificio, denominado *bisel*, en la parte superior de la pieza, a 1 cm. aproximadamente de la embocadura, al inicio de la caja de resonancia. Introduce el palillo de forma inclinada y «*tira del barro hacia atrás*», es decir, desplaza una

43. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 1).

pequeña porción de éste hacia la embocadura. Introduce de nuevo el palillo en el otro extremo del orificio del bisel y presiona con suavidad hacia arriba, levantando ligeramente la pared de la pieza; inmediatamente después introduce de nuevo el útil en el orificio de la embocadura, con objeto de apartar cualquier resto de barro que dificulte la entrada de aire y lo hace sonar, aún con el barro fresco, para *comprobar* si éste pasa sin dificultad y si el bisel está colocado a la altura adecuada respecto a la embocadura, para que de esta forma pueda cortar el aire en la proporción conveniente y producir el sonido deseado, si no es así vuelve a *retocar los orificios*; finalmente, hace un tercer orificio en el extremo opuesto de la embocadura, junto al asidero. Introduce el palillo en posición vertical y lo hace girar obteniendo, de esta forma, un agujero circular. Este orificio sólo lo utilizan para regular el sonido. Una vez terminadas las aberturas la pieza ya está preparada para la cocción.

En Trigueros (Huelva) también elaboran «*el pito de la Tórtola*» como lo denominan en el lugar, este reclamo no sólo imita la voz de la tórtola, si no que reproduce, a su vez, la voz del cuco y la abubilla o «*bobita*»⁴⁴.

Este útil de caza, de forma ovoide, y terminaciones menos regulares que en el caso anterior, ha sido trabajado, *a mano*, por los propios *cazadores* y también ha sido fabricado por los *alfareros* de la zona. El proceso a torno realizado en Trigueros, aunque en líneas generales tiene aspectos semejantes al proceso llevado a cabo en La Rambla, existen aspectos claramente diferenciados que conviene señalar⁴⁵. Antonio Jara Millares, alfarero, elabora reclamos por encargo de los cazadores de la zona.

El proceso desarrollado en el *torno*, fue realizado por *Antonio Jara Millares*, y el cierre de paredes, formación de embocadura y elaboración de orificios, efectuado *a mano* por *Pedro Rodríguez Balbuena*, cazador de la zona. El modelado en el torno es semejante al proceso anterior; abre la pella, eleva el barro y le va dando forma ovoide, manteniendo el extremo inferior abierto, posteriormente alisa la pieza con la caña, corta el barro con la uña y separa la pieza del torno. La pieza obtenida presenta un extremo cerrado y apuntado y el otro abierto; la deja orear unas horas dando paso a un segundo proceso elaborado a mano. Con objeto de cerrar el extremo que ha quedado abierto y dar forma a la embocadura, sitúa los dedos en dicha abertura y comienza a tirar del barro con el dedo índice y pulgar, al tiempo que alisa y da forma, hasta que une las paredes, quedando la pieza totalmente cerrada, en este extremo inicia la formación de la *embocadura*. Comienza de nuevo a tirar del barro hacia arriba con el dedo índice, presionando ligeramente hacia adentro, al tiempo que con el pulgar tira del barro, estirándolo, siguiendo la línea curva de la pieza y ambos dedos dan forma a un pequeño saliente curvo o embocadura, que denominan «*pitorro*», con el barro acumulado en los movimientos anteriores. Formada la embocadura el paso siguiente consiste en hacer los distintos orificios que corresponden tanto a la entrada del aire como al que lo corta o divide. En primer lugar elabora el orificio del *bisel* y para ello dibuja un rectángulo en la pared de la pieza a 1 cm. de la embocadura con cualquier objeto punzante,

44. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 5).

45. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 5).

en este caso con un palillo, posteriormente comienza a vaciar el interior del mismo con la ayuda del útil, hasta que queda una abertura rectangular perfectamente delimitada; luego rebaja el bisel, es decir, adelgaza la pared interior quitando una pequeña porción de barro con ayuda de dicho útil. A continuación realiza el orificio de la *embocadura* con una caña de extremo apuntado, que introduce en posición inclinada de abajo hacia arriba en dirección a la pared del bisel. El reclamo elaborado en Trigueros no presenta un tercer orificio para regular el sonido como en el caso de La Rambla. Terminado el proceso descrito y tras el secado, la pieza está acabada y preparada para la cocción.

Utilización

El «*pito*» de la tórtola y el cuco, como le denominan en los lugares de origen, se sigue fabricando por encargo, en La Rambla (Córdoba) y en Trigueros (Huelva). Gran parte de estos reclamos eran elaborados por encargo de la Sociedad de Cazadores de Córdoba, Fernán Núñez, Montilla así como por los mismos cazadores. El uso de los reclamos realizados en barro era una práctica habitual, pero el empleo de otros materiales en la construcción de los mismos, así como la voz de las aves en cautividad, ha ido relegando el uso de dichos reclamos. Los sonidos emitidos por estos pequeños objetos imitan el canto del cuco, la tórtola y la abubilla en el caso de Trigueros, y aunque se trata de sonidos diferentes utilizan el mismo reclamo.

La tórtola suele habitar en campo abierto de matorral, setos bravíos y pequeños bosques y suele anidar en arbustos, matorrales, huertos; mientras que el hábitat del cuco suele estar en las inmediaciones y claros de bosques, olivares y llanuras de matorral con algún árbol. Visitan España en época estival y la temporada de caza se produce cuando están a punto de iniciar la marcha, entre el final del verano y principio de otoño, septiembre-octubre⁴⁶.

La voz de la tórtola es «*más suave y amodorrada que la de otras palomas: un «cur-rurr» repetido, casi ronroneante; mientras que la del cuco es un «cuc-cuu» penetrante y melodioso, a veces notas sencillas o triples; también en profundo «aj-aj-aj». La hembra tiene nota prolongada y burbujeante*»⁴⁷.

La abubilla habita en terrenos abiertos de arbolado, huertos, campo abierto. Inverna en terrenos de monte más abiertos. Anida en agujeros, en árboles viejos, a veces en ruinas.

La voz de la abubilla presenta las siguientes características: «*un bajo pu-pu-put» de largo alcance; también varias notas maullantes y una alarma algarera sorda*»⁴⁸.

En La Rambla (Córdoba) los cazadores, antes de iniciar la caza, realizan un «*chozo*» o puesto de vigilancia con varetas o ramas de los árboles colindantes o con matojos de arbustos con objeto de ocultarse; en ocasiones lo hacen junto al tronco de un olivo o cualquier otro árbol de la zona.

46. PETERSON, MOUNTFORT y HOLLLOM, *Guía de campo de las aves de España y de Europa*, Barcelona, Omega, 1991.

47. PETERSON, 1991, p. 167.

48. PETERSON, 1991, p. 179.

La caza ha sido una práctica desempeñada por el hombre desde época prehistórica y, actualmente, sigue siendo una actividad llevada a cabo fundamentalmente por hombres.

Posición de toque. Reclamo de La Rambla.

La posición de toque suele ser *sentado* ya que se trata de un tipo de *caza de espera y camuflaje*. Los dos reclamos descritos con anterioridad presentan diferencias en cuanto a tamaño y forma de la embocadura que determinan diferentes posiciones de la boca o labios respecto a la misma y diferencias en cuanto a la inclinación del instrumento respecto al plano de la boca.



Figura 6: *Reclamo de La Rambla*

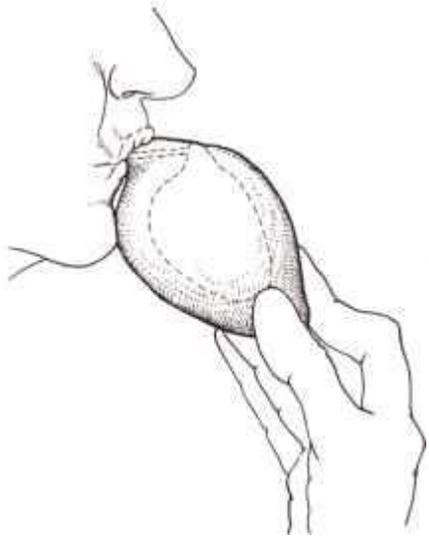


Figura 7: *Reclamo de Trigueros*

Posiciones de toque del reclamo de tórtola, cuco y abubilla.

El reclamo de La Rambla presenta una embocadura de mayores dimensiones y el cazador se ve obligado a *apoyar* los labios en ella, al tiempo que sujeta el extremo opuesto del reclamo con la mano; si necesitan regular el sonido van *tapando alternativamente* con el dedo índice de la mano el *orificio* situado en el extremo opuesto de la embocadura⁴⁹. El instrumento lo mantiene *inclinado* respecto al plano de la boca, buscando la orientación del bisel, aunque presenta menor inclinación que el reclamo de Trigueros ya que la embocadura tiene forma recta.

Emisión de sonido

El cazador imita el canto de las aves variando la intensidad de soplo, el tiempo o duración de cada sonido, los intervalos entre ellos y, en ocasiones, lo *modula con un tercer orificio –reclamo de cuco– o con la lengua –reclamo de tórtola–*.

Este reclamo, que presenta forma globular y un orificio en el extremo inferior situado en el mismo plano que el bisel, emite un sonido grave que puede ser modulado tapándolo alternativamente.

En el reclamo de cuco el sonido se obtiene al *modular el aire mediante emisiones de distinta intensidad*, a un primer soplo fuerte le sucede un soplo débil, dejando un espacio breve entre los distintos grupos de sonidos; también puede ser *modulado tapando alternativamente el tercer orificio* produciendo, aproximadamente, un intervalo de cuarta. En ambos casos emite un sonido grave pero en el segundo caso, al tapar dicho orificio se producen dos sonidos distintos dentro de la gama de los graves.

La presencia de una tercera abertura singulariza esta pieza, la forma de la misma la conecta con el grupo de las ocarinas. La gama de sonidos naturales que puede emitir el instrumento produce un intervalo de quinta aproximado y al intercalar los distintos sonidos podemos obtener diversas alturas.

El canto de la tórtola lo imitan con emisiones de soplo de igual intensidad, con períodos de tiempo regulares y separados entre sí por períodos de silencio. *La lengua modula el sonido* obstaculizando la entrada de aire en la embocadura mediante movimientos oscilantes. Esta debe ser articulada en posición alveolar, sonora, vibrante múltiple. El sonido que emite es grave entrecortado y vibrante.

Posición de toque. Reclamo de Trigueros.

En el reclamo de Trigueros la posición de toque también suele ser *sentado* ya que se trata del mismo tipo de *caza de espera y camuflaje*. Sostiene el extremo inferior del reclamo con una mano al tiempo que sitúa la *embocadura entre los labios* y apoya la barbilla en la pieza, quedando el instrumento *acoplado* al mentón del cazador, con una *inclinación* casi vertical respecto al plano de la boca debido a que la embocadura presenta una ligera curvatura y necesita inclinar el reclamo para buscar la orientación del bisel.

49. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 1).

Emisión de sonido

La pieza de forma globular no presenta otros orificios distintos a la embocadura y al bisel, emitiendo un sonido grave.

El canto de la tórtola lo imitan de igual forma que la descrita anteriormente en el reclamo de La Rambla.

El reclamo elaborado en Trigueros *carece de un tercer orificio para modular el sonido*, por tanto, imitan el canto del cuco *modulando* el sonido con *emisiones de aire de distinta intensidad*, a un primer soplo fuerte le sucede un soplo débil, dejando un espacio breve entre los distintos grupos de sonidos.

Reclamo de codorniz

Este reclamo, elaborado tradicionalmente con huesos de animales, también ha sido trabajado a partir de un trozo de barro, modelado con las *manos*⁵⁰. Esta segunda modalidad sólo la hemos localizado en Hinojosa del Duque (Córdoba) y lo realiza actualmente, para su uso, *Serafin García Morales*, alfarero y cazador.

Es un silbato de embocadura con bisel y el aire es *insuflado intermitentemente desde una bolsa*.

La pieza consta de dos partes bien diferenciadas: la *caja de resonancia* de forma cilíndrica denominada «*boquilla*», «*canilla*» o «*canuto*» de barro, cuyo interior contiene cera y una *bolsa de piel* anexa a la embocadura por un hilo o cordel. La bolsa, de pequeñas dimensiones, presenta dos modalidades: forma ovalada y superficie lisa o forma ovalada, a veces cilíndrica, y superficie con franjas rebajadas que denominan bolsa de fuelle con un apéndice en el extremo.

La caja de resonancia del reclamo de codorniz ha sido trabajada tradicionalmente en *hueso* y, en ocasiones, en *barro*. Actualmente se sigue elaborando de forma artesanal, aunque recientemente se ha iniciado la producción *industrial*.

La bolsa elaborada por los cazadores es de superficie lisa, la bolsa de fuelle la realizaban los zapateros de la zona por encargo de los cazadores. Las fabricadas de forma industrial tienen la bolsa de fuelle.

Posteriormente, veremos como cada tipo de bolsa determina distintas posiciones de toque y modulaciones del sonido.

Proceso de elaboración

El silbato o «*boquilla*» de barro lo realiza *a mano*. Elabora un «*canuto*» de unos 5 cm. de largo a partir de un trozo de barro que frota con la palma de la mano sobre cualquier superficie plana, obteniendo una forma cilíndrica. Con una puntilla metálica de unas

50. El término *reclamo* está definido por *Covarrubias* en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* como: «*El pitillo con que el cazador engaña la codorniz, contrahaciendo su canto, con que la hace caer en la red*».

cuatro o cinco «pulgadas», previamente humedecida, la introduce en uno de los extremos del cilindro y haciéndola girar va horadando el interior del mismo hasta el extremo opuesto. Con objeto de realizar el orificio del bisel introduce la puntilla, en posición vertical, a 1 cm. aproximadamente de la embocadura, haciéndola girar a medida que va perforando el barro. Posteriormente la deja orear unas horas y, finalizado el secado, puede pasar al horno.

Una vez cocida la pieza introduce cera por el orificio del bisel en dirección a la embocadura, con ayuda de una puntilla o «palillo», quedando el conducto existente entre la embocadura y el bisel obstruido por dicho elemento. Antes de introducir la cera la frota con las manos hasta que alcanza la plasticidad suficiente para poder trabajarla y, de nuevo, vuelve a horadar el conducto taponado por la cera con la ayuda de una puntilla de menor grosor que la utilizada anteriormente estableciendo, de esta forma, una vía de reducidas dimensiones entre la embocadura y el bisel por donde circulará el aire.

A continuación introduce la embocadura en el interior de la bolsa, llegando a la altura del bisel y la sujeta con un hilo de algodón o un trozo de «guita».

La *bolsa lisa* la han elaborado con piel de cabrito que curtían los pastores de la zona, posteriormente empleaban, a su vez, recortes de la piel utilizada por los zapateros. La *mujer* era la encargada de darle forma y coserla, *a mano*, e introducía en el interior un relleno que ha ido cambiando con el tiempo. Tradicionalmente han utilizado cerdas de la cola o crines de distintos animales, caballos, mulas o vacas; actualmente utilizan también pequeños trozos de goma espuma. La bolsa debe quedar semivacia para que la columna de aire circule sin dificultad desde el interior de la misma en dirección a la embocadura.

La elaboración de la *bolsa de fuelle*, que presenta parte de la superficie rebajada, requiere un grado de especialización mayor y, por tanto, ha sido trabajada por artesanos de la piel, como los *zapateros*.

Utilización

Este reclamo imita la voz de la *codorniz* hembra con objeto de atraer al macho. Existen distintas técnicas para la caza de este ave como, por ejemplo, la *caza al salto*, practicada con perros y tiro de escopeta o la *caza de red de espera y camuflaje*; es en esta última modalidad donde se emplea el reclamo. Este es utilizado por el cazador que permanece oculto y que a través de distintos *sones* atrae al macho hasta la red con objeto de *atraparlo vivo*. La caza de red tiene lugar al inicio de la primavera, finales de marzo o comienzos de abril, mientras que la caza al salto se practica desde mediados de agosto a finales de septiembre.

La *codorniz* suele habitar en praderas, sembrados y pastos; rara vez se le ve en campo abierto. Su voz es ventrilocuaz; «el reclamo trisilabo característico del macho es acentuado en la primera sílaba; un repetido «uit, uituit». La hembra tiene nota doble siseante «ueg-ueg». Se le oye de día y de noche»⁵¹.

51. PETERSON, 1991, p. 111.

La caza de red en la zona de Hinojosa se lleva a cabo en las sementeras que tengan una altura suficiente para camuflarse, como las de cereales: cebada o trigo. El cazador extiende una red de 8 x 8 aprox. por encima de los cereales y permanece oculto entre los mismos, al tiempo que imita la voz de la hembra con el reclamo con objeto de atraer al macho hasta la red. Cuando la codorniz se encuentra debajo de la misma el cazador la espanta con un movimiento y al intentar iniciar el vuelo queda atrapada en ella.

Posición de toque y emisión de sonido

La posición de toque es la siguiente: el cazador permanece sentado, a la espera, camuflado entre los sembrados. Coloca el instrumento en la mano que sitúa *pegada al cuerpo* a la altura del estómago.

En cuanto a la posición del instrumento respecto a la mano observamos *dos posiciones*: una, inclinada en relación al plano de la misma, quedando la embocadura al exterior, y, la otra, horizontal respecto al plano de la mano, quedando la embocadura en el interior.



Figura 8: *Primera posición*



Figura 9: *Segunda posición*

Posiciones de toque del reclamo de codorniz

En la *primera posición* el instrumento se mantiene *inclinado*, quedando la bolsa sostenida, sin presionarla, entre el dedo pulgar e índice, al tiempo que la caja de resonancia o «*canilla*» queda al *exterior*, reposando el inicio de la misma en el arranque de ambos dedos y la parte inferior de la bolsa en el dedo corazón. La otra mano la mantiene en posición vertical con una suave inclinación respecto al cuerpo del cazador para que pueda percutir con el dedo índice. Golpea el dedo índice apoyado en la bolsa con el dedo índice de la otra mano, pero recibiendo el impulso del resto del miembro, que ejerce una presión indirecta sobre la misma. De esta forma el aire *contenido* en dicha bolsa *pasa* a la embocadura, es cortado por el bisel y finalmente sale por el otro extremo de la caja de resonancia, produciéndose el sonido. Las características de la caja de resonancia inciden en la emisión de un sonido agudo.

Los sonidos fuertes se obtienen cuando presiona la zona de mayores dimensiones, en la parte central, que es la que alberga más cantidad de aire y puede insuflar una columna de aire de mayor volumen, unida a un golpe o percusión más intensa. Los sonidos débiles se obtienen cuando nos alejamos de esta zona o cuando reducimos la fuerza del impacto.

Los sonos fuertes se emplean para llamar a la codorniz, que se encuentra a una cierta distancia, y los débiles cuando está próxima a la red.

En la *segunda posición* el instrumento se mantiene *horizontal* respecto al plano de la mano y sostiene el inicio de la bolsa con el dedo pulgar e índice quedando la caja de resonancia en el *interior* de la mano. El aire es *insuflado desde el interior de la bolsa a la embocadura* mediante percusiones alternativas realizadas con la otra mano sobre el dedo índice que mantiene la bolsa o en el caso de la bolsa de fuelle mediante movimientos horizontales que contraen y estiran la bolsa realizados con la mano, que sujeta un apéndice unido a dicha bolsa. Estos movimientos horizontales, orientados hacia la bolsa *contraen y estiran* el fuelle *dirigiendo* la columna de aire hacia la embocadura y marcan la frecuencia, el ritmo y las distintas intensidades del sonido. Mientras que *la mano* que contiene la caja de resonancia *modula el sonido* con movimientos de los dedos que abarcan desde la posición cerrada a la abierta. Cuando los dedos permanecen abiertos emite un sonido agudo más intenso, mientras que cuando permanecen cerrados emite un sonido menos agudo y de menor intensidad. Los sonidos más débiles se producen cuando la presión ejercida por el fuelle disminuye, unido a una posición cerrada de la mano y los más fuertes cuando se produce el efecto contrario. El reclamo manipulado por el cazador emite sonidos de distinta intensidad dependiendo de la lejanía o proximidad del ave.

La voz emitida por el reclamo de fuelle presenta las mismas características que el reclamo de bolsa sencilla aunque los sonos pueden ser de mayor duración.

El reclamo de fuelle también se está elaborando actualmente de forma industrial pero presenta otras características. La caja de resonancia de *hueso* o *barro* ha sido sustituida por el *plástico*. El extremo de dicha caja cilíndrica no se encuentra abierto como en los casos anteriores sino cerrado, por tanto, el cazador no puede modular la salida de aire con la mano, y necesita dos reclamos, uno que emita los sonidos fuertes y otro para los débiles. Las emisiones de aire son cortas y secas y forman grupos de sonidos de frecuencia constante que alternan con otros de mayor o menor duración.

Los sonidos emitidos forman grupos de dos sonos que se repiten varias veces con espacios

próximos entre ellos, separados por sonos con espacios de mayor duración. Estos grupos de sonidos agudos, de corta duración y que pueden presentar distinta intensidad, forman una estructura que se repite.

La reducida capacidad de la bolsa, que permite contener una pequeña proporción de aire, unida a la forma de insuflarlo desde el interior de la misma, conduce a una determinada manera de percutirla, en el caso de la bolsa lisa o de contraerla, en la de fuelle, a base de golpes o contracciones cortas y secas, al tiempo que determina la frecuencia así como la duración de los mismos⁵².

Tanto la elaboración del reclamo, pieza aparentemente sencilla, como su utilización supone un largo proceso de *observación y maduración* así como la puesta en práctica de múltiples *conocimientos del medio*, asociados al dominio de *técnicas artesanales*.

52. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 3).

Aerófonos asociados al juego y a la fiesta

Silbatos o «pitos»

Tenemos constancia del uso de silbatos de barro en épocas históricas anteriores a la nuestra. Confirma el uso de estos instrumentos en la España romana un silbato en forma de lechuza, procedente de *Itálica* (Sevilla), de la misma manera que en *Al-Andalus* los silbatos, safir, musafir o sifara hispano-musulmanes en distintas figuras zoomorfas y otros en pequeñas vasijas que reproducen objetos del ajuar doméstico «cantaritos». Según *Abu-l-Walid Muhammad ibn Rusd*, abuelo de Averroes, se vendían en las *ferias y fiestas* en los zocos, como pervivencia cristiana. Han sido encontrados en *yacimientos arqueológicos* de La Alhambra y Los Baños Arabes de Jaén, entre otros, y recogidos por fuentes literarias como el *Anónimo de Leiren* o en los textos de *Manuel Santiago Olid*⁵³.

El uso de estos silbatos ha sido una costumbre extendida por Andalucía hasta época reciente. Desde hace algunas décadas el *plástico* invadió con fuerza el mercado y fue sustituyendo el empleo de materiales tradicionales como el barro, el vidrio o el metal. Así pues los objetos de la vida cotidiana, elaborados en barro, fueron sustituidos en gran medida por el plástico. De igual forma los silbatos elaborados tradicionalmente en barro comenzaron a fabricarse con el nuevo material.

Actualmente la producción y uso de estos instrumentos se ha limitado a zonas concretas. No obstante permanecen presentes en la memoria colectiva, así como la función que realizaban, generalmente asociados a juegos y fiestas hasta hace algunas décadas. Las *crónicas* de distintas épocas confirman el uso de silbatos asociados a fiestas, pero que mantienen el carácter lúdico o de divertimento dentro de las mismas como los «pitos» o «pitillos» de Andújar, que siguen vinculados a la Romería de la Virgen de la Cabeza o los «cantaritos canarios», que continúan vendiéndose en ferias y fiestas.

La producción actual de silbatos de barro asociados a actividades *lúdicas* o *festivas*, ha quedado limitada en Andalucía a Andújar, Guadix y La Rambla. Fuera de la misma se siguen fabricando en Salvatierra de los Barros, Mallorca, Manises y Agost⁵⁴. Los silbatos en *figuras antropomorfas* se elaboran en *Andújar*; en *figuras zoomorfas* en *Andújar* y *Guadix*, aunque tenemos constancia que se realizaron en otros puntos de Andalucía como Níjar, Otura, Morón de la Frontera y Conil de la Frontera y en vasijas que reproducen formas del ajuar doméstico se hacen en *Andújar* y en *La Rambla* «jarrita» y «cantarito».

La presencia de distintos objetos sonoros ha sido una constante en fiestas como: La Fuensanta (Córdoba), Jubileo (Loja) y (Baena) así como en la romería de La Virgen de la Cabeza (Andújar). En este último caso el silbato se ha convertido en un elemento identificador de la fiesta, así como el ruido incontrolado emitido por este instrumento.

53. TORRES BALBAS, 1956. SALCEDO OLID, 1677.

54. SCHUTZ, I., *Tocad las zambombas, zambombas tocad*, Museo de Alfarería, Agost, 1994.

Terra cuita figurativa de la Mediterrània Occidental, Museu d' Arts, Industries i tradicions populars, Barcelona, 1995.

Estos silbatos los siguen vendiendo los alfareros y vendedores ambulantes en puestos callejeros que en algunas ocasiones coinciden con ferias, fiestas y romerías y cuya participación en las mismas ha sido potenciada por las Muestras de Artesanía que programan los Ayuntamientos y que coinciden con estas ferias.

Todos los silbatos relacionados con actividades lúdicas o festivas son *silbatos de boca* y presentan *embocadura con bisel*⁵⁵.

Silbatos asociados a figuras zoomorfas y antropomorfas



Figura 10: *Cavidad horadada en la figura*



Figura 11:
Cavidad abierta añadida a la figura

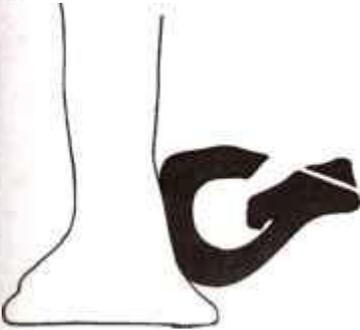


Figura 12: *Cavidad cerrada añadida a la figura*



55. *Exposición de Instrumentos Musicales de Barro en Andalucía. Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
Instrumentos... (v.), 1993.

Los silbatos elaborados en el cuerpo de la pieza están asociados a figuras zoomorfas, exceptuados los producidos en Andújar. *La cavidad* de la caja de resonancia, *horadada* en la anatomía del animal, presenta *forma cilíndrica y reducidas dimensiones*. Dicha cavidad adquiere la forma del útil al introducirlo, en posición inclinada, con objeto de realizar el orificio del bisel, al tiempo que profundizando el útil en esta posición, medio cm., aproximadamente, horada la diminuta cavidad cilíndrica de la caja de resonancia. Posteriormente realiza el orificio de la embocadura, introduce en ella el extremo plano del palito, en posición inclinada, de un plano inferior a otro superior, buscando la orientación del bisel.

En el caso de los silbatos producidos en Andújar *se incorporan a la figura* y presentan *cavidades mayores de forma cónica y globular*. En las figuras zoomorfas la cavidad de la caja de resonancia, de forma cónica, se realiza aparte y se *adosa* a la figura del animal, con posterioridad elaboran los orificios de la embocadura y el bisel. En las figuras antropomorfas *el silbato se realiza aparte* y, una vez terminado, *se une a la figura y la cavidad de la caja de resonancia presenta forma globular*.

La posición de toque es la siguiente: la embocadura se sitúa entre los labios al tiempo que se mantiene el silbato con la mano en posición inclinada respecto al plano de la boca. Cuando el silbato presenta pequeñas dimensiones se sujeta con la boca.

La reducida capacidad de la caja de resonancia obliga a una fuerza mayor de soplo.

El sonido emitido es fijo e indeterminado en relación al conjunto.

Las emisiones de sonido cortas o largas, agrupadas o aisladas, han servido en el caso de los silbatos lúdicos para transmitir *señales y avisos* entre los niños. La producción de sonido fijo, repetido, de forma constante e insistente se identifica con el ruido incontrolado asociado a lo *lúdico* y a lo *festivo*. Este *ruido persistente* se utiliza para expresar *disconformidad, alegría y bullicio*.

a) Instrumentos lúdicos

Silbatos en figuras zoomorfas –elaborados por niños–

Estos silbatos o «*pitos*» de uso habitual hasta época reciente, eran elaborados, a mano, por los propios niños a partir de elementos que tenían a su alcance: la tierra y el agua. La relación del niño con el medio era intensa, e intenso era el conocimiento del entorno, donde ponían en práctica, a modo de juego, conocimientos y habilidades desarrollados en edad temprana, convirtiéndose en *miembros activos del grupo*. Los niños realizaban los silbatos para uso particular, para utilizarlos en sus juegos, lo que les permitía comunicarse a cierta distancia, emitiendo sonidos que eran fácilmente identificados por el resto o para producir ruido.

Los niños de otras épocas, como los de Níjar (Almería), elaboraban pequeñas figuras zoomorfas con silbato hechas a mano. *Ramón Segura Gallardo*, alfarero, realizó en su niñez, junto a otros niños, estos silbatos de barro y, todavía hoy, en sus ratos libres, los hace para sus nietos y para él mismo.

Proceso de elaboración

A partir de un trozo de barro modela distintas figuras de animales, generalmente aves o «pajaritos», les va dando forma con los dedos con una serie de movimientos como estirar el barro, presionar en grados diferentes, suavemente o con mayor fuerza, a modo de pellizco, marcando de esta forma la anatomía del animal. Después con un «palito» recogido en el entorno «dibuja» los ojos, «mordiéndolo» el barro, es decir introduce el extremo del «palito» en el barro fresco quedando impresa la huella del útil en el mismo. Los orificios de la nariz los realiza, de igual forma, pero selecciona un «palito» de menor diámetro y, finalmente, la boca la marca con un objeto plano. Elabora distintas figuras de animales, cuadrúpedos y aves, que denomina «pajaritos», algunas presentan formas muy estilizadas. Por último, realiza el silbato en el cuerpo del animal adaptando la embocadura a la anatomía de la figura, pico o cola. Los orificios de la embocadura y el bisel así como el de la cavidad de la caja de resonancia los lleva a cabo con los dos movimientos descritos (p. 144).

Silbatos en figuras zoomorfas –elaborados por alfareros y vendedores ambulantes–.

Las representaciones de animales en terracota con silbato asociado ha sido una constante. Hemos observado que una proporción muy elevada de silbatos producidos hasta época reciente representaban figuras zoomorfas y que en la producción actual sólo hemos localizado figuras antropomorfas asociadas a silbatos en Andújar.

La producción actual de silbatos asociados a distintas figuras de animales se localiza en Guadix y Andújar. Los vendedores ambulantes que conservan estas técnicas artesanales se encuentran en Andújar.

«Torico»

Los alfareros de Guadix han elaborado, *a mano*, una figura zoomorfa, en barro cocido que reproduce la anatomía de un toro y que presenta un silbato realizado en la culata del animal, cuya cavidad es de forma circular y de reducidas dimensiones. El «torico» lo siguen produciendo los alfareros de la zona y se ha convertido en un símbolo de la ciudad. Algún alfarero ha comenzado a vidriar los toros y a asentarlos sobre una base, adquiriendo de esta forma una nueva dimensión decorativa.

Proceso de elaboración

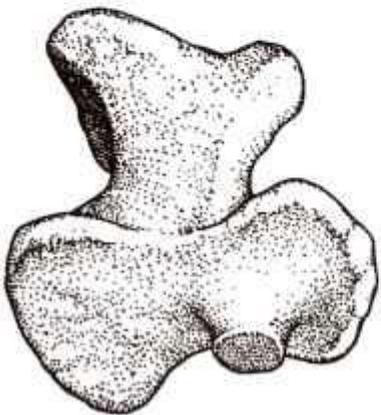
José Balboa Ruiz, joven alfarero de Guadix, modela la figura, *a mano*, siguiendo las técnicas aprendidas de generaciones anteriores⁵⁶. Da forma cilíndrica a un trozo de barro sostenido en una mano al tiempo que hace girar el barro con la otra. Obtenido el cilindro comienza a aplastar los extremos para formar el «carrete», para ello continúa girándolo con una mano

56. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 1).

Proceso de elaboración del «torico» de Guadix, a partir de un carrete.



Figuras 13 y 14: *Formación del carrete*



Figuras 15 y 16: Divide las extremos del carrere y eboza las distintas partes anatómicas

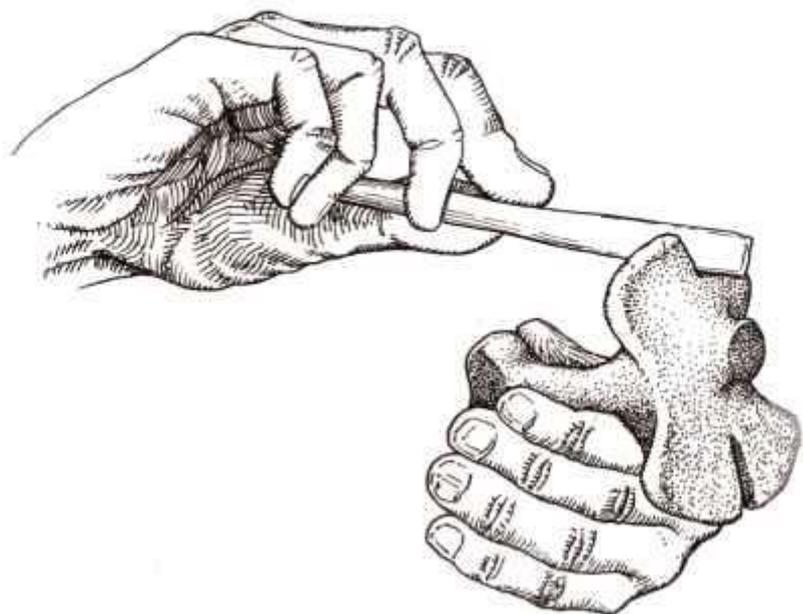


Figura 17: Con la ayuda de un útil divide la porción de barro que corresponde a las extremidades y a la cornamenta

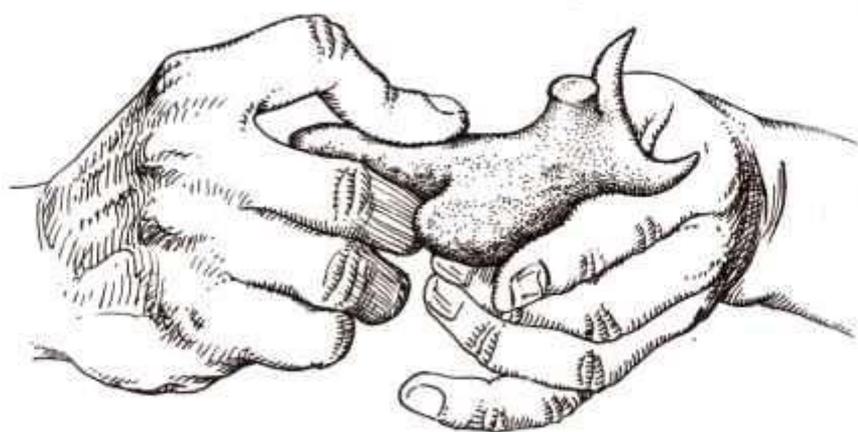


Figura 18: Estira el barro y forma las distintas partes anatómicas

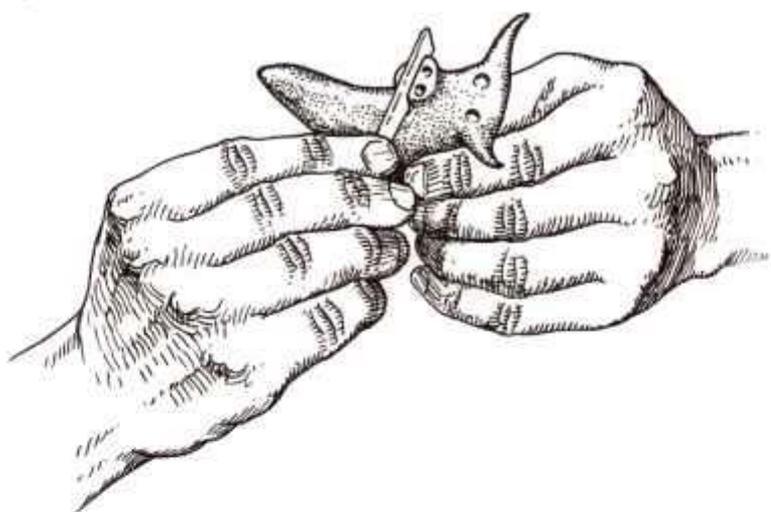


Figura 19: Impresión de rasgos anatómicos con la ayuda de un síttil

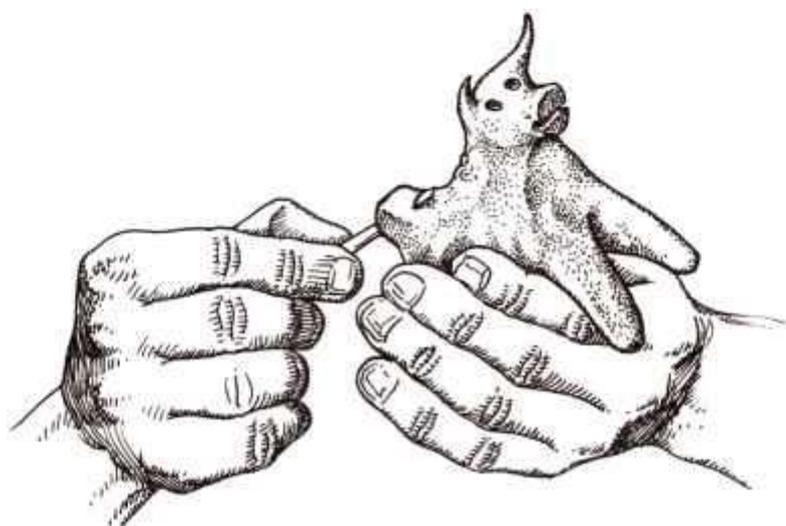


Figura 20: Elaboración del orificio de la embocadura con ayuda de un síttil

y aplastando las extremidades del mismo, simultáneamente. Aplana el extremo superior con movimientos de arriba hacia abajo, es decir, golpea e impulsa con un movimiento semicircular de la mano, obteniendo una zona circular en el extremo; a continuación realiza los mismos movimientos en el lado opuesto, pero forma, en este caso, un círculo de mayores proporciones. Terminado el «carrete» lo deja orear con objeto de modelar el barro con mayor facilidad.

Finalizado el tiempo de oreo continúa el proceso. Del extremo circular de mayores proporciones obtiene las patas delanteras y la cabeza, para lo cual presiona suavemente el círculo en la zona central, que divide en dos partes, de la mitad superior da forma a la cabeza, hocico y cuernos, presionando y tirando del barro, y, de la inferior, las patas; el extremo circular de menores proporciones lo divide, a su vez, en dos mitades, de la zona superior forma la culata del toro y estira un poco el barro hacia fuera para modelar la embocadura y de la zona inferior obtiene las patas traseras, estirando el barro. Por último, da forma al cuerpo, marca su anatomía, presionando con los dedos, a modo de pellizco. Terminada la figura del toro de nuevo la deja orear para que no se deformen las partes modeladas. Posteriormente pasa a «dibujarlo» con un palillo de madera de boj, que presenta un extremo circular y el otro plano; con el extremo circular marca los ojos y los orificios de la nariz y con la zona plana la boca y las líneas incisivas practicadas en la testuz, morrillo y garganta.

Elabora los orificios de la *embocadura* y del *bisel* así como la *cavidad* de la caja de resonancia con el palillo de madera, denominado «*palillo de los toros*»; introduce la parte circular, en posición inclinada, en la zona superior de la culata y lo hace girar varias veces, obteniendo de esta forma el bisel y la cavidad de la caja de resonancia; con la parte plana horada la embocadura, introduciendo el palillo inclinado en dirección al bisel. Realizados los orificios comprueba si emite un sonido nítido, si es así deja secar la pieza y recibe la cochura⁵⁷. Tradicionalmente el «*torico*» ha sido utilizado como un elemento *lúdico* en el mundo de los niños; también se ha vendido en puestos ambulantes en las fiestas de la zona. José Balboa, alfarero de Guadix, presenta su trabajo en las Muestras de Cerámica que, coincidiendo con las fiestas locales, se organizan cada año en Andalucía Oriental –Granada y Almería–.

El «*torico*» se elabora «*en bizcocho*», es decir, en barro cocido. Actualmente algunos reciben una capa de esmalte.

En estos últimos años el «*torico*» ha pasado a convertirse en un signo de identidad de la ciudad y el Ayuntamiento lo ha adoptado como símbolo de la misma.

En Otura (Granada), los alfareros Manuel e Isidro Ruiz Muros realizaron, en época relativamente reciente, distintas figuras zoomorfas, toros y aves, que llevaban un silbato elaborado en la misma figura.

En Morón de la Frontera (Sevilla) José Alcalá Caba, alfarero jubilado, ha modelado la figura del toro en barro, como juguete, pero no llevaba silbato incorporado. Los vendedores ambulantes de la zona elaboraron silbatos asociados a figuras zoomorfas.

57. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 1).

b) Instrumentos lúdicos asociados a fiestas

Los silbatos elaborados en Andújar, asociados a actividades lúdicas y festivas, se presentan en *figuras zoomorfas, antropomorfas y en objetos de la vida cotidiana, o exentos*. Todos son silbatos de boca y presentan embocadura con bisel.

Andújar cuenta con la mayor producción de silbatos de Andalucía y es aquí donde se producen mayor número de formas, que abarcan desde figuras zoomorfas y antropomorfas hasta piezas del ajuar doméstico: «*cantarito*», «*jarrita*» y «*pitillos*» de reducido tamaño; donde emplean diversas técnicas de fabricación: en barro cocido o «*bizcochadas*», pintadas, y vidriadas, y, donde coexisten diversos grupos productores: alfareros y vendedores ambulantes, que fabrican el mismo tipo de piezas, aunque emplean técnicas de acabado diferentes.

Instrumentos lúdicos asociados a la Romería de la Virgen de la Cabeza

1) *Silbatos incorporados a figuras zoomorfas y antropomorfas*

Las figuras con silbato, producidas en Andújar, se realizan *a mano*, aunque algún alfarero elabora las representaciones antropomorfas *a molde*, excepto el cuerpo de los jinetes que lo hace a mano, adaptándolo a la anatomía del caballo.

Las *figuras zoomorfas* giran en torno al caballo y al toro. El caballo presenta otras variantes, en ocasiones, se le añaden aguaderas, conectándolo con las tareas agrícolas o se asocia a la figura de un jinete, que pueden ser picadores, simbolizando un aspecto del mundo del toro o soldados con gorro napoleónico, símbolo de un acontecimiento histórico, fijado vivamente en la memoria colectiva.

Las *figuras antropomorfas* que conocemos se encuentran relacionadas con aspectos taurinos, las representaciones más frecuentes corresponden a toreros y banderilleros.

Las figuras zoomorfas, caballo y toro, son las más representativas del lugar, junto a los «*pitillos*».

En Andújar el silbato se *incorpora* a la figura, la cavidad de la caja de resonancia es *cónica* en las zoomorfas y *globular* en las antropomorfas⁵⁸.

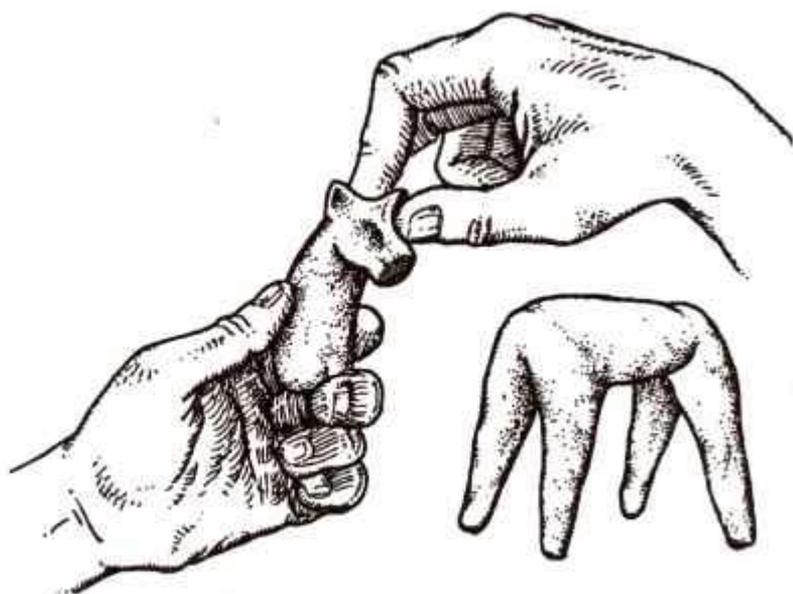
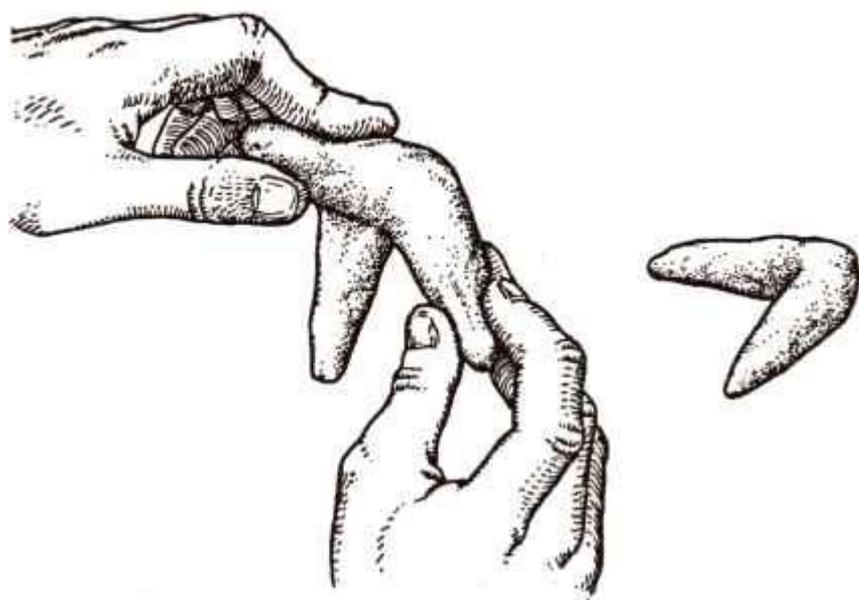
Según Manuel Expósito Lara, los alfareros terminan estas figuras en «*bizcocho*» –barro cocido– o pintadas, hace unos veinte años comenzaron a vidriarlas.

Los *vendedores ambulantes* las acaban en bizcocho o decoradas con pinturas sintéticas. Actualmente existen algunos jubilados que modelan estos silbatos en pequeñas cantidades.

Proceso de elaboración

El proceso de elaboración de los cuadrúpedos, realizados en Andújar, presenta diferencias respecto al de Guadix aunque ambos se realizan a mano. Los alfareros de Guadix llevan a cabo toda la anatomía del animal a partir de un *carrete* de barro y el silbato forma parte de

58. *Instrumentos...*, (v.), 1993.



Figuras 21 y 22: Proceso de elaboración del «caballito» de Andújar, a partir de tres cilindros.

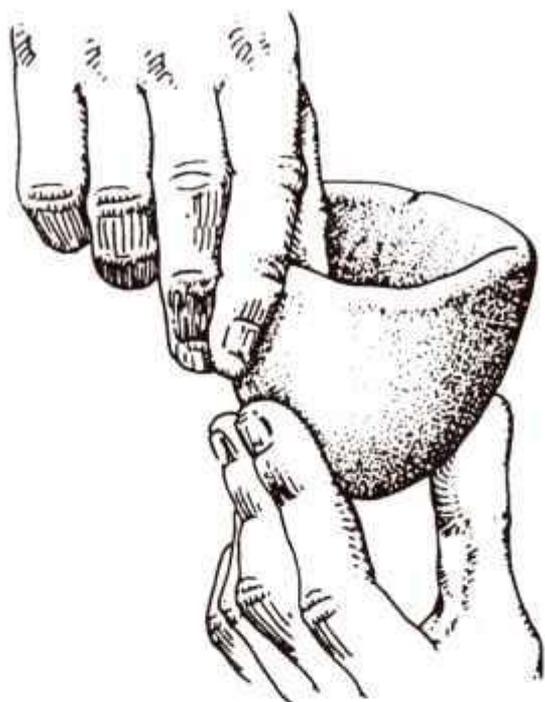


Figura 23: *Modelado de la cavidad del silbaro*

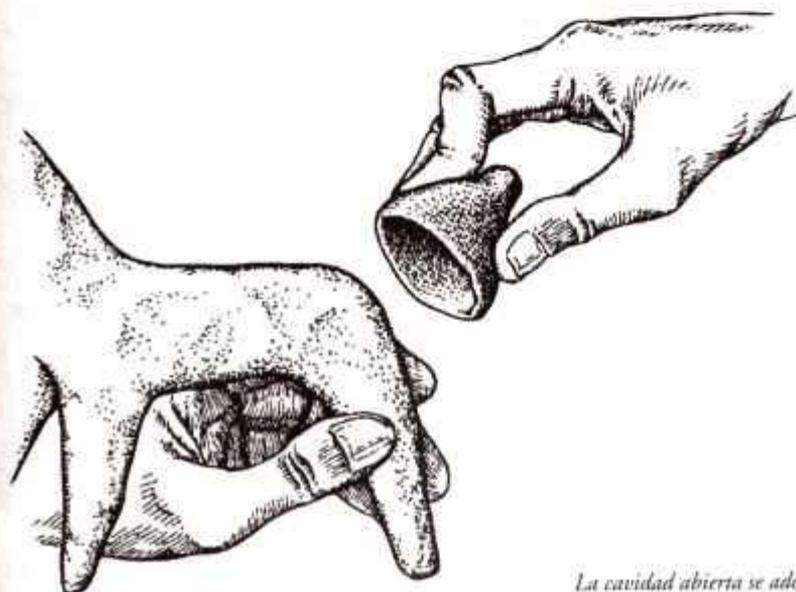


Figura 24:
La cavidad abierta se adosa a la figura

la figura⁵⁹; los de Andújar a partir de uno o dos *cilindros* obtienen el cuerpo y las patas; la cabeza y el cuello lo elaboran aparte y lo adosan, así como el silbato⁶⁰. En Guadix «*dibujan*» los rasgos de la cara y otras partes de la anatomía dejando *impresa la huella del útil* y con *incisiones*, mientras que en Andújar *adosan distintas partes anatómicas* como ojos y orejas, una vez modeladas.

La elaboración del silbato también presenta diferencias: en el caso de Guadix el silbato se realiza *horadando* la figura y en el de Andújar *se incorpora* a la misma. Cuando se practica en figuras zoomorfas la cavidad de la caja de resonancia se añade abierta y posteriormente se hacen los orificios de la embocadura y el bisel.

Una vez modelada la pieza, elaboran la *cavidad de la caja de resonancia*. Frota un pequeño trozo de barro entre las manos, posteriormente, a medida que va girando el barro con una mano lo va horadando con el dedo índice de la otra y adelgazando las paredes, estirando y dando forma entre el índice, en el interior, y el pulgar, en el exterior. Obtenida una pequeña cazoleta o dedal, tira del barro en el extremo cerrado, dando la forma a la embocadura y asienta la zona abierta en la culata del cuadrúpedo, humedeciendo previamente el barro para que se adhiera fácilmente. En último lugar realiza los orificios de la embocadura y el bisel⁶¹.

En el caso de las figuras antropomorfas este silbato o «*pitillo*» se hace aparte y posteriormente se une. En primer lugar elaboran un vaso como el descrito anteriormente pero en esta ocasión *cierran las paredes* del mismo y realizan los orificios de la embocadura y el bisel antes de unirlo a la pieza⁶². Finalizado el silbato lo asientan a la altura de los pies y reposa sobre una peana.

Muchos de estos silbatos se terminan en barro cocido; otros se pintan una vez cocidos, «*pintura en frío*» o después de la primera cocción pasan al proceso de vidriado de la pieza y decoración de la misma, recibiendo posteriormente una segunda cochura. Esta última modalidad presenta dos variantes: «*pintura bajo esmalte*» o «*sobre esmalte*» (p. 109)⁶³. Los cuadrúpedos pintados presentan decoración a base de trazos estilizados con formas *geométricas, vegetales y manchas de color*; mientras que en las figuras antropomorfas pintadas apenas se observa decoración geométrica y los trajes, así como los complementos, reciben distintos tonos dentro de la gama de color empleada en esta zona (p. 109).

Las técnicas decorativas llevadas a cabo por los alfareros son más complejas que las utilizadas por otros grupos como vendedores ambulantes, que terminan las piezas «*en bizcocho*» o pintadas con pinturas sintéticas.

El vidriado o pintura de los silbatos no suele alcanzar el orificio del bisel y la embocadura permaneciendo esta parte en barro cocido.

59. *Instrumentos ... Trabajo de Campo*, 1992 - (v. nº 1).

60. *Instrumentos ...*, (v.), 1993.

61. *Instrumentos ...*, (v.), 1993.

62. Véase *proceso de elaboración del «pitillo»*.

63. *Instrumentos ...*, (v.), 1993.

2) *Silbato exento* —«pitillo»—

Existe un silbato de pequeñas proporciones, elaborado en Andújar, denominado «pitillo», realizado a mano y en barro blanco del lugar, aunque también lo elaboran con barro rojizo, procedente de Manises. Presenta cuerpo globular con una zona pronunciada de forma rectangular donde se sitúa la embocadura y un asita o asidero en el extremo opuesto.

Proceso de elaboración

El proceso es el siguiente: forma una pequeña bola de barro, frotándolo entre las manos, a continuación introduce el dedo índice de una mano en un punto y, a medida que va girando el barro con la otra, lo va horadando al tiempo que estira el barro, adelgazando las paredes y dándole forma entre el dedo índice situado en el interior y el pulgar en el exterior

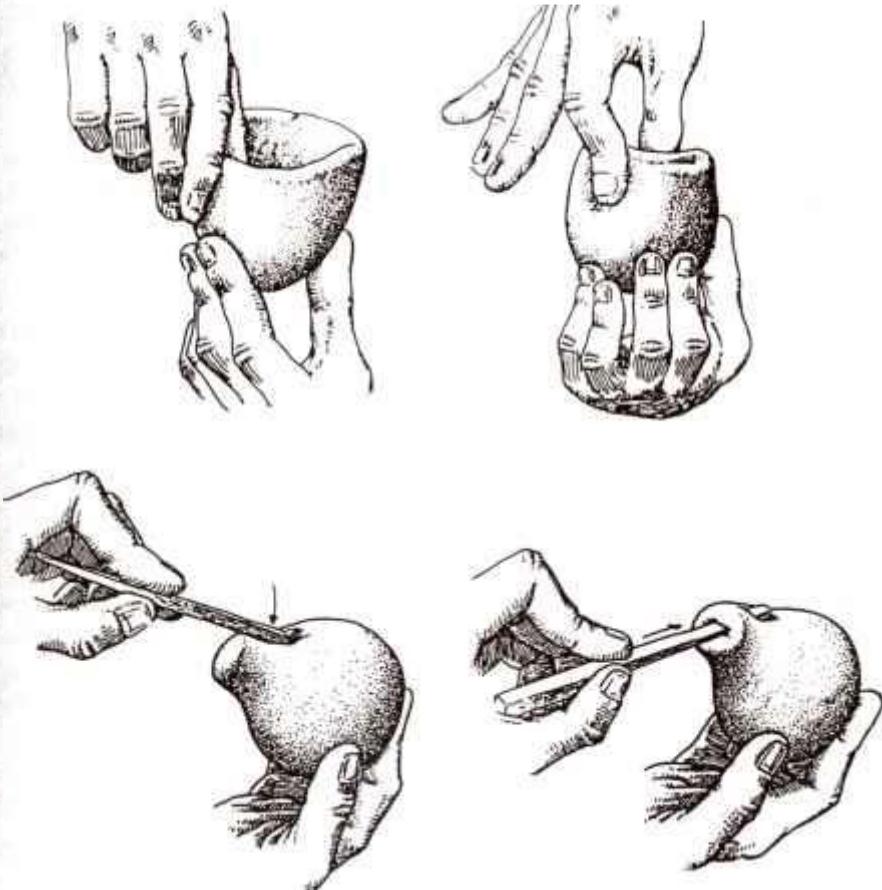


Figura 25: *Proceso de elaboración del «pitillo» de Andújar*

obteniendo una pequeña cazoleta o dedal; a continuación cierra la parte abierta, une ambas paredes presionando con los dedos y en uno de sus extremos tira del barro y da forma a la embocadura. Por último, realiza el orificio del bisel así como el de la embocadura con un útil, denominado palillo o caña⁶⁴.

El silbato presenta en uno de sus extremos un asita o asidero con objeto de que se pueda colgar del cuello.

Utilización

Estos silbatos, que tradicionalmente los han utilizado los niños en sus juegos, a su vez han sido usados por niños y adultos como un elemento lúdico y festivo en la Romería de la Virgen de la Cabeza.

A pesar de que la producción ha bajado en los últimos años, según nos comenta *Manuel Expósito Lara*, alfarero, los silbatos siguen siendo una pieza cotidiana en la ciudad. En época relativamente reciente solían colocar un centenar de puestos ambulantes en distintas zonas de Andújar (calle Ancha y Corredor de Capuchinos) donde se vendían en grandes cantidades. Actualmente continúan vendiéndose en Andújar y en los puestos ambulantes ubicados en el camino del santuario los días festivos y con motivo de la romería.

El ruido producido dentro del marco festivo de la romería de la Virgen de la Cabeza, que se celebra en Andújar el último domingo de abril, va asociado al aspecto *pagano y liberalizador* de este tipo de romerías⁶⁵. «*Un estudio sociológico somero las reconocería como auténticas fiestas de emparejamiento*»⁶⁶. El testimonio más antiguo que poseemos es el ofrecido en 1677 por *Manuel Salcedo Olid*, quien describe con amplitud los aspectos profanos de la Romería, hace una relación exhaustiva de instrumentos «*con que alegrar la fiesta*», mencionando los «*pitillos*» en distintos apartados del texto y describe detalladamente el ruido producido por los mismos. El texto dice así: «*Todos van haciendo ruido y estruendo con diversidad de cornetas, flautas y «pitos» y con lo que cada uno puede (...). Todas las cofradías procuran traer algo particular con que alegrar la fiesta además de los ministriles, clarines, gaytas, sinfonía, danzas, sonajas, flautas, cornetas, dulzainas, tambores, pinfanos, guitarras y «pitillos» innumerables que, todos a un tiempo se oyen por aquellos jarales y hazen tan extraordinario ruido, que parece que se hunde el mundo*» (Salcedo, 1667).

Tenemos de nuevo constancia del carácter profano de la romería, del uso de los «*pitos*», asociados a la «*chiquillería*», así como una referencia al ruido en un texto de principio de siglo: «*No se podía dar un paso con tanta aglomeración de forasteros, y había un ruido infernal de la chiquillería, que con «pitos» y carracas atronaba el espacio(...). Todas las cofradías traían*

64. *Instrumentos ...*, (v.), 1993.

65. PÉREZ ORTEGA, M.U., *Liberación, procacidad y sexo en la Romería al Cerro de la Cabeza de Sierra Morena*. «Demófilo, Revista de Cultura Tradicional»; nº 14, (Sevilla, 1995), pp. 91-105.

66. LIMON DELGADO, A., *Costumbres populares de nacimiento, matrimonio y muerte*, (Sevilla, 1981). *Cultura andaluza, religiosidad popular y catolicismo*, «Andalucía: Identidad y Cultura. Estudios de Antropología Andaluza», (1993).

sus banderas desplegadas y tambor, y muchas sus músicas, los cofrades venían a caballo, incluso las mujeres que sentadas en sus sillas a jamugas cabalgaban en mulas o borricos. Nunca faltaban algunos chicuelos, que entre medias venían andando y que se escapaban de sus casas para concurrir a la fiesta y que se les llamaba desertores, a los cuales no les faltaba ni comida, ni estadales, ni «pitos», pues a todos eran simpáticos» (Delgado, 1928)⁶⁷.

Tanto el texto de *Salcedo* como el de *Delgado* atestiguan el uso generalizado de estos «pitos» y describen detalladamente el ruido que producen, calificándolo de *infernial, atronador, o extraordinario*. En cuanto al uso, *Salcedo* califica el número de «pitos» como *incontables* y *Delgado* menciona la atención que recibían los desertores que acudían a la fiesta y que no les faltaba *comida y cobijo*, aspectos básicos de supervivencia, como tampoco les faltaban los «pitos», elementos inherentes a la fiesta. A través de estos textos podemos deducir la relevancia que alcanzaron en otra época y como el ruido producido al percutir o insuflar, constituía un aspecto ritual dentro del marco festivo. Esta manifestación *incontrolada* de ruidos constituía una vía de expresión y rebelión de las clases populares. Los «pitos», asociados a la producción de ruido, se convierten en elementos liberalizadores de emociones y sentimientos, de férreas estructuras sociales dentro del marco profano de la fiesta y en un elemento inherente a la misma. Estas expresiones incontroladas fueron varias veces censuradas y prohibidas por los poderes públicos. De forma precisa señala *González Alcantud*: «El poder civil y/o religioso, se halla a la escucha de los ruidos porque intuye y sabe de su poder»⁶⁸.

Instrumentos lúdicos asociados a ferias y fiestas locales

«Cantarito canario» –silbato en vasija de la vida cotidiana–

Existen otros silbatos elaborados por alfareros que corresponden a formas del ajuar doméstico como los «cantaritos», denominados «canarios», «jilgueros» o «pajarillos». Tenemos constancia del uso de estos cantaritos o botijos en al-Andalus y que a veces eran adornados con figuras zoomorfas. Actualmente los siguen fabricando en La Rambla (Córdoba) y Andújar (Jaén). Su uso está extendido por toda Andalucía y existe un *comercio* con centros productores, ubicados en la Comunidad y fuera de ella, como Agost o Salvatierra de los Barros.

La pieza, presenta distintos tamaños, según los lugares de producción, está elaborada *a torno* y terminada *en barro*, de forma globular u ovoide, cuello de paredes rectas o ligeramente abiertas con un asa que abarca desde el borde o cuello hasta el hombro, y silbato cilíndrico situado en la zona opuesta del hombro.

67. Textos citados por PEREZ ORTEGA, M., *Liberación, procacidad y sexo en la Romería al cerro de la Cabeza de Sierra Morena*. «Demófilo», 14, (1995), pp. 93 y 96.

68. GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A., *Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión*, «Música Oral del Sur», nº 1, (1995), p. 24.

Son silbatos de boca y presentan embocadura con bisel. El silbato elaborado *aparte* se une a una vasija con un extremo abierto y necesita otro elemento, *el agua*, para emitir el sonido deseado⁶⁹.

Proceso de elaboración

El proceso de fabricación del «cantarito» o «botijo» se realiza a torno y es similar al descrito con anterioridad en otras piezas de pequeño tamaño: coloca la pella en el torno, abre el barro, lo cala con los dedos, lo eleva, le da forma y lo alisa con la caña, por último, lo separa del torno con el hilo y lo deja orear.

Posteriormente comienza la elaboración a torno de un elemento anexo al «cantarito» de forma tendente a cilíndrica, hueco, donde irá contenido el silbato o «pito». El alfarero empieza a abrir el barro con los dedos e introduce una *varilla* de madera o metal en el barro abierto con objeto de marcar una vía que permita la entrada de aire y lo eleva con las manos, adaptándolo a la varilla, hasta que alcanza la altura deseada, obteniendo una forma cilíndrica, hueca, de unos 4 cm. aproximadamente. Por último, hace un corte inicial en el barro con la uña y lo termina de cortar con una hoja de metal, denominada cuchilla.

Hemos observado algunas diferencias en cuanto a la forma de separar el cilindro del torno y la manera de unirlo a la vasija. En La Rambla⁷⁰, Alfonso Muñoz lo retira del torno separándolo de la varita y, una vez oreado, da forma con los dedos a la embocadura y con el palillo, previamente humedecido, remarca el orificio de entrada de aire introduciendo éste en posición inclinada, de abajo hacia arriba; posteriormente hunde el útil a escasa distancia de la boquilla con objeto de hacer un segundo orificio o bisel, tirando del barro hacia atrás, levanta suavemente con la caña el otro extremo del orificio y con estos dos movimientos realiza el bisel. Una vez elaboradas las aberturas del «pito», con el dedo corazón humedecido hace un agujero en el hombro del cantarito e *introduce* parte del silbato o *pito*. Finalmente, realiza el asa a torno y la coloca en el extremo opuesto al silbato.

En Albox⁷¹, Los Puntas, retiran el cilindro del torno unido a la varita de acero y, en esta posición, pinchan la superficie del «botijo» en el hombro y *asientan* el silbato, presionan suavemente con los dedos en la base del mismo para fijarlo a la pieza y apartan suavemente la varilla metálica y con esta misma vara en posición inclinada hace un segundo orificio o bisel, a escasa distancia de la embocadura. El asa también la elaboran a torno.

En Andújar algunos vendedores ambulantes elaboran el silbato del «cantarito», a mano, por encargo de los alfareros y el cuerpo del «cantarito» es realizado por el alfarero a torno.

69. El *Diccionario de Autoridades* define esta pieza como «pito» y lo describe de la siguiente forma: «Pito - Vaso de barro, que echándole agua y soplando por el pico ú extremo, hace un son o voz que imita el canto y los gorgoros de los páxaros».

Don Juan de Zabaleta en su obra *Errores celebrados* define de esta forma un día de fiesta: «Van estos huerphanitos tocando unos pitillos de barro, llenos de agua, que suenan, mandados de su aliento, como páxaros de entonadas voces» (cit. en *Diccionario de Autoridades*).

70. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, 1992 - (v. nº1).

71. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, 1992 - (v. nº 3).

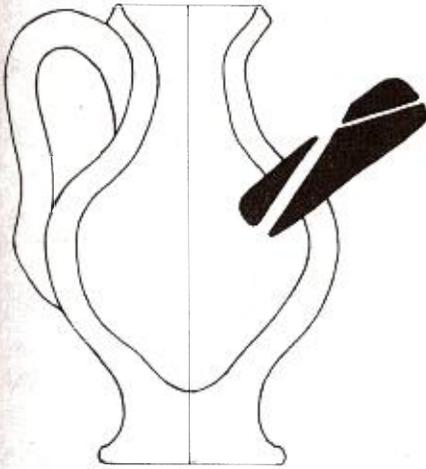


Figura 26: Silbato introducido en el cuerpo del «cantarito canario»



Figura 27: Silbato adosado al cuerpo del «cantarito canario»

Utilización

Esta pieza recibe distintas denominaciones según las zonas, y todas ellas están relacionadas con nombres de *aves* que, en ocasiones, unen a la forma de la pieza: «cantarito canario» en La Rambla; «botijo» o «jilguero» en Albox; «pajarillo» en Fornes; «pajarito» en Pozoblanco y Cádiz, así como «ruiseñor» en Agost⁷², ya que producen un sonido que imita el canto de un pájaro.

La pieza consta de un segundo elemento para producir el sonido deseado: el *agua*. Este elemento debe alcanzar una altura determinada para que el aire en contacto con el agua produzca un sonido característico.

72. SCHÜTZ, 1994.

Posición de toque y emisión de sonido

La posición de toque puede ser de pie, en marcha o sentado. Sujeta la pieza con la mano, a la altura de la boca, sitúa la embocadura entre los labios e impulsa el aire, parte del cual es cortado por el bisel y otra proporción se orienta al interior del cantarito, siendo modulado por el agua, emitiendo un gorjeo que imita el canto de un pájaro. El agua debe alcanzar una altura determinada para que se produzca el gorjeo. El extremo del silbato debe quedar por debajo del nivel del agua, de esta forma la columna de aire penetra en la masa de agua y la fuerza del impacto la pone en movimiento produciendo el gorjeo.

La menor o mayor profundidad del silbato respecto al nivel del agua determina distintas características en el sonido. A menor profundidad la fuerza del soplo debe ser menos intensa y el sonido emitido es más agudo. La columna de aire impacta a escasa distancia de la superficie y pone en movimiento menor proporción de agua por lo que la onda sonora se eleva por encima de dicho nivel produciendo un gorjeo más intenso. Mientras que a mayor profundidad la fuerza de soplo debe ser más intensa; el sonido emitido es menos agudo y disminuye el gorjeo ya que la columna de aire pone en movimiento mayor proporción de agua al tiempo que debe recorrer una distancia mayor, produciendo un gorjeo menos intenso.

La dimensión del cantarito y el grosor de paredes también influyen en la sonoridad de la pieza.

El *sonido emitido es modulado* por el *agua* en contacto con una columna de *aire* de distintas intensidades dependiendo de la fuerza del soplo.

Utilización

Este silbato ha sido utilizado como elemento *lúdico*, se encuentra relacionado con los juegos de los niños y asociado a *fiestas locales*, a su vez ha sido utilizado como elemento *rítmico* acompañando canciones en distintos momentos festivos del ciclo anual. En Fornes y en Pozoblanco⁷³ acompaña *villancicos* durante las *celebraciones religiosas* del ciclo navideño, en las «misas de navidad» o «misas de aguilandos»⁷⁴, aunque en Pozoblanco no los usan de barro sino de hojalata⁷⁵. De igual forma ha acompañado *canciones profanas* durante el *carnaval* de Cádiz⁷⁶.

Tradicionalmente los alfareros solían vender en ferias y fiestas estos juguetes de pequeño tamaño elaborados para los niños; actualmente vuelven a practicar la venta en puestos ambulantes coincidiendo con alguna fiesta o acontecimiento del lugar e incluyen estas

73. En Fornes le denominan «pajarillo», y en Pozoblanco «pajarito».

74. ALVAR, M., *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Granada, 1972, vol. V.

75. MORENO VALERO, M., *La Navidad en los Pedroches*, «El Folk-Lore Andaluz», 2, (Sevilla, 1988), p. 172.

76. Utilizado por los miembros del *coro «Los pájaros»* que participaron en el concurso del *carnaval de Cádiz* en 1992.

pequeñas piezas y es frecuente escuchar en medio del tumulto esos sonidos gorjeantes producidos por chiquillos de edades diversas y, a veces, también por adultos.

En el caso de los «pajaritos», utilizados en el carnaval de Cádiz, fueron adquiridos por encargo.

c) Aerófonos asociados a fiestas

Instrumentos rítmicos

Flauta

La flauta de barro se ha utilizado en épocas anteriores a la nuestra, aunque actualmente ya no se elabora. Tenemos constancia de su uso en La Rambla (Córdoba). *Joaquín del Río*, alfarero del lugar, recuerda la elaboración y uso de este instrumento.

La flauta según la información recibida de Joaquín del Río se ha elaborado *a torno* y se ha terminado en *barro cocido*, presenta cuerpo cilíndrico y pie acampanado y varía el número de orificios así como el tamaño de la misma.

Proceso de elaboración

La flauta de barro se realiza a torno⁷⁷. Cala la pella con los dedos y la va elevando con el dedo índice en el interior y los dedos de la otra mano en el exterior, repitiendo este movimiento va subiendo el barro, estrechando las paredes y formando un tubo cilíndrico con la base acampanada; finalmente da forma con los dedos a la embocadura de paredes ligeramente exvasadas. Obtenida la forma, la separa del torno dando un corte a la altura de la base con una cuchilla de metal. Una vez oreada la pieza, modela la embocadura con los dedos y con la ayuda de un palito, de extremo plano, hace el orificio de la embocadura, así como el del bisel de igual forma que los practicados en los silbatos anteriormente descritos. Posteriormente, con un palito de extremo redondeado, realiza orificios equidistantes de forma circular, situados en el cuerpo de la pieza en línea con el bisel y a escasa distancia del mismo introduce dicho útil en el barro en posición vertical y lo hace girar adquiriendo dichos orificios la forma del útil. El número de aberturas varía así como las dimensiones. La flauta, elaborada por *Joaquín del Río Gamero*, presenta cinco orificios, flauta pentatónica, lo que permite obtener distintas melodías.

Es una flauta tipo silbato y presenta embocadura con bisel.

El aire se introduce por la embocadura, la columna de aire es cortada, en parte, por el bisel y otra proporción de dicha columna continúa su recorrido por el cuerpo de la pieza. La obstrucción de los distintos orificios dispuestos en línea con el bisel permiten obtener diferentes notas musicales.

La flauta de barro acompañó en otra época los cantos y bailes de esta zona.

77. *Instrumentos...* Trabajo de Campo, 1992 - (v. nº 1).

Ocarina

Este instrumento fue elaborado en Herrera (Sevilla) por el padre de los hermanos García Jiménez, alfareros del lugar, actualmente retirados. Intentamos hacer una reproducción de la misma pero Félix García Jiménez, que reside en el lugar, no llegó a elaborarla y recuerda vagamente las realizadas por su padre. Acompañó cantos y bailes de la zona en distintos momentos festivos del ciclo anual.

Cántaro soplado –silbato en vasija de la vida cotidiana–

El cántaro también ha sido utilizado como un instrumento aerófono, cántaro soplado, aunque actualmente no hemos localizado ninguno de estos instrumentos en uso.

El cántaro, soplado sobre el borde, lo utilizaron en Lebrija (Sevilla) en época de Carnaval. Manuel Benítez, que en su infancia y juventud fue pastor, recuerda los *carnavales* que se celebraban en Lebrija cuando era niño y acudía al pueblo con motivo de la fiesta. Grupos de murgas recorrían las calles cantando acompañados de distintos instrumentos y, entre ellos, utilizaban el cántaro soplado.

También se utilizó en Ronda durante el ciclo navideño formando parte de los instrumentos que portaban los grupos de «aguilandos».

Solían llevar cántaros usados, de distinto tamaño, y, una vez terminada la fiesta, si no se habían «cascado» volvían a su uso cotidiano, a contener y transportar agua.

El sonido se produce a bisel, soplando sobre el borde del cántaro, o directo, soplando al interior del mismo.

Las murgas y rondas de aquella época estaban formadas por hombres y éstos eran los que soplaban. Solían tocarlo de pie, en marcha o sentados.

En cuanto a la *posición* o *posiciones de toque* no tenemos datos claros sobre las mismas, podía apoyarse en el hombro, cuando caminaban o se mantenían en pie o situarlo entre las piernas cuando permanecían sentados. ▲

Aspectos económico-sociales en torno a los objetos productores de sonido

Observamos que los instrumentos de barro han sido utilizados hasta época reciente de forma generalizada; eran elaborados por grupos no profesionales, para uso personal, sin fines comerciales, o por grupos profesionales con fines comerciales.

Los grupos no profesionales elaboran instrumentos modelando el barro a mano, percutiendo un fragmento de barro cocido con una piedra y reutilizando vasijas de la vida cotidiana; mientras que los grupos profesionales los elaboran a mano, a molde y a torno.

Los grupos no profesionales preparaban el barro limpiando la arcilla de las impurezas más groseras o lo adquirían en los alfares. La cocción la realizaban en los hornos de sus viviendas o en los del alfar, aunque en ocasiones utilizaban los instrumentos sin cocer.

Las tareas llevadas a cabo en los alfares son complejas, requieren un gran esfuerzo humano, un alto grado de especialización y el conocimiento de técnicas transmitidas oralmente. Parte de las tareas más penosas del alfar se han mecanizado lo que supone un ahorro de tiempo y esfuerzo personal.

Los pigmentos, elaborados de forma artesanal por los alfareros, han pasado a producirse de forma industrial.

Las arcillas locales continúan en uso aunque hemos observado que algunos alfares adquieren parte del barro. Esta tendencia economiza esfuerzos pero va en detrimento de la riqueza y diversidad de las arcillas locales.

Hemos observado que el número de alfares ha disminuido en los últimos años y que en un porcentaje elevado de casos se ha roto la tradición familiar y los descendientes no han continuado el oficio.

Existía una mayor integración del hombre en la naturaleza; poseía un grado de observación más elevado y mayor conocimiento de lo que le rodeaba. La observación de sonidos naturales, unido al conocimiento de la materia y la forma, les condujo a elaborar instrumentos que reproducían sonidos de su entorno. El hombre, desde edad temprana, era un miembro activo del grupo con capacidad de crear y de elaborar desde sus propios juguetes, los objetos relacionados con lo cotidiano, hasta otros objetos productores de sonido asociados a distintas actividades desarrolladas en su medio.

Actualmente nos encontramos al final de un proceso donde las nuevas tecnologías, unidas al impacto de los medios audiovisuales así como a un mayor poder adquisitivo, han modificado nuestro comportamiento social orientándonos en otra dirección, en la que prevalece el individuo pasivo, cada vez más consumista y donde el hombre va perdiendo de forma acelerada la capacidad de crear, de elaborar⁷⁸. Así pues la costumbre generalizada, hasta hace algunas décadas, de que el hombre producía sus propios instrumentos ha quedado muy reducida. Sólo en las zonas alejadas de los centros urbanos, en núcleos de población escasa, donde la integración en el medio es mayor, hemos localizado constructores de instrumentos que los elaboran para ellos mismos, sin fines comerciales.

El cambio de costumbres y usos ha determinado la progresiva pérdida de la función de ciertos instrumentos o la sustitución de la materia, el barro, por otros materiales nuevos como el plástico.

Hoy son pocos los alfares que producen instrumentos de forma continuada; otros sólo los realizan por encargo con motivo de alguna fiesta o celebración.

Los aerófonos que hoy conservan mayor fuerza son los lúdicos y los asociados a fiestas. Estos últimos, potenciados por los organismos locales, que, en ocasiones, propician la venta de los mismos, regalando los instrumentos u organizando ferias de artesanía, que coinciden con dichas fiestas, donde los artesanos incluyen distintos objetos sonoros.

Algún instrumento asociado al mundo del trabajo continúa en plena vigencia como la «boca» utilizada por los pastores. El uso de dicho instrumento está vinculado a un trabajo individualizado, integrado en la naturaleza y cuyos miembros disponen de periodos de quietud y aislamiento que le permiten elaborar los silbos o «bocas».

El uso de los reclamos de barro ha descendido paulativamente a medida que se extendían los elaborados con plástico. Actualmente sólo se producen por encargo.

78. LEROI-GOURHAN, A., *El gesto y la palabra*. Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1971.

Los aerófonos asociados al mundo del trabajo han estado relacionados con distintas actividades agrícolas y ganaderas, vinculadas al mundo rural, los festivos se han utilizado tanto en el medio rural como en los núcleos urbanos.

Los aerófonos relacionados con el mundo del trabajo y con la caza han sido utilizados por hombres. La caza ha sido practicada por éstos y aunque la mujer ha participado en las tareas agrícolas y ganaderas ha sido el hombre el encargado de marcar, mediante el sonido, los periodos de trabajo y descanso.

El sonido asociado al mundo del trabajo ha sido producido para comunicar mensajes identificables por el grupo y esta labor ha sido desempeñada por el hombre ya que éste poseía el predominio y el control en este medio.

El sonido emitido por aerófonos asociados a lo festivo también ha sido producido fundamentalmente por hombres debido a diversas razones: la mujer no participaba en el espacio exterior que estaba reservado a lo masculino, las rondas estaban formadas por cuadrillas de hombres o niños y, aunque sí participaba en las fiestas familiares y vecinales, existía un rechazo social a que la mujer insuflara cualquier instrumento. Actualmente se aprecia una evolución orientada hacia una mayor participación de la mujer en distintos grupos.

Los «pitos», asociados a la producción de ruido incontrolado, constituyen un aspecto ritual dentro del marco profano de la Romería de la Virgen de la Cabeza de Andújar y se han convertido en elementos inherentes a la misma.

Parte de los silbatos localizados en Andalucía están asociados a figuras zoomorfas, antropomorfas y a objetos de la vida cotidiana y vinculados a lo lúdico y a lo festivo. Los silbatos asociados a figuras antropomorfas sólo se producen en Andújar. La cavidad de la caja de resonancia puede ser horadada en la figura, silbatos asociados a figuras zoomorfas, exceptuando los de Andújar; o pueden ser elaborados aparte y añadidos a la figura, como los producidos en Andújar y los «cantaritos canarios».

La elaboración de los orificios de la embocadura y el bisel presentan características semejantes en todos los lugares y se realiza con la ayuda de un útil.

Los sonidos emitidos por los silbatos presentados pueden ser fijos o modulados por la lengua, la mano, el dedo, por el agua y por las distintas intensidades de sople. Estos imitan los sonidos localizados en la naturaleza desde el «silbo» producido por el viento hasta la voz de las aves.

El sonido ya sea fijo, modulado o articulado ha acompañado las distintas actividades de la vida del hombre y ha sido utilizado tanto de forma individual como colectiva y aunque las funciones se van modificando a medida que evoluciona la sociedad y las nuevas tecnologías introducen el uso de nuevos materiales que van sustituyendo a los tradicionales, sigue existiendo en la sociedad actual un código de sonidos identificados por el grupo, emitidos por muy diversos instrumentos e infiltrados en distintas actividades del entramado social urbano. El sonido de los silbatos ya sea fijo o modulado, se utiliza para expresar disconformidad, alegría y bullicio produciendo un ruido incontrolado o para transmitir mensajes y está presente en los campos de fútbol, en distintas fases deportivas, en algaradas callejeras, en huelgas, en la circulación rodada, en los atascos urbanos y en los producidos en carretera, en los controles de tráfico, en las estaciones de ferrocarril.

Dibujos: Miguel Salvatierra

Datos de los informantes

Provincia de Almería

Albox

Nombre: Francisco Alfonso Fernández

Edad: 43 años

Natural de Albox

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Los Puntas».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Aspectos tradicionales del alfar y evolución del mismo. Proceso de elaboración del «jilguero».

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Antonio Alfonso Fernández

Edad: 39 años

Natural de Albox

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Los Puntas».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Extracción de la materia prima, zonas y faenas del alfar. Vidriado de piezas y construcción del horno.

Usos y costumbres: Utilización del «jilguero», posición de toque y emisión del sonido.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Níjar

Nombre: Joaquín Góngora Pérez

Edad: 83 años

Natural de Lucainena de Las Torres, Níjar.

Profesión: Alfarero –aprende el oficio de niño como ayudante de un maestro alfarero, hermano de la mujer–. «Alfarería Los Góngora».

Fecha inicio información: 1992 hasta 1996. Muere en este mismo año.

Información:

Oficio: Aspectos tradicionales del alfar y evolución de los mismos

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Carmen López González

Edad: 77 años

Natural de Níjar

Profesión: «Ramea(d)ora» jubilada –tradición familiar–. «Alfarería Los Góngora».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Aspectos generales de la alfarería, rameado y comercialización de las piezas.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Francisco Góngora López

Edad: 48 años

Natural de Níjar

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Los Góngora».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Faenas del alfar y construcción del horno

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Joaquín Góngora López

Edad: 47 años

Natural de Níjar

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Los Góngora».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Zonas y faenas del alfar, cochura del horno

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Dolores Pérez Torres

Edad: 47 años

Natural de Níjar

Profesión: Encargada de ventas. «Alfarería Los Góngora».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Comercialización de las piezas

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Esperanza Blanes Moreno

Edad: 43 años

Natural de Níjar

Profesión: Encargada de ventas. «Alfarería Los Góngora».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Comercialización de las piezas

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Topares, Vélez Blanco

Nombre: Antonio Tristante Martínez

Edad: 63 años

Natural de Topares

Profesión: Pastor jubilado

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Función de la «boca», proceso de elaboración, posición de toque y emisión del sonido.

Usos y costumbres: Utilización de la «boca»

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Gabriel Gómez Gallego

Edad: 62 años

Natural de Topares

Profesión: Pastor

Fecha inicio información: 1993-

Información:

Oficio: Posición de toque y emisión del sonido de la «boca»

Usos y costumbres: Utilización de la «boca»

Procedencia de sus conocimientos: Transmitidos de forma oral a través de Antonio Tristante Martínez

Nombre: José Sánchez Martínez

Edad: 54 años

Natural de Derde, Vélez Blanco.

Profesión: Pastor

Otras actividades: Componente de la Cuadrilla de Animas

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Función de la «boca», posición de toque y emisión del sonido.

Usos y costumbres: Utilización de la «boca»

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral. Aprende a usarlo siendo un niño, para cuidar el ganado.

Nombre: José Manuel Serrano Navarro

Edad: 39 años

Natural de Topares

Profesión: Maestro –escuela de Topares–

Otras actividades: Director de la Cuadrilla de Animas de Topares

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Utilización de la «boca» por los pastores de la zona

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Cádiz

Cádiz

Nombre: Leonardo Calle Alba

Edad: 38 años

Natural de Cádiz –sus padres proceden de Conil de la Frontera y Vejer de la Frontera–.

Profesión: Contable

Otras actividades: Director de coro –carnaval–.

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: El «cantarito canario» acompañó las canciones interpretadas por el coro «los pájaros», presentadas a concurso en el Carnaval de Cádiz, 1992.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Conil de la Frontera

Nombre: Juan Brenes Reyes

Edad: 42 años

Natural de Conil de la Frontera

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Reyes».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Cuando era niño elaboraba silbatos en figuras de animales

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Jerez de la Frontera

Nombre: Beatriz Piñero Muñoz

Edad: 51 años

Natural de El Cuervo, Sevilla.

Profesión: Ama de casa

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Patios de vecinos, vivienda y dependencias comunes. Organización y participación en las fiestas de los patios.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Córdoba**Hinojosa del Duque, Los Pedroches.**

Nombre: Serafín García Morales

Edad: 59 años

Natural de Hinojosa del Duque

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Escuela Taller».

Otras actividades: Cazador

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Extracción de la materia prima, zonas y faenas del alfar tradicional. Construcción del horno y cochura. Proceso de elaboración de la «canilla» del reclamo de codorniz y de la trompetilla.

Usos y costumbres: Utilización del reclamo de codorniz y de la trompetilla, posición de toque y emisión del sonido.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Josefa Moreno Sánchez

Edad: 59 años

Natural de Hinojosa del Duque, Los Pedroches.

Profesión: Ama de casa

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Elaboración de la bolsa del reclamo de codorniz

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

La Rambla

Nombre: Anselmo Muñoz Gómez

Edad: 67 años

Natural de La Rambla

Profesión: Alfarero jubilado –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Tipos de arcilla. Elaboración de los orificios de la embocadura y el bisel en el «cantarito canario» y en el reclamo de tórtola. Comercialización de las piezas.

Usos y costumbres: Utilización del «cantarito canario» y del reclamo de tórtola, posición de toque y emisión del sonido de ambos instrumentos.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Alfonso Muñoz Gómez

Edad: 33 años

Natural de La Rambla

Profesión: Alfarero –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Elaboración del «cantarito canario» y del reclamo de tórtola.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Joaquín del Río Gamero

Edad: 63 años

Natural de La Rambla

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «La Artesana Alfarera».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Tipos de arcillas. Elaboración del «cantarito canario», reclamo de tórtola y flauta.

Usos y costumbres: Utilización de la cuerna como instrumento de llamada.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Gabriel Urbano Pino

Edad: 69 años

Natural de Montilla

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Cerámica Carruchano».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Utilización de la cuerna, posición de toque y emisión del sonido.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Rafael Urbano Ariza

Edad: 35 años

Natural de La Rambla

Profesión: Alfarrero –tradición familiar–. «Cerámica Carruchano».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Extracción de la arcilla y transporte al alfar. Construcción del horno y cochura. Proceso de elaboración de la cuerna.

Usos y costumbres: Utilización del «cantarito canario», reclamo de tórtola y cuerna.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Rafael Urbano Ortiz

Edad: 13 años

Natural de La Rambla

Profesión: Estudiante de E.G.B., actualmente colabora con su padre en las tareas del alfar.

Otras actividades: Trompetista de la «Agrupación Musical Cristo de la Expiración»

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Posición de toque y emisión de notas musicales de la cuerna

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Priego de Córdoba

Nombre: Marcos Campos Sánchez

Edad: 25 años

Natural de Priego de Córdoba

Profesión: Artesano textil

Otras actividades: Coleccionista etnográfico

Fecha inicio información: 1994-

Información:

Usos y costumbres: Utilización de silbato en figuras de animales

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Granada

Fornes

Nombre: Antonio Muñoz Vinuesa

Edad: 73 años

Natural de: Fornes, Alhama de Granada.

Profesión: Empresario

Fecha inicio información: 1996-

Información:

Usos y costumbres: El «pajarito» acompaña villancicos en el ciclo navideño

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Granada

Nombre: Agustín Morales Alguacil

Edad: 78 años

Natural de: Granada

Profesión: Alfarero –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1991-

Información:

Oficio: Aspectos tradicionales del alfar y evolución de los mismos. Composición y aplicación de esmaltes.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral y estudios en las Escuelas de Cerámica de Madrid y Manises –Valencia–.

Nombre: Cecilio Morales Moreno

Edad: 70 años

Natural de: Granada

Profesión: Alfarero –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1993-

Información:

Oficio: Diversos aspectos del alfar

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Miguel Carrasco

Edad: 65 años

Natural del Barrio del Albaicín, Granada.

Profesión: Herrero

Fecha inicio información: 1994-

Información:

Usos y costumbres: Distintos aspectos de las fiestas

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Guadix

Nombre: Miguel Cabrerizo López

Edad: 63 años

Natural de: Guadix

Profesión: Alfarero jubilado

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Proceso de elaboración del «torico»

Usos y costumbres: Utilización del «torico»

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: José Balboa Ruiz

Edad: 24 años

Natural de: Guadix

Profesión: Alfarero. «Alfarería José Balboa».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Faenas del alfar tradicional. Proceso de elaboración del «torico» y comprobación del sonido.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral y estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Guadix, teniendo como maestro a Miguel Cabrerizo López, alfarero del lugar.

Huéscar

Nombre: José Miguel Jordán López

Edad: 75 años

Natural de: Cúllar

Profesión: Alfarero

Fecha inicio información: 1992. Muere en Octubre 1992.

Información:

Oficio: Diversos aspectos del alfar, cochura y cata de las piezas.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral. Aprende el oficio de joven, como ayudante de un maestro alfarero hermano de su mujer.

Monachil

Nombre: Blas Casares Morales

Edad: 53 años

Natural de Monachil

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Cerámica Blas».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Diversos aspectos del alfar, mecanización de distintos procesos y comercialización de las piezas.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Orgiva

Nombre: Antonio Orellana Romera

Edad: 69 años

Natural de Las Barreras «El Tejar del Conde»

Profesión: Alfarero jubilado –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Extracción de la arcilla, zonas y faenas del alfar tradicional. Construcción del horno.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Otura

Nombre: Manuel Ruiz Muros

Edad: 59 años

Natural de Otura

Profesión: Alfarero –tradición familiar–. «Alfarería Ruiz Muros».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Zonas y faenas del alfar tradicional. Estructura del horno.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Isidro Ruiz Muros

Edad: 59 años

Natural de Otura

Profesión: Alfarero – Tradición familiar – «Alfarería Ruiz Muros»

Fecha inicio información: 1996-

Información:

Oficio: Proceso de elaboración de figuras zoomorfas con silbato

Usos y costumbres: Utilización de estas piezas

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral



Puebla de Don Fadrique

Nombre: Gregorio Navarro Ortiz

Edad: 70 años

Natural de Puebla de Don Fadrique

Profesión: Pastor jubilado

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Proceso de elaboración de la «boca», posición de toque y emisión del sonido.

Usos y costumbres: Utilización de la «boca»

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Huelva

Trigueros

Nombre: Antonio Jara Millares

Edad: 62 años

Natural de Trigueros

Profesión: Alfarero jubilado

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Elaboración, a torno, del reclamo de tórtola.

Usos y costumbres: Utilización del reclamo

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Pedro Rodríguez Balbuena

Edad: 61 años

Natural de Trigueros

Profesión: Agricultor jubilado

Otras actividades: Cazador –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Terminación, a mano, del reclamo de tórtola y abubilla. Utilización, posición de toque y emisión del sonido.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Jaén

Andújar

Nombre: Manuel Expósito Lara

Edad: 56 años

Natural de Andújar

Profesión: Alfarero

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Proceso de elaboración del «pitillo» y figuras con silbato. Decoración de piezas y composición de esmaltes.

Usos y costumbres: Utilización y emisión del sonido

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral. A la edad de diez años comenzó a trabajar en una alfarería, como aprendiz, con el maestro Castillo.

Nombre: Agustín Fernández Cobo

Edad: 51 años

Natural de Andújar

Profesión: Artesano y vendedor ambulante

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Elaboración de figuras zoomorfas con silbato y decoración de las mismas

Usos y costumbres: Comercialización y venta

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Málaga

Ronda

Nombre: Ramón Segura Gallardo

Edad: 57 años

Natural de Níjar, Almería.

Profesión: Alfarero –Transmisión familiar–. «Alfarería La Ollería».

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Elaboración de silbatos en figuras de animales, utilización de los mismos, así como del cántaro soplado.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Tolox

Nombre: Francisco Soto Códez

Edad: 103 años

Natural de Tolox

Profesión: Pastor

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Utilización de diferentes tipos de silbatos

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Provincia de Sevilla**Herrera**

Nombre: Félix García Jiménez

Edad: 60 años

Natural de Herrera

Profesión: Alfarero retirado –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Utilización de la ocarina

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Lebrija

Nombre: Manuel Benítez Granados

Edad: 74 años

Natural de Lebrija

Profesión: Pastor

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Utilización del cántaro soplado

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Antonio Rueda Jarana

Edad: 57 años

Natural de Lebrija

Profesión: Alfarero –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Proceso de fabricación del cántaro

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Morón de la Frontera

Nombre: José Alcalá Caba

Edad: 92 años

Natural de Morón de la Frontera

Profesión: Alfarero jubilado –tradición familiar–

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Oficio: Elaboración de figuras zoomorfas

Usos y costumbres: Silbatos en figuras de animales elaborados por vendedores ambulantes y comercializados en la zona.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Sevilla

Nombre: Antonio

Edad: 60 años

Natural del Barrio de Triana (Patio Cerca Hermosa), Sevilla.

Fecha inicio información: 1992-

Información:

Usos y costumbres: Organización y participación en las fiestas de los patios

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Rosario Cano Morales

Natural del Barrio de Triana (Patio de las Flores), Sevilla.

Fecha inicio información: 1992-

Profesión: Profesora de baile

Información:

Usos y costumbres: Patios de vecinos, dependencias comunes y reuniones festivas.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Isabel García

Edad: 70 años

Natural de Gerena. Reside desde hace unos 40 años en el Barrio de Triana (Patio de las flores), Sevilla.

Fecha inicio información: 1992-

Profesión: Ama de casa

Información:

Usos y costumbres: Patios de vecinos, convivencia y participación entre sus miembros.

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Nombre: Pepi

Edad: 55 años

Natural de: Cortegana

Fecha inicio información: 1992-

Profesión: Ama de casa

Información:

Usos y costumbres: Organización y participación en las fiestas de los patios de vecinos

Procedencia de sus conocimientos: Transmisión oral

Glosario de términos

Abrir el barro: Fase del modelado a torno. Acción de introducir los pulgares por la parte superior de la pella.

A(b)ulaga: Arbusto que se encuentra en tierras de secano. Leña de monte bajo utilizada como combustible durante la cocción.

Albañal: Vasija de barro destinada a contener agua, se sitúa junto al cabezal del torno y la utiliza el alfarero para mojar el barro y las manos.

Alberca: v. Balsa.

Alcohol de alfarero o de hoja: Sulfuro de plomo.

Amofle: v. Bramera.

Atanor: Pieza de barro de forma cilíndrica para conducir el agua. Utilizada en algunos alfares como conducción que comunica el pilón con la balsa; como respiraderos o chimeneas menores del horno; como un elemento para hacer la estructura del emparrillado en el enjorne de las piezas y en la fase de pintura como soporte de las piezas que contienen los pigmentos.

Balade, Baladre: Vara de adelfa, utilizada como combustible en la fase de calentamiento del horno.

Balsa: Construcción contigua al pilón de mayores dimensiones que éste, utilizada durante el proceso de preparación del barro.

Baño: Sumergir una pieza en caolín, esmalte o vidrio.

Barrero: Zona del obrador donde queda almacenado el barro después del (de)sajelo.

Barreño o en barreño: Pieza de barro cocido.

Bizcochado o en bizcocho: Pieza de barro cocido.

Bocacines: v. Caños.

Bollo: v. Pella.

Boquilla: Puerta de la caldera del horno.

Bramera: Respiraderos o chimeneas del horno de mayor tamaño por donde se controla la cocción y se realiza la cata.

Cabeza del torno: Disco superior del torno, de madera o metálico, donde se asienta o coloca la pella para ser torneada.

Cabezal: v. Cabeza del torno.

Cabo de hilo: Palillo sujeto a uno de los extremos del hilo o torzal.

Calar la pella: Primera fase del modelado a torno. Acción de abrir la pella hasta el fondo con los dedos o con el puño, dependiendo del tamaño de la pieza, formando un cilindro.

Calda: Introducción periódica de haces de leña, arbustos u otros combustibles por la boquilla de la caldera del horno, para elevar o mantener la temperatura durante la cocción.

Caldera: Planta baja del horno donde se realiza la quema del combustible.

Caldo: Barro licuoso, limpio de impurezas.

Calillero: Pequeña conducción por donde pasa el barro licuoso del pilón a la balsa.

Calle: v. Placeta.

Cámara: Planta superior del horno donde se colocan las piezas para la cocción.

Camarín: v. Cámara.

Cantera: Lugar de donde se extrae la tierra o arcilla.

Caña de tiro: Trozo de caña o de metal, cortada longitudinalmente, que los alfareros utilizan para dar forma y alisar la pieza.

Caña de corte: Trozo de caña o de metal, cortada longitudinalmente, con un extremo apuntado. Los alfareros la utilizan para cortar o separar las piezas del cabezal del torno y para la decoración de las mismas.

Caños: v. Atanor.

Caolín: Arcilla muy fina de color blanco.

Capilla: v. Cámara.

Cargar el horno: v. Enjorne.

Carrete: Cilindro de barro, con rebordes esféricos de diferentes dimensiones, utilizado en la elaboración, a mano, del «torico» de Guadix.

Cata: Pieza de arcilla o vidriada extraída por la bramera para comprobar la cocción del horno.

Cascajo: Deshecho de piezas defectuosas, cascadas, rajadas o rotas.

Ceja: v. Poyete.

Cedazo: Criba muy tupida realizada con tela metálica, que se engarza a una tabla fina de madera de forma circular, cuadrada o rectangular. Los alfareros lo utilizan para retener las impurezas que contiene el barro que pasa del pilón a la balsa.

Clavo: La mitad de un humar.

Cocio: Vasija cóncava de grandes dimensiones donde se bañan las piezas.

Cola(d)o(r): Red tupida elaborada con juncos, utilizada para retener las impurezas que contiene el barro que pasa del pilón a la balsa.

Cubierta del horno: Parte superior del horno, donde se encuentran las salidas de los respiraderos o chimeneas.

Cuchilla: Hoja metálica que los alfareros utilizan para separar las piezas del resto de la pella.

Culo: Término utilizado por los alfareros para denominar la base de las piezas.

Cochura: Acción de cocer las piezas.

Chimeneas: Respiraderos del horno de mayor o menor tamaño.

(De)sajelo: Proceso de eliminación de las impurezas que contiene el barro.

Dibujar: Acción de marcar en el barro fresco con la ayuda de un útil los rasgos anatómicos de una figura.

Digitaciones: Huellas de dedos marcadas o impresas en el barro fresco.

Enjorne: Cargar el horno. Acción de colocar las piezas en la cámara para la cocción.

Entallar el barro: Formación de la pella.

Emparrillado: Estructura que se va formando en la cámara con elementos cerámicos dispuestos longitudinal y transversalmente con objeto de colocar las piezas vidriadas durante la cocción.

Esmalte: Capa vítrea.

(Es)trébedes: Pieza en barro cocido formada por tres pies que sirven para separar algunos objetos vidriados durante la cocción.

Flor de la tierra: Capa superficial de la cantera.

Galleta: v. Horma.

Garbillo: Criba o tela metálica.

Hacer el desmonte: Buscar la veta en la cantera.

Hilo: Hilo de algodón que sirve para separar o cortar las piezas del torno.

Horma: Plataforma circular de barro cocido o madera, que se coloca en la cabeza del torno cuando se trabajan piezas de mayor tamaño.

Horno: Construcción destinada para la cocción de piezas. Las alfarerías actualmente utilizan el horno árabe o moruno y el horno de gas o eléctrico. También recibe este término la cámara del horno.

Humar-res: Pieza de barro cocido, de 90 cm. aproximadamente de longitud, con uno de sus extremos apuntado, constituye un elemento del emparrillado para colocar las piezas en la cámara del horno durante la cocción.

Lima: Barro licuoso de textura muy fina, formado con los residuos de barro contenidos en el albañal, procedentes de las manos del alfarero.

Limazo: Impurezas que quedan depositadas en el fondo del pilón.

Losa: v. Mesa de amasar.

Mantillo: v. Placeta.

Mesa de amasar: Construcción en ladrillo, de forma rectangular, de 1 m. aproximado de altura y cuya superficie es de piedra o cemento.

Media caña: v. Caña de tiro.

Molde: Pieza de escayola que sirve al alfarero para elaborar reproducciones en barro.

Obrador: Zona interior del alfar, donde se realiza el amasado y la elaboración de las piezas.

Oreo: Aireo de piezas realizado en la placeta o bajo techado con objeto de eliminar parcialmente la humedad.

Parrilla: Suelo de la cámara.

Patio: Zona exterior del alfar donde se lleva a cabo la preparación del barro y la cocción.

Panes: Brazadas de barro, sacadas de la balsa, que se depositan en el suelo de la placeta para orearlas; o pequeña cuña de barro obtenida de una pisa, para ser amasada a mano.

Pella: Porción de barro de forma troncocónica preparado para modelarlo.

Pegote: v. Panes.

Piedra: v. Mesa de amasar.

Pila: v. Balsa.

Pilón: Construcción generalmente cuadrada o circular, donde se mezcla agua y tierra formando el barro y donde quedan depositadas parte de las impurezas.

Pintura bajo esmalte: Pintura que se aplica a la pieza una vez cocida, posteriormente recibe un baño de esmalte transparente y una segunda cocción.

Pintura en frío: Pintura que se aplica a la pieza una vez cocida, no recibe una segunda cocción.

Pintura sobre esmalte: Después de una primera cocción la pieza se sumerge en un baño de esmalte opaco y posteriormente se pinta, recibiendo una segunda cocción.

Pisa: Gran porción de barro limpio de impurezas que es pisado.

Piscina: v. Balsa.

Placeta: Zona exterior del alfar ancha y espaciosa donde se olean y secan las piezas.

Poyete: Zona pronunciada de la pared de la caldera, que se utiliza para la cocción de piezas.

Poza: v. Balsa.

Ramea(d): Decoración pintada de piezas.

Refractario: Pieza cerámica resistente a la acción del fuego.

Respiredero: v. Caños.

Retama: v. A(b)ulaga.

Rueda: v. Torno.

Sobadera: v. Mesa de amasar

Soplas: Brazadas de barro, sacadas de la balsa a la placeta para el oreo del mismo, denominadas también pegotes o panes.

Sonar: Acción de percutir la pieza con el nudillo de un dedo para comprobar, mediante el sonido, el estado de cocción o calidad de las mismas.

Subir el barro: v. Tirar del barro.

Tacos: Pequeños grumos de barro.

Tablero: Disco o rueda inferior del torno, de madera, paralelo a la cabeza del mismo y de mayores dimensiones que éste, unido al cabezal mediante un eje central, y es impulsado por el pie del alfarero haciendo girar la cabeza del torno.

Tajea: v. Calillero.

Tallas: v. Panes.

Tamiz: v. Cedazo.

Terral: v. Barrero.

Tierra: Arcilla.

Tirar del barro: Fase del modelado a torno que consiste en elevar el barro.

Torno: Máquina formada por dos discos que giran alrededor de un eje. El disco superior denominado cabeza es de menores dimensiones que el inferior llamado rueda o tablero, el cual es impulsado por el pie del alfarero haciendo rotar la cabeza del mismo.

Tortas: v. Panes.

Torzak: v. Hilo.

Trabajadero: v. Obrador.

Tubo: v. Atanor y Calillero.

Ungulaciones: Huellas de uña marcadas o impresas en el barro fresco.

Veta: Filón de la cantera donde se encuentra la arcilla de mejores propiedades.

Vidriado: Capa vítrea que reciben las piezas en crudo o una vez cocidas con objeto de impermeabilizarlas.

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, J., *Etnología de Andalucía Oriental: Un proyecto de investigación veinte años después*, «El Folk-Lore Andaluz», 3, (Sevilla, 1989).
- ALVAR, M., *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Granada, Volumen V, Granada, 1972.
- ANWAR RASHIS, S., *Musikgeschichte in bildein*, Leipzig, Patronato de la Unesco, 1984.
- CARLONI FRANCA, A., *La mujer en el corral de vecinos sevillano*, «Etnografía Española», 4, (Madrid, 1984).
- Mujer, fiesta y espacio*, «II Congreso de Folklore Andaluz», Centro de Documentación Musical de Andalucía, (1990).
- CARRETERO PEREZ, A.; ORTIZ GARCIA, C. y FERNANDEZ MONTES, M., *Alfarería popular en la provincia de Granada*, «Etnografía Española», 4, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, (Madrid, 1984).
- Instrumentos Musicales de Barro en Andalucía*, Trabajo de Campo, (video y casete), Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, Granada, 1992.
- Exposición de Instrumentos Musicales de Barro en Andalucía*, Catálogo. Granada, 1993.
- Instrumentos Musicales de Barro en Andalucía*, (Video). Granada, 1993.
- Cerámica popular de Andalucía*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Arqueología y Etnografía. Madrid, 1981.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, ed. Castalia, 1995.
- La caza: Instrumentos y estrategias*, Departamento de Prehistoria y Arqueología y Museo de Artes y Tradiciones Populares, U.A.M., Madrid, 1995.
- DOURNON, G., *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, «Cuadernos técnicos: museos y monumentos», 5, ed. Unesco, (París, 1981).
- GONZALEZ ALCANTUD, J.A., *Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión*, «Música Oral del Sur», nº 1, (Granada, 1995).
- HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P., *Etnografía. Métodos de investigación*, «Paidós Básica», nº 69, (Barcelona, 1994).
- LEROI-GOURHAN, A., *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela. Venezuela, 1971.
- LIMON DELGADO, A., *Costumbres populares de nacimiento, matrimonio y muerte*. Sevilla, 1981.
- Cultura andaluza, religiosidad popular y catolicismo*, «Andalucía: Identidad y Cultura. Estudios de antropología andaluza», (1993).
- Manual de campo del antropólogo*, «Colección del estudiante de Ciencias Sociales», nº 3, Instituto de Ciencias Sociales, (1971).
- Terra cuita figurativa de la Mediterrània occidental*, Museo d'Arts, Industries i Tradicions Populars, Barcelona, 1995.

- MORENO VALERO, M., *La Navidad en los Pedroches*, «El Folk-Lore Andalucía», nº 2, (Sevilla, 1988).
- NAVARRO TOMAS, T., *Manual de pronunciación española*, C.S.I.C. Madrid, 1967.
- ORTIZ GARCIA, C.; FERNANDEZ MONTES, M. y CARRETERO PEREZ, A., *Alfarería popular en Andalucía Occidental II: Sevilla y Cádiz*, «Etnografía Española», 2, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, (Madrid, 1981).
- PAOLETTI DUARTE, C. y PEREZ CASAS, A., *Estudio etnográfico de la cerámica popular de la provincia de Almería*, «Etnografía Española», 5, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, (Madrid, 1985).
- PEREZ ORTEGA, M.U., *Liberación, procacidad y sexo en la Romería al Cerro de la Cabeza de Sierra Morena*, «Demófilo, Revista de Cultura Tradicional», nº 14, (Sevilla, 1995).
- PETERSON, MOUNTFORT Y HOLLOW, *Guía de campo de las aves de España y de Europa*. Barcelona, Omega, 1991.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, ed. Gredos, 1990 (reimpresión).
- ROSSELLO-BORDOY, G., *Siurell almoravit*, «Mallorca Musulmana, Estudis d'arqueologia», Editorial Turneda, (Palma, 1973).
De nuevo los animales de juguete y otros aspectos de la coroplastia andalusí, Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino, (Madrid, 1983).
- SACHS, C., *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, 1ª ed., Buenos Aires-República Argentina, ed. Centurión, 1947.
- SCHUTZ, I., *Tocad las zambombas, zambombas tocad - objetos sonoros de cerámica*, Centro Agost-Museo de Alfarería. Agost, 1994.
- SALCEDO OLID, M., *Panegírico Historial de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*. Madrid, 1677.
- THIRIOT, J., *Figurines humaines et animalières de terre cuite du XIV e siècle des fouilles du Petit Palais aAvignon*, «II Coloquio Cerámica Medieval Mediterráneo Occidental», (Toledo, 1981).
- TORRES BALBAS, L., *Animales de juguete*, «Al-Andalus», nº 21, (Madrid, 1956).
- TRANCHEFORT, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza Música, 1985.
- ULRICH, M., *Atlas de música*, 1, 3ª ed., Madrid, Alianza Atlas, 1989.

«El pito». Instrumento musical popular en la Romería de la Virgen de la Cabeza. Andújar (Jaén).

Enrique Gómez Martínez

A historical view on the use of a musical instrument as the whistle is offered in this article. Its origin and meaning is justified establishing hypothesis, in some cases, and documental demonstrations in some other ones.

Introducción

La tradición del uso de los «pitos», tanto de forma individual como unidos a otras figuras, esta relacionada con la romería de Ntra. Sra. de la Cabeza de Sierra Morena en el término municipal de Andújar (Jaén).

En el desarrollo de nuestro trabajo trataremos de justificar el origen y significado de este instrumento musical tan elemental. A veces solo plantearemos una hipótesis, lo más justificada posible, para en otro momento demostrar documentalmente una cierta antigüedad en el uso de tan peculiar objeto con que emitir sonidos.

La Virgen de la Cabeza

Cuenta la leyenda que un pastor, natural de Colomera (Granada), encontró una imagen de la Virgen en lo más alto de un monte, una noche del 12 de agosto de 1227.

(...) Y entre los christianos que apacentavan ovejas en aquellos montes, avia un pastor natural de Colomera (que entonces era de Moros) hijo de Cautivos Christianos de aquella villa (...). Este venturoso Pastor el año de mil y dozientos y veinte y siete, en algunas noches del mes de agosto en medio de las tinieblas veia centellear unas vislumbres de luz resplandeciente que iluminava la montaña, y le llevavan el corazón y los ojos.

Bien se persuadia el pastor, que el manifestarse en aquella profunda obscuridad las admirables luzes, era cosa prodigiosa; y dentro de esso otra mayor novedad le llenava de confusiones, y assombros, porque herido el viento de un sonoro ruido de campana, llegó muchas noches a su atentos oídos (...) y asi persuadido que Dios queria manifestarle algún oculto secreto de su Providencia Divina (...).

Con este cuydado una noche los fue siguiendo con devoto silencio, por fragosas veredas, y tenebrosos alcornoques, apartando las ramas (...).

Alli pudo registrar su atención, y vigilancia un excesivo globo de luzes celestiales, que asistian en la concabidad de dos peñas, las cuales servian de Tabernaculo a una Sacratissima imagen de Nuestra Señora (...).¹

1. SALCEDO OLID, Manuel, op. cit., cap. 2, pp. 208-211.

Hasta aquí el relato de la aparición, escrito por Manuel Salcedo Olid en el siglo XVII, en lo referente a cómo encontró el pastor y dónde la imagen de una Virgen.

Lógicamente la leyenda referida está hecha desde la idea cristiana de la Virgen Madre de Dios. Sin embargo existe una hipótesis sobre el posible culto a una Diosa Madre en aquel lugar serrano, que más tarde, tras la reconquista del valle del Guadalquivir por Fernando III, se convierte en Ntra. Sra. de la Cabeza. Recordar que Andújar le fue entregada al referido rey castellano en 1225².

*Cada pueblo, cada religión del Mediterráneo tuvo una Diosa Madre, concreción terrenal de la estrella Spica dispensadora de la fecundidad. La Diosa Madre se asociaba a la estrella. Era reina del cielo y madre de los otros dioses que fueran derivándose de ella (...)*³.

En consecuencia podemos plantear que en aquel cerro o montaña pudiera existir un santuario dedicado a la Diosa Madre, más tarde llamada «de la Cabeza». Si continuamos la hipótesis planteada, diremos que ese santuario sería un dolmen, es decir, un monumento megalítico, que consta de una loza horizontal sostenida por una serie de piedras verticales. *En tierras de Jaén el dolmen recibió el nombre de campanario. Es posible que el dolmen pareciera comparable a la sólida oquedad de la campana (...). El caso es que dolmenes y campanas fueron objetos de significado religioso (...)*⁴.

Esto se justifica con la leyenda antes señalada, en la que se pone de manifiesto como la Virgen de la Cabeza se encontró «en la concabidad de dos peñas, las cuales servían de tabernáculo». Incluso hoy día podemos ver en su Santuario de Sierra Morena el lugar donde se supone apareció o encontró, representándose en forma de pequeño dolmen de roca granítica.

Si ese dolmen es la campana, como antes indicamos, *¿Cómo denominar a ese monolito esférico que a veces se encontraba en ese interior del dolmen? Los campesinos que penetraban en los dolmenes olvidados tenían un nombre para estas piedras. Por ejemplo se podrían llamar badajo o cualquiera de los sinónimos de badajo que describen la esfera percusora que hay en el interior de la campana: cigüeña, espiga, lengua, mazo o cabeza.*

En muchos lugares al badajo se le llama cabeza, es sinónimo que aparece incluso en los diccionarios modernos.

En Jaén el badajo es cabeza.

*Las Vírgenes antiguas, las Vírgenes dolménicas que fueron a suplantar al monolito esférico de la Diosa Madre, estaban sobre el badajo del dolmen, es decir, sobre la cabeza. Eran Vírgenes de la Cabeza. Este es el origen de la famosa advocación mariana de Andújar y de otras muchas cabezas que jalonan el nomenclator mariano español*⁵.

2. GOMEZ MARTINEZ, Enrique, *Aproximación a la historia de Andújar*. Excmo. La Rambla, Ayuntamiento de Andújar, 1989.

3. ESLAVA GALAN, Juan, *El enigma de la mesa de Salomón*. Colección «Enigmas del Cristianismo». Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, p. 42.

4. *Ibidem*, p. 94.

5. *Ibidem*, p. 118.

Los íberos

Luego si aceptamos estos planteamientos anteriores, debemos considerar la existencia de un culto en aquel lugar de Sierra Morena por parte de quienes primero habitaban Andalucía, entre ellos los íberos: *fenómeno cultural nacido de la evolución de las poblaciones del Bronce realizaron a causa de las influencias de los pueblos venidos del Mediterráneo: Fenicios, Griegos y Cartagineses o púnicos*⁶.

La presencia íbera en el término municipal de la actual Andújar fue importante, tanto en la explotación de las minas de Sierra Morena como en asentamiento poblacional, de ahí el caso de Isturgi, de sobrenombre Triumphale, localizada en Los Villares (Andújar)⁷.

Los íberos ofrendaban a sus divinidades esculturas en piedra, bronce y barro, es lo que llamamos exvotos. Estos representaban jinetes, guerreros, damas en actitud oferente, animales variados, etc.⁸.

Si en unos casos los exvotos son en bronce, como los encontrados en los santuarios de Despeñaperros, en otros son de barro cocido como en Alcoy⁹. Este es el caso de un dibujo, copiado del objeto en la realidad, que ha llegado a nosotros, en el que se representa una paloma ibérica en terracota, hallada en «El Morrón», Fuerte del Rey (Jaén). Sus medidas son 10 x 4, 5 x 9'5 cm. y que presenta en el extremo posterior unos orificios que sirven de «pito» y por delante otro agujero con la finalidad de poder emitir diversos sonidos. Tal vez esta paloma tuviera alguna utilidad en la caza, a semejanza de los «pitos» que se hacían en Andújar, de gran tamaño, con tres orificios, llamados «tortoleros», destinados a los cazadores¹⁰.

En consecuencia estos exvotos en barro podríamos extrapolarlos al santuario de la Diosa Madre en Sierra Morena (Andújar), representados en los jinetes-«pito» y demás figuras que a lo largo de los siglos han ido evolucionando a como en la actualidad se presentan, siguiendo relacionados con una idea religiosa, presente en la romería de la Virgen de la Cabeza.

Podemos apoyar nuestra hipótesis en el hecho de que en la *escultura ibérica se cumple también una ley general para las demás culturas antiguas, incluso las más cultas: La policromía (...)*¹¹. Y este es el caso de las figuras-«pito» que aquí estudiamos y que después veremos detalladamente. También los tamaños de éstas son similares a las de Andújar: *Las figuras de barro siempre son pequeñas, pues el íbero no conocía la gran coroplastia al modo como la practicaron griegos y etruscos*¹².

Luego, hasta ahora tenemos tres circunstancias que refuerzan nuestra hipótesis: una, la existencia de un culto a una divinidad en Sierra Morena, otra el policromado de los exvotos

6. GOMEZ MARTINEZ, E., op. cit., p. 17.

7. *Ibidem*, p. 18.

8. GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Arte Ibérico en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 87. Y *La Sociedad Ibérica a través de la cultura de la imagen*. Catálogo. Ministerio de Cultura, 1992.

9. *Ibidem*, p. 31.

10. Según información facilitada por D. Manuel Expósito, alfarero de Andújar.

11. GARCÍA BELLIDO, op. cit., p. 31.

12. *Ibidem*, p. 32.

en barro y la tercera, la similitud de tamaño entre las íberas y las actuales figuras-«pito» de Andújar.

También podemos apuntar, como algunos autores lo hacen, un paralelismo entre las terracotas íberas, las figuras-«pito» y las figuras mallorquinas «siurells» o pitos¹³, mucho más rudimentarias en su modelado y toscas que las de Andújar.

Estos «siurells» van decorados. Primero se les da una capa blanca de pintura y después se decora esquemática a base de líneas verdes o rojas, generalmente no van vidriados, solo tienen la primera cochura al horno¹⁴.

En cuanto al tamaño de los «siurells», sus medidas oscilan entre los 7 y 15 cm., muy similares a las figuras-«pito» de Andújar. A pesar de que actualmente se hacen en ambos lugares de mayores tamaños.

Tradición alfarera

Andújar tradicionalmente ha estado siempre unida a la alfarería. Desde la «terra sigillata» de color rojo, de origen romano, localizada en Isturgis, pasando por la de tipo árabe, en barro blanco extrafino, especial para conservar el agua fresca en verano, o el vedriado del siglo XVII y sucesivos, hasta llegar a una cerámica más bien de uso decorativo. Sin olvidar que en el siglo XV Andújar era en azulejería un centro importante de Andalucía.

Por tanto, es normal la existencia de objetos en barro asociados a la romería de la Virgen de la Cabeza, provenientes de ese posible culto a una divinidad en aquel lugar serrano.

Los «pitos»

Aunque el «pito» es el denominador común a todas las figuras o juguetitos en barro, también se puede encontrar de forma individual y en diferentes tamaños, aunque el que más ha perdurado es el que mide aproximadamente 3'5 cm. y consta de dos aberturas: una para soplar y la otra para la salida del aire. Es amorfo, aunque generalmente siempre se hace igual y por supuesto a mano. En la parte inferior aparece un pequeño orificio por el que se puede pasar un cordel para colgarlo al cuello.

Estos «pitos» son del color del barro en que se hacen, con una sola cochura en horno. No van decorados habitualmente, solo algunos de los que se fabrican actualmente y de mayor tamaño llevan una pequeña calcomanía con la imagen de la Virgen de la Cabeza.

Científicamente podemos constatar la existencia de los «pitos» en la romería a través del *Panegírico Historial de Ntra. Sra. de la Cabeza de Sierra Morena*, publicado en el siglo XVII:

-
13. LLORENS ARTIAGAS, J. y CORREDOR-MATHEOS, J., *Cerámica popular española*. Barcelona, Ed. Blume, 1982, p. 176.
 14. CIRILI, A. y MANENT, R., *Cerámica catalana*. Barcelona, Ediciones Destino, 1977, p. 373.

*(...) la gente camina en tropas, y sin orden, gozando el mas humilde pobrecito tal vez al lado de el mas luzido Cavallero (...). Todos van haziendo ruido, y estruendo con diversidad de cornetas, flautas, y pitos, y con lo que cada uno puede: el necio va molestando los instrumentos groseros y toscos (...)*¹⁵.

Por el anterior texto vemos como los «pitos» compiten con instrumentos musicales que necesitan unos conocimientos concretos para poder ser utilizados de forma normal. Cosa que se pone aún más de manifiesto cuando se nos da una relación amplia de ellos:

*(...) Todas las cofradías procuran traer algo particular con que alegrar la fiesta, además de los ministriles, clarines y gaitas, sinfonías, danzas, sonajes, flautas, cornetas, dulzainas, tamboriles, pinfanos, guitarras y pitillos innumerables, que a todos a un tiempo se oyen por aquellos jarales y hacen tan extraordinario ruido, que parece que se hunde el mundo (...)*¹⁶.

El incluir dentro de tan amplia relación de instrumentos musicales y danzas, incluso ministriles, a los «pitos», nos está poniendo de manifiesto su uso masificado y por supuesto de carácter popular. Lógicamente el «pito» es un pequeño instrumento para emitir sonidos tarareando alguna canción que puede ser reconocible, o a lo más muchas personas con tan peculiar objeto pueden emitir sonidos rítmicos, y si no hacer mucho ruido.

La popularidad del «pito» nace de no necesitarse conocimientos musicales algunos para hacer uso cualquiera de él, sin distinción de edad ni sexo. El precio de estos «pitos» debió ser siempre muy asequible, de ahí que los romeros les llevaran por docenas y celemines a sus lugares de origen, aunque repartiéndolos por el camino a las gentes, que de los pueblos por donde pasaban, en especial a los niños, salían a saludarlos y a pedírselos.

Ha sido siempre costumbre en Andújar instalar diversos puestos de venta de «pitos» y de más figuras-«pito» por las calles en los días de romería y en el Santuario de Sierra Morena.

Figuras-«pitos»

El «pito», como antes indicamos, va unido a otras figuras o esculturas de barro: soldados a caballo, toros, caballitos, toreros, banderilleros y picadores, que son los que se conservan actualmente. Aunque existieron otras antiguamente de tipo grotesco o burlesco, que posiblemente por esa característica se dejaron de hacer por los alfareros. También debemos considerar que algunas de las actuales esculturas pueden ser el resultado de una evolución a través de los siglos, propiciada por modas del momento como ocurrió con los caballitos alusivos a los franceses y a la libertad, como más adelante veremos.

Estas figuras-«pito» pueden ser los juguetes referidos por Salcedo Olid, en su citada obra, que los romeros llevaban también de recuerdo de los días pasados en Sierra Morena. (...) *Todos procuran entrar en Andújar aquella tarde* –se refiere al domingo de romería– *porque saben le están aguardando innumerable gente en la Pontanilla, por donde vienen las cofradías*

15. SALCEDO OLID, Manuel, op. cit. Cap. 7, p. 273.

16. *Ibidem*. Cap. 8, p. 283.

*unas tras otras continuamente con mucha ostentación y gran concierto, alegres, contentas y regocijadas, llenos los romeros de medallas, medidas y estadales, y otras curiosidades y juguetes que han comprado de la feria y deseosos de repetir muchos años tan devota romería (...)*¹⁷.

Consideramos que las figuras-«pito» fueran esos juguetes, al ser costumbre conocida, desde fechas contemporáneas, la compra de éstas para los niños jugar.

Características

En la actualidad todas las figuras-«pito» se hacen vidriadas o en cerámica, pasando dos veces por el horno. Sin embargo, con anterioridad, se pintaban en frío: primero se modelaban a mano, salvo los banderilleros y toreros que se hacían con molde, y se colocaban en el horno. Una vez en bizcocho –resultado de la primera cochura– se procedía a darle un baño de pintura: blanco-españa con barniz, por el procedimiento de sumerger la figura en la referida mezcla. El porcentaje de barniz era bajo, con el fin de permitir que los pinceles pudieran correr con facilidad en la siguiente fase de pintado. Con la primera parte del proceso se conseguía cubrir los poros del barro para que la pintura fuera posible y se mantuviera estable y uniforme en color¹⁸.

Los colores de las pinturas se conseguían tintándolos, utilizando azulete y almagra.

Los colores actuales utilizados son variados, predominando los azules sobre fondo blanco, los ocres, marrones, rojo y negros. El pintado en frío no se hace hoy, solo por encargo.

Formas y tamaños

Los caballitos con jinetes, de posible origen íbero, representan dos tipos de soldados, diferenciados por los gorros con que el muñeco se cubre la cabeza. Los referidos a la invasión francesa de 1808, hechos por los alfareros en recuerdo del invasor, a modo de burla, según la tradición oral existente en Andújar, y los de gorro frigio de la constitución liberal de 1812, representando la libertad.

Los tamaños oscilan entre 10 x 10 cm., largo y alto, para los caballitos solos y toros, y 10 x 13, 15 ó 17 cm. para los que llevan muñeco.

Otras figuras son las relativas a la tauromaquia: torero, banderillero, torito y picador, relacionadas con el toreo romántico del siglo XIX. El torero y el banderillero, este último lleva en las manos unos agujeros para poderle colocar un par de banderillas, miden 12 cm. de alto.

En la actualidad el tamaño en algunas figuras ha aumentado, ensayándose algunas variaciones en los gorros o sombreros de los jinetes, aunque sin perder su esencia primitiva.

Esperemos que este estudio sobre los «pitos» de Andújar, sirva para mantener viva una tradición relacionada con la romería de la Virgen de la Cabeza, a la vez que representa la identidad cultural de un pueblo.

17. *Ibidem*. Cap. 9, p. 314.

18. Según la información facilitada por D. Manuel Expósito, alfarero de Andújar.

La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval

Manuela Cortés García

The aim of this paper is to emphasize the relevance of the role of women-singers in the arab-islamic world from the preislamic era to the present times, and to remark the influence of the arab muslim slave-singers, on christian women-singers in the andalusian period.

«Slave-singer» is a term that usually refers to the woman as a pleasure object, but there are two different types: the *qiyān* (singers from an aristocratical origin) and the *ḡawārī* (the slave-singer as a good of exchange). They both played a very important role in the arab-islamic society and different schools were constituted in Ḥiḡzāz and Bagdad.

Ziryāb and Ibn al-Kinānī promoted this schools in Córdoba where muslim slave-singers and christian singers were educated. Self explanatory examples of this influence are the scenes of the *Cantigas de Alfonso X El Sabio*, *El Libro del Ajedrez Dados y Tablas*, and the references of the Romancero, the Cancionero, and the popular spanish music of the Middle Ages.

En las viejas culturas mesopotámicas y faraónicas, iconos en terracota y madera y representaciones en tumbas y templos revelan que eran generalmente competencia de las mujeres funciones como la de danzarinas e instrumentistas musicales en las fiestas profanas, y el de sacerdotisas en rituales religiosos. La ausencia de este tipo de iconografía y de documentación musical durante la *ḡāhiliyya*, hace que, si queremos conocer la actividad en este arte, debamos consultar las fuentes historiográficas y literarias.

Las primeras noticias que nos hablan sobre la labor de la mujer semita en la actividad musical, las recoge el historiador árabe al-Mas'ūdī en su libro *Murūy al ḡahab'*, quien cita a dos famosas esclavas-cantoras llamadas ḡarādātān, de la tribu de 'Ād, que fueron enviadas a La Meca para presidir rituales en los que se invocaba la lluvia, considerándolas por tanto fundadoras de la actividad musical de este período. Al-Ṭabarī recoge unos versos ejecutados por estas cantoras al servicio de Mu'āwiyā b. Bakr, en los que se invocaba a Dios, pidiéndole el agua para la tierra de los 'ādíes². Se observa que entre las diferentes funciones que ejercían las mujeres figuraban las de plañideras, sacerdotisas y rapsodas en general, oficios todos ellos que se repiten en las distintas culturas musicales antiguas.

La música formaba parte del culto de divinidades semitas como la diosa-madre Manāt, venerada por las gentes de La Meca, y al-'Uzza por las de Ṭā'if, durante los ritos funerarios de estas ciudades-santuarios. En torno a estos lugares de peregrinación, durante la *ḡāhiliyya*, se practicaban *al-ṭanā'* o ceremonias en honor a las diosas-madres. Este culto gozó de cierta popularidad por la música sacra ejecutada por esclavas-cantoras, que le precedía. Los instrumentos con los que se acompañaban eran *al-ṭabl*, origen de *al-duff* o adufe, membranófono que generalmente tañía la mujer, y *al-mizmār* o especie de dulzaina. En

1. AL-MAS'ŪDĪ, *Les prairies d'or*. París, Geuthner, 1965. Vol. II, p. 441.
2. AL-ṬABARĪ, *Ta'riḡ al-rusūl wa-l-mulūk*. Beirut, 1988. I, p. 236.

este periodo aparecen los términos de *al-zammāra* o tañedora de *al-mizmār*, *al-muganniya* o cantora, y *al-zāniya* o mujer adúltera. Las mujeres, expertas instrumentistas, adoptaron por influencia persa instrumentos de cuerda como el laúd (*al-ūd*), cordófono que pusieron de moda entre la sociedad *hiyāzī* del siglo I.

1. Función de las *qiyān* durante el primer periodo islámico

Es importante hacer notar que, así como durante el período preislámico la actividad musical fue del dominio de la mujer, con la llegada del Islam el hombre cobró protagonismo, si bien las mujeres no llegaron a desaparecer de la escena musical. Así, mientras en la época preislámica los hombres no eran conocidos como tañedores de instrumentos, con la irrupción del Islam, el panorama cambió. Instrumentos como *al-mīzaf* o lira, *al-ūd* o laúd, *al-mizmār* o dulzaina, y *al-duff* o adufe en sus dos modalidades, el *duff murrabā* o adufe cuadrado símbolo de fertilidad, y el *duff mudawwara* o circular, que en las culturas mesopotámicas, faraónicas, y en las *ḡhābīliyya* eran privativos de la mujer, ahora pasaban a ser tañidos por el hombre.

Durante esta etapa, aparece a menudo el término *qayna*³ o esclava cantora, que encontraremos junto al de *ḡāriya*, aunque con sensibles diferencias en lo que concierne a sus funciones, terminologías que se mantendrían a lo largo del periodo islámico en Oriente, y más tarde en al-Andalus. Ambos términos surgieron en un momento en que la mujer había perdido sus prerrogativas, así como sus primeras funciones, que la llevaban hacia la naturaleza y los dioses, para transformarse posteriormente en una especie de diversión por la que se integraba a la sociedad, pero en muchos casos se convirtió en mercancía. Se daban dos tipos de cantoras: la cortesana o culta cuya función era la de distraer a su maestro solo o en presencia de invitados, tipo al que pertenecerían las *qiyān*, y las *ḡawārī* o esclavas, que, al pertenecer a un rango inferior, se veían obligadas a ejercer una especie de prostitución en tabernas y lugares de diversión. Aunque el Profeta rechazaba su esclavitud, este tipo de comercio estaba profundamente arraigado en las formas de vida musulmanas. Por su papel de suscitadoras de la pasión, fueron denunciadas por al-Ÿāḡiḡ que les consagró su severa *Risālat al-qiyān*⁴ («Epístola de las esclavas cantoras»), para poner de manifiesto cómo las relegaban los cánones socio-culturales de la época, asignándoles un papel de disponibilidad exclusiva a los hombres.

Como inspiradora de poetisas, la cantora generalmente respondía al arquetipo de fuente de deleite y de placer, de ahí que la triada copas, bebida y cantoras constituyera una temática rica como objetos de placer en el contexto de la literatura árabe clásica masculina. Los poemas que interpretaban las cantoras estaban contruidos sobre temas de adulterio y proxenetismo, e incitaban a la frivolidad y a la sensualidad en el amor. En un momento en

3. El origen de la palabra *qayna* parece encontrarse en la voz asiria *kinītu*, término que designaba a la cantora. Vid. *E.I.*, IV, pp. 853-857.

4. PELLAT, Ch., *Les esclaves-chanteuses de Ÿāḡiḡ*, «Arabica», X. (1963), pp. 121-147.

que la poesía estaba casi monopolizada por los poetas, las cantoras comprendieron que su función debía centrarse en poner música a la poesía amorosa, lo que aseguró la difusión de millares de versos y de ahí su importancia como transmisoras de una parte importante de la literatura de su tiempo.

2. *Qiyān* y *Yāwārī* en las sociedades omeya y abasí

Las fuentes especializadas en el estudio de la música en oriente durante los periodos omeya y abasí, como el *Kitāb al-agānī* («Libro de las canciones»), el *Kitāb al-diyārāt* («El Libro de las mansiones»), *A'lām al-nisā'* («Personajes femeninos»), y *Murūf al-dahab* («Las praderas de oro»), tratan de la importancia de las cantoras en la sociedad, ya que muchas de ellas participaban directamente en la vida literaria y musical de su época. Del estudio de las fuentes, así como del medio en que se desenvolvían las mujeres, se deduce que en estas sociedades se daban también dos tipos de cantoras: las *qiyān*, que al pertenecer a familias nobles, se les permitía presidir reuniones y animar asambleas, gozando por tanto de cierta libertad en los medios intelectuales, y una mayoría conocida como *yāwārī* o esclavas que eran preparadas y educadas para posteriormente ser vendidas en mercados y plazas. Las diferentes noticias referidas a estas últimas van unidas a anécdotas en las que se habla de intercambio de versos amorosos entre esclava y protector.

La mujer en general, se encontraba prisionera del contexto socio-cultural al que pertenecía, y sólo participaba en aquellas actividades que le eran asignadas. Utilizadas como instrumento de una cultura, las *qiyān* se veían a veces obligadas a pregonar el ideal de una sociedad con la que posiblemente no se identificaban, ni comprendían.

Durante este primer periodo islámico y bajo la dinastía omeya en Oriente, es importante destacar la creación de las primeras escuelas clásicas de música en La Meca y Medina, en la región del *Ḥiḡāz*. En ellas nació un estilo propio conocido como el estilo *ḥiḡāzī* o medinés, estilo que más tarde pasaría a al-Andalus, y que recogerían historiadores y antólogos como Ibn Bassam, Ibn 'Abd Rabbih y al-Maqqarī entre otros. Así, Ibn Bassām en los siguientes versos recoge la importancia del canto medinés entre los andalusíes:

*El ruiseñor, —dice al-Muṭaḡid— prolonga sus temas musicales
como el canto medinés.*

Para poder ejercer el oficio de cantoras, las *qiyān*, además de ser bellas, debían poseer una voz melodiosa, talento, educación musical y un nivel intelectual alto. El tetuaní de origen andalusí al-Ḥā'ik, en la introducción de su *Kunnās*⁶ o tratado sobre música, recoge una anécdota del período omeya en la que cuenta que se encontraban reunidos 'Abd Allāh b.

5. *Dajira*, II, 246-269. PERES, H., *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1953, trad. M. García Arenal, p. 384.
6. *Kunnās al-Ḥā'ik*, manuscrito copia de Bu'asal y propiedad del Dr. Valderrama Martínez. Vid. VALDERRAMA MARTINEZ, F., *El Cancionero de al-Ḥā'ik*. Tetuán, 1954, p. 67.

‘Umar⁷ y ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far⁸, y con ellos una *ĵāriya* que sostenía entre las manos un laúd; al preguntarle ‘Umar a Ŷa‘far por el instrumento, éste le contestó: —«Es una medida con la que medimos las palabras»⁹. Esta y otras anécdotas confirman el hecho de que las esclavas-cantoras debían dominar no sólo el arte del canto y de la música, sino también el de la poesía y la métrica.

Las escuelas clásicas del Ḥiḥyāz dieron paso a nuevas escuelas de esclavas-cantoras, de las que fueron fundadoras ‘Azzā’ Maylā y Ŷamīla¹⁰. Una anécdota referida a ‘Azzā’ cuenta que el gran poeta omeya Ŷamīl, en una ocasión en que la escuchó cantando sus poemas, entró en trance llegando a rasgarse las vestiduras. El *Kitāb al-Agānī* a menudo cita la gran expectación que despertaban en Medina los conciertos de Ŷamīla, de quien se cuenta conocía que más de treinta mil canciones.

De este primer embrión de la época omeya, formado por las escuelas de estas dos grandes maestras, surgieron nuevas cantoras y compositoras que enriquecieron el periodo abasí con la creación de nuevos centros en Bagdad, Basora y Ḥīra. Maestra de compositores clásicos que marcaron toda una época fue ‘Atīqa, esclava y cantora de las postrimerías de la dinastía omeya, que pasaría posteriormente a ser cantora en la corte del califa Harūn al-Rašīd en Bagdad.

El *Kitāb al-Fihrist* dedica un *dīwān* de veinte páginas a ‘Ulayya¹¹, célebre poetisa, cantora e instrumentista, ‘Inān y Faḍl¹². Estas tres cantoras eran conocidas por sus dotes de improvisación en presencia de los poetas Abū Nuwās, ‘Abbās b. al-Aḥnaf, y Marwān b. ‘Abī Ḥafṣa. ‘Inān fue una animadora incomparable en las fiestas y lugares de diversión bagdadíes y fiel representante de las *qiyān* de su época. Faḍl, *šī‘ī* convencida y mujer de gran talento, animaba con su canto las fiestas de al-Mutawakkil, presidiendo sus reuniones. Puso música a la poesía panegírica del poeta Ibn al-Mu‘tazz y organizaba tertulias en su casa en las que reunía a poetas y hombres de letras¹³.

El *Kitāb al-agānī* enumera un total de treinta cantoras, destacando entre ellas a ‘Arīb, de origen noble, hija de Ŷa‘far b. Yahyā b. Jalīl, y alumna del maestro clásico bagdadí Ishāq al-Mawṣilī, quien la formó en la escuela de Basora, y la inició en la caligrafía, la gramática, la poesía y el canto¹⁴. Al-Iṣfahānī dedica grandes elogios a esta cantora conocida también como *rāwīya*, destacando sus cualidades sobre las cantoras del Ḥiḥyāz. Esta fuente cuenta asimismo, que en una peregrinación a La Meca y Medina, ‘Arīb buscó la compañía de los beduinos, a los que hacía recitar poemas e historietas que después anotaba¹⁵, hecho común

7. ‘Abd Allāh b. ‘Umar al-Jaḥṭāb, hijo mayor del califa ‘Umar. Vid. *E.I.2*, I, pp. 53-54.

8. ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far b. Abī Tālib, sobrino del califa ‘Alī. Murió en Medina el año 80 (699-700). Vid. *A‘lām*, p. 550.

9. *Apud.* AL-IBŠĪHĪ, *Al-Mustaṭraf fi kulli fann mustaṭraf*. Beirut, 1987, vol. II, p. 178.

10. *Kitāb al-Agānī*, ed. Beirut, vol. I, p. 378.

11. Hija del califa al-Mahdī y de una cantora medinesa llamada Maknūna.

12. *Agānī*, X, 171-196.

13. Vid. IBN AL-MU‘TAZZ, *Ṭabaqat al-šī‘ara’ al-muḥḍatin* de Ibn al-Mu‘tazz. El Cairo, 1956, p. 426.

14. *Agānī*, XXI, 58, 65-66, 102.

15. *Agānī*, XXI, 64.

entre poetas y lingüistas. Fue amante de ocho califas, aunque ella afirmaba haber amado sólo a al-Mu‘tamid ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz, quien recopiló su obra¹⁶. Otra famosa cantora recogida en *Agānī* fue Šāriya, quien, junto a ‘Arīb, inició su carrera musical en Bagdad. Reconocida cantora e instrumentista bagdadí fue Baḍl, de la que en *Agānī* refiere que compuso más de doce mil canciones¹⁷.

Paralelamente a la pugna que durante la época abasí se desarrolló entre poetas clásicos y renovadores, también la música experimentó este afán renovador que cristalizó en verdaderos enfrentamientos en el Palacio Real de Sāmarrā’ entre músicos clásicos y modernistas. Al frente de los maestros clásicos se encontraba el músico, compositor y cantor bagdadí Ishāq al-Mawšili, mientras que el príncipe, poeta, y cantor Ibrahīm b. al-Mahdī lideraba a los renovadores. Representantes de las dos escuelas debieron proyectar sus diferencias entre los alumnos, de ahí que el *Kitāb al-Agānī* cuente cómo el Palacio Real de Sāmarrā’, lugar de encuentro entre poetas clásicos y renovadores, fuera asimismo testigo de las luchas entre Baḍl y Šāriya, discípulas del clásico Ishāq al-Mawšili¹⁸ y de ‘Ulayya hija del califa Ibrahīm b. al-Mahdī, quienes junto a las cantoras ‘Inān y Faḍl estaban al frente de las renovadoras¹⁹. Estos dos clanes claramente opuestos contaban con un gran número de defensoras y detractoras entre sus seguidoras, como Bid‘a, *ġāriya* de ‘Arīb quien recogió de ésta parte de su patrimonio musical en el que se defendía el ideal *hiyāzī*, e ‘Irfān, alumna de Šāriya²⁰. ambas debatían en las reuniones de Ya‘far b. al-Ma‘mūn, Ibn Ḥamdūn, Sulaymān b. Wahb e Ibrahīm b. al-Mudabbir.

Agānī y otras fuentes registran a menudo noticias sueltas que nos hablan de las *ġawāri* y su pertenencia como esclavas-cantoras a personajes adinerados, participando en sus reuniones y tertulias. Entre otros nombres encontramos a Mutayyīm, discípula de Baḍl, comprada como concubina por ‘Alī b. Hišām, que cantó para el califa al-Ma‘mūn, y al-Mu‘tašim la llevó al Palacio de Sāmarrā’²¹. Otras conocidas *ġawāri* fueron ‘Ubayda, virtuosa de *al-tunbū*²², Mu‘nisa²³, Mulāḥiz, y Šayā, ofrecida por Ishāq al-Mawšili a al-Wāṭiq²⁴. Qalam reconocida cantora e instrumentista y alumna de al-Mawšili, fue comprada por Wāṭiq después de oírla cantar²⁵. Generalmente las *quiyān* y las *ġawāri* iniciaban su carrera musical en Bagdad, ciudad que pasó a convertirse en foco y trampolín no sólo de la poesía, sino también de la música durante la época abasí.

16. *Agānī*, XXI, 60 y 82.

17. Nacida en Medina y educada en la escuela de Basora. *Agānī*, XVII, 32.

18. AL-ŠABUŠŪTI, *Kitāb al-diyārāt*. Bagdad, 1966, p. 44.

19. *Agānī*, X, 171-196; 183-184; 239.

20. *Agānī*, XIV, 203.

21. *Agānī*, VII, 280-293; y *Kitāb al-Diyārāt*, p. 67.

22. Laúd de mango largo tipo bandola dotado de cuerdas metálicas. Vid. *Agānī*, XXII, 207-213; *A‘lām al-nisā’*, III, 242-243.

23. *A‘lām al-nisā’*, V, 129-130.

24. *Agānī*, V, 330, 390; y IX, 271.

25. *Agānī*, XIII, 348-351; *A‘lām al-nisā’*, IV, 218-219.

3. Cantoras en Al-Andalus

El florecimiento de la música en Bagdad se proyectó durante el periodo omeya sobre Córdoba, centro de la cultura de Occidente. Hasta mediados del siglo X los andalusíes hacían venir a sus *qiyān* de Oriente, sobre todo de las escuelas clásicas del Ḥiḡāz y de Ḥira. Las fuentes andalusíes cuentan cómo ‘Abd al-Raḥmān II trajo a su corte a las cantoras Faḡl (s. IX)²⁶, ‘Alam y Qalam (s. IX)²⁷, que procedían de la escuela clásica de Medina, y eran llamadas «las medinesas». Respecto a Qalam, conocida también como «la vasca», algunas fuentes refieren que era una cautiva cristiana que había sido enviada a Medina por el emir ‘Abd al-Raḥmān II, para aprender el canto y la danza y ponerlos luego en práctica en al-Andalus. El emir enamorado de su canto, a su vuelta la tomó como esposa, y fue la madre de su hijo Abū al-Walīd Abān. De la escuela de Bagdad trajo a Qamar al-Baġdādiyya (s. IX)²⁸, cantora, poetisa y mujer versada en literatura e historia. A su llegada a al-Andalus pasó a ser esclava de Ibrahīm b. Ḥaḡḡay al-Lajmī, señor de Sevilla. Como poetisa se le atribuyen estos versos en los que deja entrever su nostalgia por Bagdad y la belleza de su tierra:

*¡Ay! Lloro por Bagdad y por Iraq,
por sus mujeres cual gacelas,
por el hechizo de sus ojos,
por sus paseos junto al Eufrates,
con rostros semejantes a la luna sobre los collares,
bellas que, en una vida de delicias,
se contonean, lánguidas,
igual que si sintiesen una pasión sin esperanza.
¡Ay, el alma daría por mi tierra!,
Todas las cualidades que refulgen
de su esplendor proceden²⁹.*

[Trad. T. Garulo]

Con la llegada a Al-Andalus de Ziryāb (s. IX) procedente de Qayrawān y Bagdad³⁰, se crearon en Córdoba las primeras escuelas de esclavas-cantoras, de las que formaron parte sus propias hijas ‘Ulayya³¹ y Hamdūna³². Córdoba era el centro de estas escuelas a las que se dirigían aquellos emires musulmanes y reyes cristianos que solicitaban el servicio de

26. *Nafḥ*, III, 140.

27. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2853-2854.

28. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2114, p. 607-8; *Nafḥ*, III, 140-141; *KAHHĀLA*, IV, 220.

29. *Takmila*. Ed. Codera, nº 2114; *Nafḥ*, III, 140-141; *KAHHĀLA*, IV, 220. Vid. trad. GARULO MUÑOZ, T., *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, 1986, pp. 119-120.

30. Músico y tañedor de laúd, renovador y mecenas de la corte de ‘Abd al-Raḥmān II.

31. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2861; *Nafḥ*, III, 130-131.

32. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2860.

estas cantoras para incluirlas en sus orquestas. Al-Maqqarī destaca entre ellas a Muṭʿa, esclava de Ziryāb, a la que educó y enseñó sus canciones. Con frecuencia actuaba ante el emir, llegando éste a enamorarse de la esclava, por lo que Ziryāb decidió regalársela³³. Los únicos versos que se conservan de Muṭʿa, poetisa y cantora son una declaración de amor a este emir de la tribu de Qurayš:

*Oh, tú, que ocultas tu pasión,
¿quién puede ocultar el día?
Tenía un corazón,
pero me enamoré y volé,
ay de mí, ¿era mío o prestado?
Amo a un qurašī,
y por él he olvidado la vergüenza³⁴*

Gizlān, una de las mujeres del califa omeya Muḥammad I, madre de los príncipes poetas Muḥammad al-Qāsim y Abū l-Qāsim al-Muṭarrif, así como de Sobḥ, también llamada Aurora la Vasca³⁵, fue otra reconocida cantora junto a ʿĀyḥān, *ḡāriya* de ʿAbd Allāh hijo de Muḥammad I³⁶, y Uns al-Qulūb (s. X) esclava y *ḡāriya* de Almanzor, regalada a Abū l-Muḡira Ibn Ḥazm³⁷. Una de las más destacadas *qiyān* andalusíes fue Nuzha al-Wahbiyya (s. XI)³⁸, esclava del *kātib* Abū ʿAbd Allāh Muḥammad b. Wahb al-Ḥimyarī.

En las escuelas de música, mujeres andalusíes y cristianas aprendía las reglas del canto y la instrumentación, pasando muchas de ellas a formar parte de las orquestas de los emires musulmanes y reyes cristianos. La literatura andalusí está impregnada de poemas como el que escribió el rey al-Muʿtamid de Sevilla durante su destierro en Aḡmāt, ensalzando las dotes artísticas de estas *rūmiyya-s* o cautivas cristianas de su corte:

*Estas cristianas (rūmiyya-s) que me eran tan queridas
y que emplazaban [con sus cantos]
a las palomas de las altas ramas³⁹.*

[Trad. H. Perés]

Durante el siglo XI, las fuentes andalusíes dan gran importancia a la labor de continuación de estas escuelas cordobesas llevada a cabo por el médico cordobés Ibn al-Kinānī, escuelas en las que se iniciaban y preparaban cantoras musulmanas y cautivas cristianas, para después ser vendidas a precios desorbitados. Al-Maqqarī, a propósito de las cautivas cristianas, recoge un testimonio de Ibn al-Kinānī que dice: «Sepan que poseo en este momento cuatro

33. *Nafh*, III, 131.

34. *Nafh*, III, 131; *KAHHĀLA*, V, 113; Vid. GARULO, T., *Diwān...*, pp. 108-109.

35. *Nafh*, III, 586.

36. *Al-Dajira*, I, 304; *Muqtabis* (ed. M.M. Antuña), p. 124.

37. *Nafh*, I, 616-18; *KAHHĀLA*, I, 97-99.

38. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2116, 608.

39. *Al-Dajira*, II, 19b. PERES, H., *Esplendor...*, p. 386.

cristianas (*rūmiyyāt*) que, ayer ignorantes, son hoy sabias y llenas de cordura, versadas en el conocimiento de la lógica, la filosofía, la geometría, la música, la astrología y la geografía»⁴⁰. Colocadas tras una *sitāra* o cortina, estas orquestas de cantoras eran elementos obligados en tertulias y grandes celebraciones, en las que tampoco faltaba la *rāqiša* o bailarina.

El poeta cordobés al-Šaqundī describe en unos versos la belleza y vivacidad de estas bailarinas, haciendo admeás hincapié en su *Risālat fi faḍl al-Andalus* en las famosas histrionisas y bailarinas de ubeda, «célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletes, y en otras especies de juegos de manos, pasapasa, nexos de danzantes y mascaradas»⁴¹. El poeta andalusí Ibn Razīn escribe un poema floral, y establece un simil entre las ramas de los árboles y las *rawāqiš*:⁴²

*Cuando la brisa lo toca [con la mano],
uno se imagina que sus ramas son danzarinas que se balancean
[en trajes verdes] y telas listadas del Yemen*⁴³.

[Trad. H. Perés]

El historiador cordobés Ibn Ḥayyān recoge unos versos de Ibn al-Zaqqāq de Valencia, en los que, refiriéndose al rey al-Ma'mūn de Toledo, dice que tenía una orquesta de mujeres (*ahl al-ḥijāb*), y otra de hombres, conocidas como *sitārāt al-ḡinā*⁴⁴. El origen de estas *sitārā-s* u orquestas se remonta a la época abasí, y el nombre les venía dado por el lugar en el que se situaban, es decir, detrás de una cortina desde donde esperaban su *nawba* o turno para actuar ante el califa. El testimonio de Ibn 'Abdūn, en los versos siguientes, confirma la existencia de *sitārā-s* similares en al-Andalus:

*Los pájaros en la enramada de los árboles cantan,
y se parecen a las cantantes tras las cortinas*⁴⁵.

[Trad. H. Perés]

Estos y otros datos nos hacen pensar que las cantoras andalusíes tenían sus propias orquestas independientes de las de los hombres, y que, colocadas tras las cortinas no debían mostrar la cabeza al descubierto, ni posiblemente el rostro.

Buena parte de estas *qiyān* o cantoras andalusíes eran también poetisas, de ahí que las fuentes musulmanas nos den noticias de unas quince cantoras de las que se conservan algunas de sus composiciones. Entre ellas se encuentra la ya citada Qamar al-Bagḍādiyya (s. IX), y Uns al-Qulūb (s. X), así como la esclava Hind (s. X), *ḡāriya* de Abū Muḥammad

40. Sa'īd, AL-ANDALUSĪ, *Kitāb ṣabaqāt al-umam*. Trad. Blachère, *Analectes-Hesperis* VIII (1918), pp. 148-49.

41. *Apud.* GARCIA GOMEZ, D., *Andalucía contra Berberia*. Barcelona, 1976, p. 131.

42. *Rāqiš* (pl. *Rawāqiš*), «bailarina». Vid. AL-FARŪQĪ, L., *An Annotated Glossary of arabic Musical Terms*. Westport, Connecticut, 1986, p. 277.

43. *Analectas*, I, 444; PERES, H., *Esplendor...*, p. 392.

44. *Al-Dajira*, IV, 105.

45. *Al-Dajira*, II, 7; PERES, H., *Esplendor...*, p. 388.

b. Maslama al-Šāṭibī. Asimismo, los poemas de algunas poetisas andalusíes debían ser del gusto de las gentes de la época, ya que tratados de música como el *Kunnāš al-Ḥā'ik* recogen en su repertorio algunas *muwaššahāt* de las mismas. La fuerza de la transmisión oral ha hecho que estas canciones se hayan conservado hasta ahora a pesar de la diáspora de los andalusíes, pudiéndolas escuchar en los actuales repertorios clásicos de música andalusí-magrebí conservados en el Magreb. El citado tratado de al-Ḥā'ik recoge en sus páginas dos composiciones de poetisas andalusíes, una de Amat al-ʿAzīz aš-Šarīfa al-Ḥusayniyya (s. XII)⁴⁶, y otra de la granadina Nazhūn bint al-Qalā'ī (s. XII)⁴⁷. Entre las poetisas sabemos también que Fathūna bint Ŷa'far b. Ŷa'far⁴⁸ escribió el *Kitāb fi qiyān al-Andalus* («El Libro de las esclavas-cantoras de Al-Andalus») imitando el *Kitāb al-Aḡānī*, tratado muy conocido en al-Andalus y del que existían varias copias. Estas cantoras, al ser figuras obligadas en fiestas y tertulias palaciegas, sirvieron de eslabón entre las distintas cortes musulmanas y cristianas, transmitiendo su música y su poesía.

4. Influencia de las cantoras musulmanas sobre las cristianas

Los cristianos del norte que habían adoptado algunas costumbres musulmanas, reunían a veces en sus corte distintas grupos de músicos y cantoras musulmanas, llegando incluso entre emires y reyes cristianos a intercambiarse sus orquestas. Al-Maqqarī nos proporciona una rica información sobre estos intercambios en los que intervenía el médico al-Kinānī, promotor de las célebres escuelas cordobesas. Cuenta que existía una buena relación entre los emires y los reyes cristianos, ya que a menudo se ofrecían regalos, siendo las esclavas objeto de los mismos. En una ocasión relata como Ibn al-Kinānī asistió a una fiesta en Burgos en el palacio del conde Sancho García de Castilla, donde «se lucieron varias cantoras y danzarinas, regaladas al conde por el califa de Córdoba»⁴⁹.

Las crónicas cristianas hablan también de la gran influencia que ejercieron las cantoras musulmanas sobre las cristianas. Don Ramón Menéndez Pidal, haciéndose eco de estas crónicas, nos dice: «Los juglares musulmanes de Arabia, Persia, Siria y Egipto tuvieron especial acceso entre los musulmanes andaluces desde los tiempos del califato de Córdoba, y bajo su influjo se formaron en la España árabe importantes escuelas de juglares», y añade: «La influencia de la juglaría musulmana hubo de ser muy grande. Los cristianos se recreaban con la música árabe y también con el canto, aunque por su excesivo tecnicismo fuese casi imposible de entender para un europeo. Las distintas cortes de España eran punto de contacto de las dos juglarías, la cristiana y la sarracena»⁵⁰. Sabemos también por fuentes

46. *Nuzha*, 22; *Nafḥ*, IV, 169; *KAḤḤALĀ*, III, 296; *Muṣrib*, 6. Vid. *Kunnāš al-Ḥā'ik* de Bu'asal, fol. 152; trad. GARULO, T., *El dīwān...*, p. 59.

47. *Takmila*. Ed. Alarcón, n.º 2884; *Buḡya*, n.º 1588; *Banderas*, LXXXII; *Muḡrib*, II, 121; *Iḥāta*, I, 425-427; II, 504-505; III, 344; *Nafḥ*, I, 192-193; IV, 295-298; *Nuzha*, 74-76; *KAḤḤALĀ*, V, 167-70. Vid. *Kunnāš al-Ḥā'ik* de Bu'asal, fols. 37 y 124; trad. SOBH, M., *Las poetisas arábigo-andaluzas*. Granada, s/f; pp. 92-93.

48. *Takmila*, n.º 2868; *Dayl*, VIII-2, n.º 272.

49. Apud. MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin Hispanique», XL (1938), p. 393.

50. Apud. MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1974, p. 74.

cristianas que tañedores y cantoras musulmanas servían en las cortes de Alfonso X el Sabio y Sancho IV de Castilla, así como en las de Pedro IV y Juan II de Aragón.

Entre los documentos iconográficos hispanos más antiguos que nos muestran la convivencia de músicos cristianos, con musulmanes y judíos, se encuentran algunas de las viñetas que ilustran el manuscrito del *Cancionero de Ajuda*, así como el de *Las Cantigas de Alfonso X El Sabio* y el *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas*, ambos en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. En una de las viñetas del manuscrito de *Las Cantigas de Alfonso X El Sabio* correspondiente a la cantiga CXX, aparece un músico musulmán tañendo una baldosa con el plectro⁵¹, y otro cristiano tañéndola con los dedos⁵². También en el *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas* aparece una viñeta en la que una cantora musulmana tañe un laúd de mango corto, mientras ameniza una partida de ajedrez entre dos mujeres cristianas; en otra de las viñetas otra cantora musulmana tañe un arpa triangular amenizando una partida entre hombres también musulmanes⁵³. Otra de las viñetas de *Las Cantigas* reproduce una escena en la que podemos ver músicos y tañedoras de las tres culturas compartiendo música e instrumentos.

Una parte importante de estos instrumentos era de origen árabe oriental, y otra andalusí, y todos pasaron a formar parte de nuestro patrimonio musical, engrosando el número de arabismos. Entre ellos el laúd (*al-ʿūd*), el rabel (*al-rabāb*), el añafil (*al-naḡīr*), la alboka (*al-būq*), la axabeba o flauta morisca (*al-šabāb*), el pandero (*al-bandīr*), el adufe (*al-duff*), y las sonajas o crócalos (*al-ṣunūj*)⁵⁴. Estos músicos no sólo aportaron los instrumentos y la forma de tañerlos, sino también la estructura de sus composiciones musicales en la forma de la *muwaššah* y el zéjel, cuyas huellas pueden verse en los distintos cancioneros medievales hispanos en la forma poético-musical del villancico, y que aún se mantienen vivas en los actuales repertorios de música clásica andalusí-magrebí y en la música sefardí.

La literatura medieval hispana recoge en los versos de poetas como el Arcipreste de Hita, ese crisol de culturas que se dieron cita en el suelo hispano. Consciente de la popularidad de las cantoras musulmanas y judías, el Arcipreste compone los siguientes versos, inmersos en un largo poema titulado *Instrumentos que no sirven para los cantares de árabigo*.

1513. *Hice luego cantigas para danzas ligeras,
para judías, moras y para medianeras,
con destino a instrumentos de todas las maneras,
el cantar que no sepas, óyelo a cantaderas*⁵⁵.

En esta composición, advierte el Arcipreste que instrumentos cristianos como la vihuela de arco, la zampoña, la guitarra, la cítola, la guitarra y las bandurrias, entre otros, no van bien

51. Instrumento de cuerda tipo bandola. Manuscrito T.I.1. de la Biblioteca de El Escorial.

52. Ms. B.1.2. de la Biblioteca de El Escorial.

53. Ms. J.T.6. de la Biblioteca de El Escorial, folio XXIIr.

54. Vid. CORTES GARCIA, M., *Organología oriental en al-Andalus*, «B.A.E.O.», XXVI (1990), p. 303-332.

55. Vid. RUIZ, J., *Libro del Buen Amor*, ..., p. 230.

con estos cantos, añadiendo que, «son para la taberna y el baile con bellaco»⁵⁶, y apostilla «mas con fuerza y empeño los tocan con vergoña: quien les haga hacer esto debe pagar caloña»⁵⁷. Es evidente que estos instrumentos no eran apropiados para acompañar el canto de los juglares moriscos que convivían con los cristianos, para los que representaría una gran dificultad el poder interpretar la música cristiana de naturaleza armónica, frente al carácter modal de la música arábiga andaluza, aprendida de forma oral.

Durante este período único, ejemplo de convivencia en al-Andalus, los juglares cristianos, con la misma libertad que practicaban sus ritos religiosos, compartían con los musulmanes y judíos su música y sus instrumentos en las fiestas profanas. Con motivo de la entrada de Alfonso VII en Toledo en el 1139, se cuenta que todo el pueblo, cristianos, musulmanes y judíos, salió a recibirle, cantando cada uno en su lengua. Como prueba de esta convivencia, he aquí el testimonio de unos versos que tres siglos después (1479) se cantarían en Portugal para acoger a la hija de los Reyes Católicos como esposa del rey Don Manuel de Portugal:

*Ya me salen a encontrar tres leyes a maravilla,
los cristianos con sus cruces, los moros a la morisca,
los judíos con vihuelas que la ciudad se estrujía...*⁵⁸

La participación de los músicos y cantoras musulmanes en las cortes cristianas se prolongaría durante la baja Edad Media. Las crónicas nos informan de que la corte de Sancho IV de Castilla contaba con una orquesta formada por veintisiete juglares, de los que trece eran musulmanes, y entre ellos, había dos mujeres. En esta época destacaría la escuela de cantores y tañedores de instrumentos de Játiva, escuela en la que se formó la renombrada orquesta de Pedro IV de Aragón. Otros testimonios cristianos cuentan que en el año 1439 varios moros y moras de Játiva, dos de ellos famosos tañedores de rabel y axabebe, fueron a Olite (Navarra) para actuar en las bodas del príncipe de Viana.

Las orquestas de músicos y cantoras musulmanas dejaron su impronta en la música, los instrumentos, y la literatura medieval hispana, todos ellos impregnados de imágenes y hechos de la España musulmana, huellas que podemos ver en una parte importante de los romances que integran el Romancero español y en los distintos cancioneros medievales españoles. El elemento morisco fue el eslabón que hizo posible la continuidad del patrimonio musical no sólo en la Península, cuya influencia podemos ver aún hoy en algunos instrumentos que acompañan las danzas y las músicas populares de nuestro país, sino también desplegado por la geografía magrebí, en su literatura y música clásica, y en algunos rasgos definitorios de su música popular.

56. *Ibidem*, p. 140.

57. *Ibidem*, p. 230.

58. MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, p. 75.

Conclusiones

Merece destacarse la labor de la mujer árabo-musulmana en el campo de la música, desde esos albores en los que ejerce la función de mediadora entre la naturaleza divina y el hombre, pasando a ser esclava cantora, hasta desempeñar después el importante papel de difusora del arte poético y musical de su época, papel que ha venido desarrollando hasta hoy. También, y como ha sucedido con nuestras juglaresas cristianas, la mujer árabo-musulmana en el mundo de las artes en general ha ido adaptándose a los diferentes cambios sociales y políticos de su tiempo y, de una forma más o menos intensa, ha participado en aquellas actividades artísticas en las que el hombre estaba presente, llegando incluso en algunos casos a convertirse en verdaderos mitos. Mujeres cuya importancia deberemos reconocer, si queremos ser objetivos a la hora de verter juicios de valor sobre el papel desarrollado por las mismas, desechando viejos prejuicios tan estereotipados como aquellos en los que de forma general se asocia el término cantora al de esclava u objeto de placer y venta, ya que, como vemos, no siempre se ajustaba a este concepto.

No es de extrañar, por tanto, que en el terreno musical la mujer árabo-musulmana haya ido escalando puestos junto al hombre, hasta encontrarnos con personalidades cuya imagen ha ido poco a poco desdibujando viejos y manidos tópicos. Uno de estos grandes mitos es sin duda la cantante egipcia Umm Kulṭūm, conocida como «la estrella de Oriente». Esta mujer-mito ejerce con su canto una especie de hechizo nacional que está por encima de ideologías. Escuchada con el mismo entusiasmo por todas las clases sociales, sus canciones son un símbolo de esperanza para los pueblos árabes. Su voz nos hace recordar con la misma intensidad las largas tiradas de versos de los poetas árabes clásicos o contemporáneos, como los poemas de contenido religioso o místico. Es la suya una voz cálida cuando canta la tragedia o el amor, provocando en el corazón de aquellos que la escuchamos una especie de liberación contra la opresión, porque la suya es una voz que no tiene fronteras. El contenido de su mensaje nacionalista durante el periodo de Naser fue de vital importancia en la historia del mundo árabe, de ahí que sus canciones fueran entonces, y sean ahora, un rayo de esperanza para su pueblo:

*Todo el mundo se detuvo sorprendido ante mi civilización,
y aquellos que construyeron las pirámides hablaron por mí,
si me muero, el Oriente Medio no podrá levantarse,
la protección de Dios es mi fuerza.*

[Trad. M. Cortés]

La cantante libanesa Fayrūz es otra de las figuras árabes actuales que, consciente de los problemas sociales y políticos por los que atraviesa el mundo árabe, recoge en su repertorio, junto a canciones que cantan el amor y la naturaleza, otras en las que se hace portavoz del sentir del pueblo. Solidarizada con el problema de la tierra ocupada en Palestina, dedica, entre otras, una canción a la ciudad santa de al-Quds (Jerusalén). Sus palabras son un mensaje de paz, de amor, y de la comprensión que debe existir entre los pueblos, en una tierra que es la cuna de las tres grandes religiones monoteístas. El espíritu de solidaridad y

comprensión, que Fayrūz pregona en estos versos dedicados a Jerusalén, simboliza también esa pluralidad cultural que engendró nuestra cultura andalusí y fue ejemplo de convivencia. Una convivencia de la que tanto deberíamos aprender hoy nosotros, hombres y mujeres de Oriente y Occidente:

*Por tí ¡oh Jerusalén!,
por tí, ciudad de la oración y de la alegría,
por tí, ¡o Jerusalén!, flor de las ciudades.
Nuestros ojos diariamente te visitan,
girando entre los atrios de los templos,
abrazando las iglesias antiguas,
contemplando la tristeza de las mezquitas.
La casa es nuestras, y Jerusalén es nuestra.
Vamos a recuperar el florecimiento de Jerusalén,
con nuestras manos,
y con nuestras manos llevaremos la paz a Jerusalén.*

Canción: *Al-Quds* (Jerusalén)⁵⁹.
[Trad. M. Cortés]

Bibliografía citada en las notas

- RUIZ, Juan, *Libro del Buen Amor*. Barcelona, ed. Orbis, 1983.
- BENCHEIKH, J.E., *Les musiciens et la poesie*, «Arabica», 2 (XXII), pp. 114-152.
- CORTES GARCIA, Manuela, *Organología oriental en al-Andalus*, «Boletín de la Asociación Española de Orientalistas», XXVI, (1990), pp. 303-332.
- DABBĪ-AL, *Bugyat al-multamis*, en «BAH», vol. III, ed. F. Codera y J. Ribera, (Madrid, 1885).
- FARŪQĪ-AL, Lois Ibsen, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport (Connecticut), 1986.
- GARCIA GOMEZ, Emilio, *Andalucía contra Berberia*. Barcelona, 1976.
El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sā'īd al-Magribī. 2ª ed. Barcelona, 1978.
- GARULO MUÑOZ, Teresa, *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, 1986.
- IBN AL-ABBĀR, *Al-Takmila li-kitāb al-Šila*, en «BAH», vol. V-VI, Ed. F. Codera, (Madrid, 1887-1889); y en «Miscelánea de Estudios y Textos Arabes», ed. M. Alarcón y C.A. González Palencia, (Madrid, 1915), pp. 147-690.
- IBN 'ABD AL-MALIK AL-MARRĀKUŠĪ, *Al-Dayl wa-l-takmila*. Vols. I/1º-2ª, VIII-2ª ed. M.S. Šarīta, Beirut, s.d.; vols. V y VI-1º-2º, ed. I. 'Abbās, Beirut, 1964-1965.
- IBN 'ABD RABBIH, *Al-ʿIqd al-farīd*. El Cairo, 1949.
- IBN BASSĀM, *Al-Dajira fi mahāsīn ahl al-Ŷazīra*. Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, ed. I. 'Abbās, 1979.
- IBN DIḤYA, *Al-Muṭrib min aš'ār ahl al-Magrib*. El Cairo, 1954.
- IBN ḤAYYĀN, *Al-Muqtabas min anbā' ahl al-Andalus*. Beirut, ed. M. 'A Makkī, 1973; y París, ed. M. Martínez Antuña, 1937.

- IBN ʿIDĀRĪ AL-MARRĀKŪŠĪ, *Kitāb al-bayān al-mugrib fī ajbār al-Andalus wa-l-Magrib*, vol. III, Paris, ed. E. Lévi-Provençal, 1930; vol. IV, Beirut, ed. I. ʿAbbās, 1964-1965.
- IBN AL-JAṬĪB, *Al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa*. 4 vols., El Cairo, ed. M. ʿA. A. ʿInān, 1973-1977.
- IBN MUʿTAZZ, *Ṭabaqāt al-šūʿarāʾ al-muḥdāṭīn*. El Cairo, 1956.
- IBN AL-NADĪM, *Kitāb al-Fihrist*. El Cairo, s/d.
- IBN SAʿĪD AL-MAGRIBĪ, *Al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*. 2 vols., El Cairo, ed. Š. Ḍayf, 2^a, 1964.
- IBN ṬĀHIR, *Kitāb Bagdād*. El Cairo, ed. Al-Kawṭabī, 1949.
- IBŠĪHĪ-AL, *Al-Mustaṭraf fī kulli fann mustaṭraf*. Vol. II, 178, ed. Beirut, 1987.
- IŠFAHĀNĪ-AL, *Abū l-Farāy, Kitāb al-Aḡānī*. 8 vols., Beirut, 1955-64.
- KAḤḤĀLA, *ʿUmar Riḍā, Aʿlām al-Nisāʾ fī ʿālamay al-ʿarab wa-l-Islam*. 5 vols., Beirut, 1982.
- MAQQARĪ-AL, *Nafḥ al-ṭīb min ḡuṣn al-Andalus al-raṭīb*. 8 vols., Beirut, ed. I. ʿAbbās, 1968. *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne*, publiés par R. Dozy, G. Dugat, L. Krehl et W. Wright, 2 vols., Leiden, 1855-1861.
- MASʿUDĪ-AL, *Les prairies d'or*. Trad. Barbier de Meynard et Pavet de Courteille, Paris, 1965.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin Hispanique», XL, (1938), pp. 337-423.
Poesía árabe y poesía europea. 6^a ed., Madrid, Espasa y Calpe, 1973.
Poesía juglaresca y juglares. 7^a ed., Madrid, Espasa y Calpe, 1975.
- PELLAT, Charles, *Les esclaves-chanteuses de Yāhiz*, «Arabica», X, (1963), pp. 121-147.
- PERES, Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^{ème} siècle: ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire*. 2^{ème} éd. Paris, 1953; trad. esp. M. García Arenal: *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1983.
- POCHE, Christian, *La femme et la musique*. «Les cahiers de l'Orient», XIII, (1989), pp. 11-21.
- ŠABUŠTĪ-AL, *Kitāb al-diyārāt*. Bagdad, 1966.
- SOBH, Maḥmud, *Poetisas arábigo-andaluzas*. Granada, s/d.
- SUYŪṬĪ-AL, *Nuzḥat al-ḡulasāʾ fī ašʿār al-nisāʾ*. Beirut, ed. S. al-Munaḡḡid, 1978.
- ṬABARĪ-AL, *Taʾrīj al-rusul wa-l-mulūk*. Beirut, 1988.
- VADET, Jean Claude, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premières siècles de l'Hégire*. Paris, 1968.
- VALDERRAMA MARTINEZ, Fernando, *El Cancionero de al-Ḥāʾik*. Tetuán, 1954.

Alhijaz sort in the Iraki Makam

Hamid Al-Basri

This paper contains a research based on a musical analysis of the Makam. It is divided in three parts:

1. What is the Makam in Irak and its history. That is the traditional improvisal singing with special restriction in the melodical expression and sort of lyrical verses. Its beginning history is unknown.
2. Musical analysis for the Makam. It describes its six parts: (Al-tahreer) (Al-jelsa) (Al-mayana) (Al-karar) (Al-awsal) (Al-tasleem).
3. Al-hijaz sort and its kinds. There are 14 kinds (1) Al-hijazdiwan. (2) Al-huwaizawi. (3) Al-madmi. (4) Al-hamayoon. (5) Al-hijazgharib. (6) Al-araiboonajem. (7) Al-madmi. (8) Al-mathnewi. (9) Al-hijazkar. (10) Al-hijazaachigh. (11) Al-hijazshaitani. (12) Al-jammal. (13) Bayatalajem. (14) Al-ushaish.

The melody color of each kind depends on the beginning, ascending and descending transfer, the pause on some tones, and the end of the singing. That gives a special melodical color to each kind.

This research is basically based on the musical analysis of many recordings of the most famous Makam singers in Irak.

جنس الحجاز في المقامات العراقية

حميد البصري

١- مفهوم المقام في العراق وتاريخه.

٢- تحليل موسيقي للمقام.

٣- جنس الحجاز وأنواعه.

١- مفهوم المقام في العراق وتاريخه.

المقام كلمة عربية معناها (الموقع). وفي الموسيقى العربية تعني (السلم الموسيقي) ١٠ ما في الموسيقى العراقية، فالمقام نوع من الغناء الارتجالي المعقيد بقواعد ثابتة هي:

* انتقال محدد في الغناء من جنس إلى آخر.

* إيقاع محدد لكل مقام يرافق الغناء من بدايته إلى نهايته، أو يدخل في أجزاء معينة منه. وهناك أنواع من المقامات تغنى بدون إيقاع.

* لكل مقام نوع محدد من الشعر.

أما تاريخه، فعنهم من يعتقد بأنه منحدر من العصر العباسي ومنهم من يرجعه إلى عصور أقدم، وآخرون يعتقدون بأن تاريخه لا يتعدى الـ(٤٠٠) أربعمائة سنة. إلا أن دراسة أكاديمية موثوقة لم تتم لحد الآن.

إن انتقال هذا النوع من الغناء شفاهياً عبر القرون وحفاظه على طابعه وسبب ديمومه نابع من وجود النسبة الكبيرة من الرجال فيه مما يمنحه القدرة على هواكبة العصور. إذ يطبع المغنون هذه النسبة من الرجال بطابع عصرهم وما يلائم ذوق الناس في ذلك العصر، مع المحافظة على بقا الأصل المتوارث من الأجيال السابقة.

٢- تحليل موسيقي للمقام العراقي.

يتألف المقام من ستة أجزاء لحنية لها مسميات هي:

التحرير - الجلسة - العيانة - القرار - القطع والأوصال - التسليم أو التسلوم.

(هذه الأجزاء متوفرة في ستة مقامات فقط هي: الراس - البيات - الحجاز - السيكاه -

اللحن - المسموع - وهذا ك مقامات لها خمسة أجزاء - مثل مقام المسموع أو أربعة مثل مقام الأبراهمي أو ثلاثة مثل مقام الأبراهمي وتوجد مقام واحد له جزأين فقط هو مقام مزبور المسموع ١

- المسموع -

هو جزء اللحن - من درجة الأساس للمقام أو من إحدى درجات ذلك اللحن ويختفي بجزءه الأساسي - مثلاً تحزير مقام الراسد هو - صولج - ٢ -

- ٢ -

صولج - ١ - تحزير مقام الراسد هو واللحن:



- اللحن -

التحزير واللحن هما مطلبان لحيث ان مرتبطان مع بعضهما البعض - فالتحزير كما ذكرت سابقاً اللحن - أما من درجة الأساس للمقام أو من إحدى درجات ذلك اللحن معونها أو نواها - اللحن اللحن هو عودة اللحن تدريجياً إلى درجة الأساس اللحن - مثال تحزير ومدة مقام الراسد - صولج - ١ -

- الميسادة -

هي لحن في الجزء - الأعلى من صوت المسموع، وخاصة ما يكون على اللحن بنفس أكثر منه في كل مقام - كما تحتوي بعض المقامات على أكثر من ميسادة - والتي كالميسادة بعد جلد، أي بعد عودة اللحن السابق إلى درجة الأساس للمقام كما يمكن أن يكون مكان الميسادة في الربع الأول من المقام أو في النوبة أو مرتين من النوبة - مثلاً ميسادة الحمار في مقام المنجكا - صولج - ٢ -

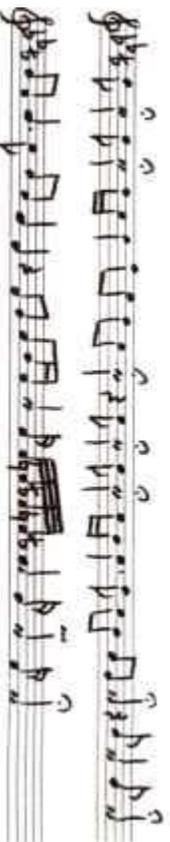
صولج - ٢ - ميسادة الحمار هو



- الخوار -

هو عودة اللحن من المقابلة الموزونة العادية لصوت المسموع إلى جنس المقام ويرتبه الأساسي - مثلاً خوار المقام المنجكا - صولج - ٣ -

صولج - ٣ - خوار مقام المنجكا - صا :



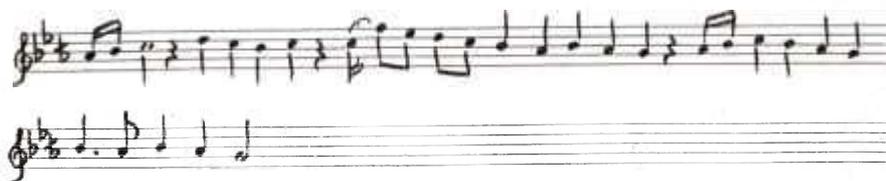
- ٢ -

- القطع والاقسام -

هي الحان من اجناس محددة في كل مقام ، تختلف عن جنسه الاصيل ، ويتم الانتقال من قطعة الى اخرى حسب ترتيب محدد . مثال: قطعة المنصوري و قطعة العمودي في مقام الراست دو . نمونج - ٤ - ٥ -
نمونج - ٤ - قطعة المنصوري مول:



نمونج - ٥ - قطعة العمودي مول:



- التسليم او التسلوم -

هو اللحن الختامي للمقام ، وفيه يعود المعني الى جنس المقام ودرجته الاساسية . وهو يشبه القرار . من ذلك يتبين لنا ان الجلسة والقرار والتلوم متشابهة الى حد بعيد .

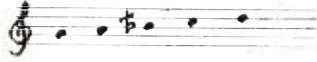
٣ - جنس الحجاز وانواعه

تعتمد الاعان في غناء المقامات العراقية على الاجناس . اي ان اللحن الواحد لا يتعدى الخمس درجات ، وفي حالات قليلة يصل الى ست درجات مع اظهار طابع الجنس الواحد . اي لا يستخدم السلم كاملا الا في القرار والتلوم عند عودة الغناء الى جنس المقام ودرجته الاساسية . وعند تعامل اللحن مع درجات الجنس يتغير الطابع اللحني اعتمادا على البداية والتنقل صعودا او نزولا والتركيز على بعض الدرجات ، واخيرا درجة استقرار اللحن . وهذا الاخير هو الذي يطبع اللحن بطابع متعيز ، يكسبه لونا خاصا بعيدا عن لون جنس الحجاز الطبيعي ، فكأنما نسمع جنسا جديدا . وهناك الاعان تنسب الى الحجاز لكنها لا تستخدم المسافات الصوتية لجنس الحجاز . اذ يتبدل جنسها رغم بقاء الاسم نفسه . واورد هنا بعض الامثلة على ذلك

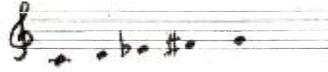
فلحن (الحجاز ملهني) في مقام الحجاز شيطاني سول يكون جنسه حجاز سول



وفي مقام الحجاز ديوان ري يكون جنسه راست سول



ثم يتغير في العرة الثانية الي نكريسز دو



أما في مقام الراست دو فيكون جنسه راست دو



كما توجد الحان لا يدخل في تسعيتها كلمة (الحجاز) الا ان مسافاتنا الصوتية تطابق جنس الحجاز -
ويتبدل جنسها ايضا في مقامات اخرى مع بقاء الاسم مثلا:
* العديس: جنسها حجاز ري



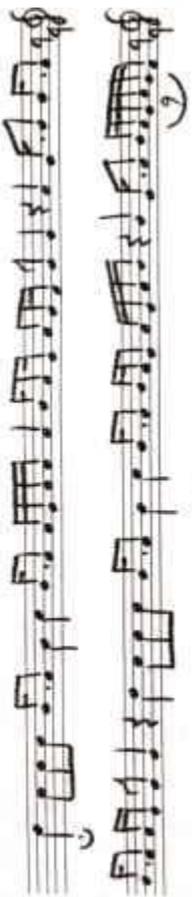
وفي مقام الارواح والاورفه ري يكون جنسها بيت ري



* النهفت: جنسها حجاز سول

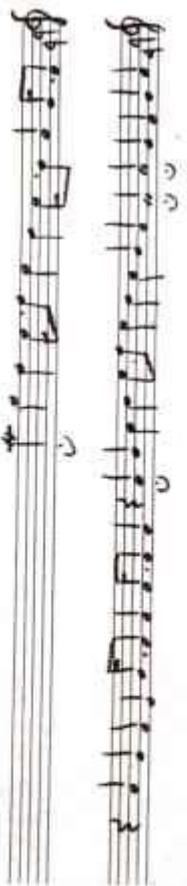


وفي مقام البيات ري يكون جنسها عجم فا



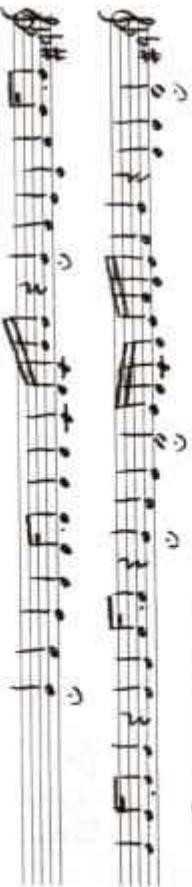
١ - الصاركا ر سو

يختصر هذا المقام بصوت اللحن ضمن السلم كامل وليس يختصر واحد كما في المقامات الأخرى .
 يتخذ من صوت السلم موحدا ضمن الصاركا بثلاث درجات منه هي (لوا) و(لوا) ويتضمنها (لا ميا) تسم
 بتزل السلم كامل الا التي تروجه الاثامية .
 صولج - ١١ - الصاركا ر سو



١٠ - الصاركا ر سو . ويختصر هذا - (لوا ر)

يقضي هذا اللحن في النطقة العليا من صوت اللحن . ويرافق هذا - غير الموزون ايقاع
 في حالة الاثامية
 صولج - ١٥ - الصاركا ر سو



١١ - الصاركا ر عيلا م سو

يتخذ من تروجه الينيات (لوا) وهذا لحن يتضمنها (لا نصف يتضمنها) ثم يتحول الى درجات الصاركا .
 (لوا) موحدا ويتضمن تروجه الاثامية
 صولج - ١١ - الصاركا ر عيلا م سو



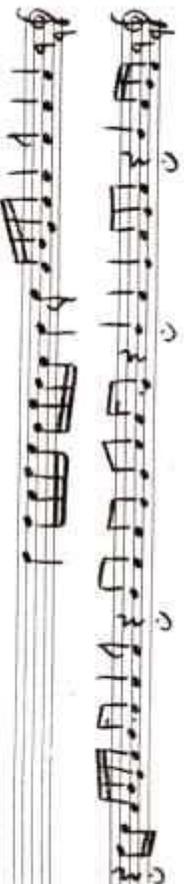
- 13 -

١٣ - بيتان العجم ريك
 بيتان من المروعة الرابعة لمرسلنا ويتشعب بالمروعة الخامسة
 لمروج - ١٧ - بيتان العجم ري



١٤ - العجم مول

يتكرر استقراؤه على المروعة الثالثة للعجم (هي) وهو ليس بعجمي بحد ذاته كما يذكر الملاح
 هاشم الرومي في كتابه (المقامات المراثية) ص ١١١ موضحاً ذلك وذكره لاسلم الحجار في
 مكان آخر من الكتاب نفسه - ص ٣٥٤ - حيث يبين فيه فريضة المقام بقعة المروعة العجمي
 لمروج - ١٨ - المقام مول



١٥ - العجم ري

بيتان من المروعة الرابعة لمرسلنا ويتشعب بالمروعة الخامسة
 لمروج - ١٩ - العجم ري



١٦ - العجمي يسوره مفتوحا المقامات (بخار) ١٧١ انه ليس كذلك
 لمروج - ٢٠ - العجمي هي



- ٤ -

ومكثا يرى التطورين الموسيقي في استخدام نربا جنس الصغار وتغيير التعامل معها معزودا
أو نربولا مع استخدام الاستقرارات المؤقتة على مختلف الدرجات ، وهو ما ينتج عنه النربانا
مفردة تصعد عن نون جنس الصغار كثيرا . وقد بقيت هذه النربانا في المقامات العراقية
رغم أنها قلما عثاها من جيل إلى آخسر .

المصادر :

- * شعوبي ابراهيم دليل الانغام للطلاب المقام / بغداد ١٩٨٢
- * الحاج هاشم الرجب المقامات العراقية / بغداد ١٩٨٢
- * تسجيلات لهمني المقامات محمد القيا نجي - يوسف عمر - شعوبي ابراهيم - ناظم العراقي
و حسن خويكه .

La décima espinela en la Argentina. Áreas de dispersión y grado de vigencia.

Rubén Pérez Bugallo*

On the basis of the personal ethnomusicological experience of the author which leads him to offer a wide range of examples, he presents an analysis of how the espinela (stanza with ten octosyllabic lines, named after the poet Vicente Espinel) settled down in different cultural areas in Argentina.

Es el objeto de este artículo ofrecer una primera aproximación sobre el modo como la estrofa de diez versos cuya creación se atribuye al rondeño Vicente Espinel arraigó en diferentes áreas culturales del territorio argentino. Ofrezco este panorama basándome principalmente en mis propias experiencias etnomusicológicas de terreno, las que me han permitido recoger *in situ* un nutrido caudal de ejemplos procedentes de todo el país, de entre los que he debido, para esta oportunidad, seleccionar solamente un muestreo representativo.

La primera advertencia que resulta necesaria es la de destacar que la décima *espinela*—como la llamamos en la Argentina— ha formado parte del patrimonio poético tradicional de todas nuestras viejas provincias, adquiriendo en distintas zonas particularidades locales vinculadas con las especies musicales a las que se aplicó y a los modos de externación más usuales en cada caso. Durante el desarrollo de este texto consignaré esos matices y agregaré referencias a otros procesos regionales protagonizados por la décima, pero por tratarse de un pantallazo introductorio me limitaré a dichos fenómenos en términos globales factibles de ser profundizados mediante la bibliografía y tal vez merecedores de futuros tratamientos puntuales.

A los efectos operativos he dividido el país en cinco áreas etnomusicales¹ básicas: Norte, Cuyo, Litoral, Pampa y Patagonia, ninguna de las cuales puede ser delimitada en la cartografía mediante líneas tajantes, ya que en todos los casos los límites interzonales constituyen —como he comprobado mediante la observación directa— franjas de superposición e influencia mutua.

Zona Norte (Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero, Norte de Córdoba, Este de Formosa y el Chaco).

Las recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo demostraron que en todo el Noroeste hubo durante el siglo pasado notables poetas letrados que sembraron sus poemas en décimas

(*) Antropólogo y etnomusicólogo argentino. Miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (Conicet) con sede de trabajo en el Instituto Nacional de Antropología de Buenos Aires.

1. Para una profundización en el concepto de área etnomusical, ver Pérez Bugallo (1984: 4).

entre los cantores populares, en cuya memoria permanecía vivos en las primeras décadas del Siglo XX. Unos de esos poetas fue José Domingo Díaz, nacido en el pueblo catamarqueño de Choya en 1805 y fallecido en Monteros (Tucumán) en 1866. Yo pude certificar personalmente que parte de su prolífica producción aún era recordada en Jujuy en 1977, cuando durante los carnavales humahuaqueños de ese año registré el repertorio del dúo integrado por Bartolomé Lerma y Edmundo Aramayo, tal vez los últimos representantes del antiguo canto criollo jujeño. Dos años después inicié mi *Relevamiento Etnomusicológico de Salta* comenzando mis indagaciones por el sudeste de esa provincia y allí tomé contacto con notables cultores del canto tradicional. En la localidad de El Jardín se destacó como informante calificado Don José Ramón Núñez, prestigioso recitador de antiguas décimas de quien obtuve abundantes registros; entre ellos el que ya transcribo y cuya autoría la memoria popular coincide en adjudicar al mencionado José Domingo Díaz. El poema se estructura mediante una cuarteta octosilábica glosada en décimas en cuya típica fórmula *8abbaaccdd* se introduce la asonancia.

Ay, año sesenta y uno²
 principio de tantos males
 hoy los hombres no conocen
 sus propias iniquidades.

*Parece que hemos llegado
 a un determinado colmo,
 hemos de haber hecho polvo
 el falso bien que gozamos;
 oh, qué engañados estamos
 en lo que es ceniza y humo.
 Al que tuvo porque tuvo
 su bien le está amenazando,
 debíamos decir temblando:
 ¡Ay, año sesenta y uno!*

*El robo principalmente
 lo enarbola al estandarte,
 la envidia por otra parte
 saca la cara de frente;
 silba la antigua serpiente
 en los míseros mortales*

2. El año 1861 fue para la República Argentina nefasto en varios aspectos. El día 20 de marzo se produjo en Mendoza un terremoto donde perdieron la vida más de diez mil personas. Mientras tanto la sequía, los fuertes vientos y el calor intenso provocaban en Tucumán el incendio de miles de lenguas de campo. La provincia de San Juan, por su parte, sufría desde noviembre del año anterior los horrores de las luchas por el poder político, con sucesión de asesinatos, cruentos combates y fusilamientos.

*dando señales fatales
del último desengaño,
¡Cómo no ha de ser este año
principio de tantos males!*

*Todo lo bueno se acaba,
virtudes y devociones;
dan el grito las pasiones
y alza el capricho la espada;
ay, época desgraciada
de castigos tan atroces
ya no se atienden las voces
de justicia ni verdad
porque ni su mismo mal
hoy los hombres no conocen.*

*Corre la sangre en San Juan,
tiembla la tierra en Mendoza
y entre llamas horribles
arde el suelo en Tucumán
y según los tiempos van
crecen las calamidades,
al compás de las maldades
se concluye todo bien
porque hoy los hombres no ven
sus propias iniquidades.*

Del mismo informante tomé algunos ejemplos de cuño anónimo donde todos últimos versos de cada estrofa constituyen un *pie forzado*:

*Oh mundo, con qué pensar
veo que no soy el mismo,
voy rodando en el abismo
de mi vejez al andar;
es triste este despertar
la vida, que es breve y cruenta
pasa como una tormenta
en alas de un huracán
¡Cómo vienen y se van
los años sin darnos cuenta!*

*Pero si ayer todavía
era un tierno adolescente
que soñador y sonriente*

*sin preocupación vivía;
pero de la noche al día
la vejez nos atormenta
y la decepción aumenta
y el vivir es un afán
¡Cómo vienen y se van
los años sin darnos cuenta!*

*Vivir para comprobar
el transcurso de los años
que un tendal de desengaños
deja el mundo en su rodar;
oh, juventud sin par
que por ti la vida alienta,
pasa como una tormenta
en alas de un huracán³
¡Cómo vienen y se van
los años sin darnos cuenta!*

*La vida es sueño en verdad
porque soñando vivimos
y en el sueño no advertimos
del mundo la vanidad
pero si la realidad
de los sueños nos despierta
entonces con voz incierta
murmuramos, mundo truhán:
¡Cómo vienen y se van
los años sin darnos cuenta!*

El antiguo repertorio poético y musical de las provincias del noroeste Argentino (Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca y La Rioja) ha sido sin duda el más afectado por el auge del Movimiento Nativista a partir de 1960. Este fenómeno artístico de raíz urbana alcanzó carácter masivo y no sólo produjo mutaciones estilísticas y estructurales sino que fue desplazando paulatinamente a muchas antiguas manifestaciones que —como es el caso de los dos ejemplos transcritos— hoy sobreviven en boca de escasos cultores.

En el área chaquense, igualmente, la décima virtualmente ha desaparecido junto con los últimos cantores de *compuestos* y *estilos* que documenté hasta la década pasada. El ejemplo que sigue lo tomé a los hermanos Andrónico y Rafael Díaz del pueblo de Apolinario

3. Debe haber algún error, porque se repiten textualmente en esta décima dos versos de la primera. Pero respeto la versión tal como me la dictó el informante.

Saravia, en pleno Chaco Salteño. Dentro de la estructura típica de las estrofas presenta la repetición de dos pares de versos: el tercero y el cuarto, antes de la clásica pausa o cesura, y los dos finales. Este detalle fue otrora característico de los *estilos* de esa área, donde se conservaron más frescas las huellas del antiguo *triste* llegado desde el Perú.

*Valga la imaginación
de un funesto pensamiento
sirviéndome de tormento
mi misma meditación.* } Bis

*Quiero ocultar mi pasión
pero al instante deliro
que cuando yo me retiro
de la prenda que yo adoro
a cada instante la lloro,
mi corazón da un suspiro.* } Bis

*Si allá en la eterna morada
me está privado el quererte
no me han de privar tenerte
dentro mi pecho grabada;
más si te hallo sepultada
antes que yo hubiera muerto
tené por seguro y cierto
que sobre tu losa fría
regaré de noche y día
con mis lágrimas tus restos.* } Bis

(Pérez Bugallo, 198?: 237)

Zona Cuyana (Mendoza, San Juan, San Luis, Norte Neuquino y Oeste Pampeano).

En Cuyo la especie lírica predilecta ha sido y es la *tonada*, una de cuyas variedades presenta décimas *espinelas* con repetición de versos y/o expletivos intercalados, rasgo este último común a toda la poética tradicional andina de raigambre hispánica. El ejemplo que sigue fue recopilado en San Juan por Alberto Rodríguez, quien lo publicó por primera vez en 1938. Según sus datos, sería una de las *tonadas* más antiguas, ya que sus antecedentes se remontarían al s. XVII. Es idea generalizada que formó parte del repertorio de Vicente Bustos Zenteno, sin duda el más célebre *payador* del ámbito cuyano que comenzó su trayectoria hacia finales del s. XVIII. Otro *payador*, el sanjuanino Carlos María Tascheret (1840-1909), la conservó y retransmitió a cantores que aún la interpretan hoy. Se la conoce popularmente con el nombre de «El gran Salomón».

*El gran Salomón lloró
la ausencia de su querida,*

*Marco Antonio dio la vida
a los pies de la que amó;
qué extraño es que llore yo
una cruel separación
siendo que a mi corazón
no le es dado el lamentarse
que hasta le privan quejarse
cuando le sobra razón.
Si, si, si, si, si, si, si,
cuando le sobra razón.⁴*

*Ayer triste suspiraba
por el dulce encanto mío,
de mis párpados un río
el corazón se anegaba
y mientras tanto lloraba
me puse a considerar
que dado el hombre a llorar
y entregado a su dolor
vide que el que tiene amor
a todo se ha de entregar.
Si, si, si, si, si, si, si,
a todo se ha de entregar.*

*Un tirano cazador
que a dos tortolitas mira
cual envidioso les tira
y una muere a su rigor;
la otra llena de dolor
a un bosque se va a ocultar;
ahí se le oye lamentar*

4. Carlos Vega grabó en 1946 esta misma estrofa con ligeras modificaciones:

*El gran Salomón lloró
la ausencia de su querida.
Marco Antonio dio la vida
a los pies de la que amó.
¡Qué extraño es que llore yo
esta cruel separación!
Tan sólo a mi corazón
no le es dable lamentarse.
¡De qué le sirve quejarse
cuando le sobra razón!*

(Jacovella, 1969: 15)

*su compañera perdida
y yo que perdí la mía
cómo no he de lamentar.
Si, si, si, si, si, si,
cómo no he de lamentar.*

*El llanto es muy natural
del niño como el adulto
pues al hombre más inculto
por amor se ve llorar;
esa agua que hace brotar
de los ojos el dolor
es del alma cruel vapor
que axhala cuando se agita,
eso que al hombre le incita
cual será será sino el amor.
Si, si, si, si, si, si,
cual será sino el amor.*

(Rodríguez, 1989: 170)

Las provincias cuyanas, especialmente Mendoza y San Juan, son hoy las únicas de nuestro país en las que todavía conserva vigencia buena parte del repertorio folklórico de los cantores con guitarra. En efecto, cualquier reunión de familiares o amigos puede ser buen motivo para que las viejas canciones surjan espontáneamente. Doy como ejemplo el *estilo* que le tomé a Oscar Monge en la ciudad de Mendoza en el mes de junio de 1995. La letra recrea el conocido tema de «El cazador y la paloma», ya tratado en la tercera décima de la *tonada* anteriormente transcrita.

*Tire nomás, cazador
no ande haciendo fantasía
fije su vista en la guía
y apúntele al corazón
no desprecie la ocasión
que la suerte le ha brindado
y no se quede embobado
desperdiciendo el momento;
tendrá su arrepentimiento
cuando el ave haya volado.*

*No fui con ella inhumano
ni fue falta de coraje,
yo acaricié su plumaje,
la tuve en mis propias manos;
me estoy lamentando en vano*

*para qué me quejo ahora...
huyó de mi la traidora
matando mis esperanzas
porque le tuve confianza
siendo un ave voladora.*

Zona Litoral (Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Este de Santa Fe y el Chaco).

Abundan los documentos probatorios de que la décima *espinela* se cultivó también en la zona de nuestros grandes ríos —especialmente en la provincia de Corrientes— desde la época colonial. Los ejemplos más antiguos suelen presentar algún grado de artificio, como es el caso de las décimas que conservó en la memoria Don Nicasio Vargas, de setenta y ocho años, en la localidad correntina de Santo Tomé. La composición muestra el recurso del *pie forzado* simple.

*¿Es posible, cielo amado
que me trates con rigor?
Yo ye sufrido por tu amor
martirios que no he soñado.
Viéndome en tan triste estado,
¿No te condueles de mí?
¿Cómo quieres que hasta aquí
siga mi desgracia en pos
si hemos de sufrir los dos,
tú por otro y yo por tí?*

*Tú fuiste juez en mi causa
en esta mi triste suerte
con la sentencia de muerte
aumentaste mi desgracia.
Mira que el tiempo se pasa
y solo espero de tí,
hasta conseguir el si
iré con dolor profundo;
sufriremos en el mundo
tú por otro y yo por tí.*

*Consulta tu corazón
si es que sientes desvarío
y lo has de ver con el mío
respirar el mismo amor
y verás cual es mejor,
si el oro de Potosí
o lo que te prometí*

*si el juramento cumplimos,
que en este mundo sufrimos
tú por otro y yo por tí.*

*Serás un tesoro hermoso
siempre de mi ser querido
si a mi corazón herido
vienes a darle reposo.
Haz un infeliz dichoso,
cese mi dolor aquí
pero si no fuese así
y la esperanza perdemos
a la tumba bajaremos
tú por otro y yo por tí.*

(Pérez Bugallo, 1992: 87)

Desde las últimas décadas del siglo pasado se gestó en el pueblo correntino un movimiento de rebeldía generalizada contra la explotación y la injusticia social surgidas de la connivencia entre terratenientes, industriales y gobernantes inescrupulosos. La población campesina elevó entonces a la categoría de héroes populares a los gauchos alzados contra la autoridad en demanda de reivindicaciones, muchos de los cuales cayeron haciendo frente a las partidas policiales. Uno de ellos fue Aparicio Altamirano, quien murió de ese modo –junto a sus compañeros de gavilla– a orillas del río Batel en el año 1906, y a quien aún se recuerda en canciones de autor anónimo –que nunca han sido grabadas en discos– como la siguiente:

*«Al milagroso
Aparicio Altamirano»*

*Era amigo de los pobres
Aparicio Altamirano
en esos tiempos lejanos
que a recordarle yo acierto;
vengo a contar a los vientos
su historia triste y pasada;
él a los ricos robaba
jugando fiero su vida
y esquivando a las partidas
a los pobres ayudaba.*

*Era nacido en Mercedes,
hombre valiente y cabal,
en Corrientes jugó su vida
con coraje sin igual*

*y era su gran querer
Angela, que siempre lo llora,
en su ranchito ella ora
por el recuerdo de aquel;
rezan en su honor también
amigos que al cielo imploran.*

*Aparicio en su caballo
tordillo de regia estampa
salió a buscar su revancha
y el destino le fue cruel;
estaba todo un cuartel
emboscado en el lugar,
la tarde se hizo infernal
y peleando por su honor
salió a enfrentar al montón
con coraje sin igual.*

*Herido corrió a un maizal,
besó su payé⁵ y su cruz
Bella Vista dio su luz
para alumbrarle su muerte;
él no maldijo su suerte,
al contrario, triste oró.
Velardo lo sepultó
con su poncho colorado
como homenaje sagrado
al amigo que cayó.*

(López Breard, 1973: 85)

Resulta notorio que las décimas transcritas presentan algunas anomalías, entre las que se destaca la repetida presencia del primer verso libre y el recurrente uso de la asonancia. Estaríamos ante *espinelas* deturpadas como consecuencia de la pérdida de conciencia de la forma clásica, proceso que en el Litoral ya comenzaba a ser evidente a principios de este siglo. En la actualidad ya es muy poco frecuente –salvo en el caso particular del recuerdo cantado de los bandoleros admirados y hasta canonizados por el pueblo– recoger en esa zona canciones que posean estrofas de diez versos, salvo en el sur entrerriano y esto por influencia pampeana. Las letras de *chamamé*, especie musical con foco de dispersión en Corrientes que se halla en plena expansión en toda la Argentina y buena parte de sus países limítrofes, prescinde virtualmente de las décimas. En los pocos casos en que estas aparecen,

5. *Payé* es voz guaraní que significa amuleto.

su mecanismo de rima presenta alguna combinación tan arbitraria comalejada de los moldes tradicionales. Doy un ejemplo de fórmula *8abcbbdeff*:

«*Rinconcito misionero*» (Chamamé de Héctor Chávez)

*Cerquita de Concepción
en dirección a la sierra
ahí donde ahora está
el tupido pastizal
cubriendo la roja tierra
en ese lugar se alzó
en un tiempo ya lejano
el rancho que fue mi hogar
al que nunca he de olvidar
por ser un buen provinciano.*

En otros casos, también excepcionales, una estrofa más breve puede alcanzar la cantidad de diez versos cantados mediante la repetición de algunos, casi siempre los finales. Así lo muestra el siguiente fragmento del *chamamé* «Paisano correntino», cuyas estrofas son en rigor de verdad octavas con los dos últimos versos bisados.

«*Paisano correntino*» (Chamamé de «Polito» Castillo)

*Ha comenzado a brillar
la aurora anunciando el día
y se oyen las melodías
de las aves al trinar;
también se oye el galopar
de un noble pingo en la senda
y va prendido a la rienda
un paisano del lugar.* } Bis

Zona Pampeana (Buenos Aires, La Pampa, Santa Fé, Sur de Entre Ríos, Santa Fé y Córdoba)

En esta área de la llanura donde la *espinela* muestra la mayor vitalidad y vigencia de todo el país. Los *estilos*, las *cifras* y las *milongas* llevan comúnmente este tipo de estrofa, y realmente no se concibe un cantor criollo –mucho menos si se trata de un *payador*– que no la utilice. Los cantares antiguos, ciertamente, han perdido en estas últimas décadas buena parte de su antigua lozanía, no obstante lo cual, durante el desarrollo de mi *Relevamiento de la Música Criolla Tradicional de la Provincia de Buenos Aires* he venido recogiendo abundantísimos ejemplos que demuestran claramente la identidad entre la vieja poesía de la pampa con toda la del resto del territorio argentino de antiguo poblamiento criollo. Las *décimas* glosadas que transcribiré a continuación, por ejemplo –atribuidas al mitológico *payador* Santos Vega pero también de innegable carácter español– las tomé en el barrio porteño de Mataderos de labios de Manuel Ferradás Capra, quien contaba setenta y dos años en noviembre de

1991. Se trata de un cantar «por cifra» arraigado en la tradición bonaerense, pero otros investigadores han recogido las mismas estrofas en Salta (Carrizo, 1933: 78); en Jujuy (Carrizo, 1935: 144) y Santiago del Estero (Di Lullo, 1940: 101).

De balde te estoy mirando
cara a cara y frente a frente;
yo no te puedo decir
lo que mi corazón siente.

*Eres la preciosa flor
que entre mil se alza triunfante
por su aroma más fragante,
más bella por su color;
yo soy triste picaflor
que a tu alrededor volando
va eternamente anhelando
hasta tu cáliz llegar
mas no te puedo alcanzar
de balde te estoy mirando.*

*Eres luz esplendorosa
el que te mira enceguece
y ante tí sombra parece
la estrella más luminosa;
yo, ligera mariposa
quiero en ella febril
consumirme de repente
mas no puede ser así
aunque me encuentre de tí
cara a cara y frente a frente.*

*Eres la hermosa sirena
que con su canto enamora
de sonrisa seductora,
de mirada que enajena;
tú, mujer de encantos llena
no sabes lo que es sufrir
sin poderlo resistir
lloro perdida la calma
pero lo que siente mi alma
yo no te puedo decir.*

*Eres el ángel divino
que allá en la imaginación
ha forjado la ilusión*

*que endulzará mi destino;
 hoy te encuentro en mi camino
 y suspiro tristemente
 al mirar que inútilmente
 por tí sufre el alma mía
 tal vez sepas algún día
 lo que mi corazón siente.*

(Pérez Bugallo, 1996 d: 46)

En todo el ámbito pampeano el Movimiento Tradicionalista acogió y conserva con elocuente fervor la décima *espinela*. Día a día surgen nuevos poetas –profesionales o aficionados–, nuevos intérpretes, nuevos libros de versos y nuevas audiciones radiales que la cultivan intensamente. En algunos casos, los «nuevos» temas que se difunden evidencian no ser sino recreaciones de antiguas composiciones con alguna intercalación de modernas ingenuidades literarias. Sirvan para muestra de ese fenómeno las décimas de despedida a la mujer amada que Atilio Reynoso –becario del Fondo Nacional de las Artes bajo mi dirección– recogió en 1993 en la ciudad de Mar del Plata al cantor y guitarrero Luis María Barbosa. La primera estrofa denota influencias poéticas de corte gauchesco, mientras que en la segunda no hay más que prestar atención al contenido de su quinto verso para reconocer su antigua estirpe andaluza.

*Sos la más fragante rosa,
 la más pura clavelina,
 linda por ser argentina,
 la morocha más hermosa;
 la bella más primorosa
 y más fina que un tesoro,
 sos más querida que el oro
 y también más que el diamante,
 no te olvidaré un instante
 porque te quiero y te adoro.*

*Adiós, porque ya mañana
 no me miraré en tus ojos
 ni miraré los sonrojos
 de tu carita de grana:
 adiós querida sultana
 ya me voy a retirar,
 adiós, te voy a dejar
 con el mayor sentimiento
 porque ha llegado el momento
 que me tengo que ausentar.*

Gracias a la difusión discográfica, muchas creaciones de artistas profesionales han ido

creciendo en popularidad hasta llegar a convertirse en verdaderos clásicos. La *milonga* «Por la vuelta» –por elegir un ejemplo entre cientos– es uno de esos temas cuya amplísima difusión entre cultores activos y pasivos se debe a los medios de comunicación.

«Por la vuelta» (Milonga de Atahualpa Yupanqui)

*Más de uno me ha creído muerto
y así lo habra festejao'
creyéndome sepultao'
en medio de los desiertos;
pudo ser... pero lo cierto
es que andando por la vida
en esas atardecidas
llenitas de soledad
a naides le ha de faltar
una estrellita prendida.*

*Ninguno debe pensar
que vengo en son de revancha,
no es mi culpa si en la cancha⁶
tengo con qué galoppear;
el que me quiera ganar
ha'i tener buen parejero
yo me quitaré el sombrero
porque así me han enseñao'
y me doy por bien pagao'
dentrando tras del primero.*

*Pobre de aquel que cegao'
por la dicha del presente
se acuerde tan malamente
de los que ayer han luchao';
errar, muchos han errao'
porque es ley no superada
la vida no nos da nada
... presta a interés usurario
y el que piense lo contrario
verá su dicha embargada.*

*A Cristo lo condenaron
sin escucharlo siquiera*

6. *Cancha* es voz de la lengua quichua que significa terreno abierto, libre de obstáculos. En este caso se la aplica como sinónimo de pista de carreras de caballos.

*y una corona espinera
sobre su frente fijaron
al madero lo clavaron
y lo lancearon también
se burlaron del Edén,
de virtudes prometidas
por aquel que dio su vida
para iluminar el bien.*

*Empujao' por el destino
también yo abrazo un madero
crucificado trovero
voy yendo por los caminos;
mis cantos de peregrino
no son salmos ni sermones
sino sencillas canciones
de la tierra en que nací
lucecitas que prendí
pa' alumbrar los corazones.*

De algún modo, el carácter poético de la *milonga* transcrita entronca con la modalidad payadoril. Pero en la Argentina, en realidad, llamamos *payador* exclusivamente a quien tiene la capacidad de cantar improvisando, no al compositor que escribe sus obras. El canto repentista puede estar a cargo de un solo *payador*, pero la *payada* propiamente dicha –que está absolutamente vigente– es el canto de contrapunto entre dos o más *payadores*, quienes intervienen intercalando sus estrofas para desarrollar –a menudo mediante preguntas y respuestas– los más variados temas de su inspiración o bien los solicitados por el público o el Jurado. El *payador* de la pampa se caracteriza hoy, por un dominio tan automático como fluido de la décima *espinela*, repetando estrictamente las consonancias y la métrica octosilábica de los versos. Esto sin perjuicio de que también pueda cantar –con mucha menor frecuencia y casi siempre ante un pedido especial–, ajustándose a otras fórmulas estróficas como la cuarteta, la redondilla, la sextina, la sextilla pareada, la quintilla, el alejandrino y la octava.

Ofrezco solo algunos fragmentos de una prolongada *payada* que sostuvieron en Ayacucho (Bs. As.), dos jóvenes *payadores* de esa localidad –Mario Almirón y Carlos Sferra–, el 16 de junio de 1993, en ocasión de rendírsele homenaje a un viejo cantor criollo fallecido.

*Sferra: Ayacucho, ¡Qué sorpresa!
encontrarme en esta sala
en que la gente regala
esa humildad por nobleza;
por eso es que me interesa
bajo el rumor del cordaje
dejarles este mensaje*

*rindiendo en decimales
a Don Felipe Rosales
el más sincero homenaje.*

*Almirón: Buenas noches a la gente
que aquí colma este lugar
y que vienen a escuchar
a lo que el payador siente;
traigo un mensaje ferviente
en mis gauchos decimales,
van mis versos cual baguales
y pido broten las palmas
porque esta noche anda el alma
de Don Felipe Rosales.*

*Sferra: Hizo un culto a la amistad
sé, Don Felipe Rosales
y al dejar mis decimales
esa es la pura verdad'
y yo lo recuerdo acá
en estos camperos playos
y ya que inspirado me hallo
pido en forma elocuente
un aplauso de la gente
para Don Pérez Bugallo.*

*Almirón: Cierto de que está ahí enfrente
hoy golpeando las manos;
lo conocí en Belgrano,
se lo digo francamente
y haciendo chispear la mente
veo, con fuerza y valor
buen amigo payador
en un verso improvisao':
allá estuvo de Jurado,
hoy está de espectador.*

*Sferra: Se lo explico, amigazo
con la guitarra templada
que me metí en la payada
solo por seguir sus pasos;
yo no le temo al fracaso
y bajo la trova fiel
como tendiendo un laurel*

*ya que esfuerzo mi alma
ahora pido que las palmas
vayan con rumbo hacia él.*

*Almirón: No' estamos tirando flores
mas pienso que llegó el punto
de entrar en un contrapunto
como hacen los payadores;
son muy buenos sus valores
se lo puedo asegurar
y en mi forma de expresar
si no tiene ni un problema
vaya usté' siguiendo –pidiendo– tema
si quiere contrapuntear.*

*Sferra: ¿Qué le pasa, Almirón
que me anda tropezando?⁷
Yo que lo estaba escuchando
sabe, con mucha atención
sé de su gran situación
y en una forma sensata
volcando la serenata
mientras que la idea ayunto
ahora, Mario, le pregunto
¿Por qué le tiemblan las patas?*

*Almirón: Es una costumbre mía
... tal vez que sea algo miedoso.
Siempre estoy tembloroso
se lo digo en mi poesía
mas si acepta mi porfia
delante de esta reunión
al vibrar el diapasón
ahora le voy contestando:
las pata' me están temblando
¡Pero firme el corazón!*

7. Nótese que el más mínimo titubeo –en este caso el reemplazo de una palabra por otra y en consecuencia una extralimitación en el octosilabismo de rigor– es inmediatamente remarcado por el oponente.

Zona Patagónica (Nequén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego)

En el amplio espacio patagónico —y siempre circunscribiéndonos a la poesía y la música criollas— cabe diferenciar tres subáreas: a) la correspondiente a la provincia de Neuquén denota claras influencias chilenas arribadas a través de la cordillera de Los Andes. Allí es donde pueden rescatarse los cantares de mayor profundidad cronológica y más clara filiación hispánica. b) la zona que constituye una prolongación «neopampeana» se extiende por Río Negro, Chubut y Santa Cruz. Allí la décima llegó intacta en su aspecto formal, pero el creciente auge de las llamadas «fiestas criollas» multitudinarias y las «jineteadas» de corte tradicionalista fueron imponiendo una temática de pretensión gauchesca cuyos orígenes hay que buscar en la poesía letrada costumbrista, el radioteatro y los circos ambulantes⁸. Lo más interesante de este proceso —que llegó desde la provincia de Buenos Aires— es la gestación de un incipiente movimiento payadoril patagónico que intenta rescatar, de entre las particularidades que tuvo antes el auténtico canto del gaucho, su carácter de libre opinante y a menudo su compromiso de denuncia social. Y c) la provincia de Tierra del Fuego, que carece de toda auténtica tradición criolla.

Daré ejemplos correspondientes a las dos primeras subáreas patagónicas. El que ya transcribo habría formado parte —según información recogida en la zona por Gregorio Alvarez— del repertorio de Zenón Ramírez, gaucho neuquino que cantaba estas décimas «por cifra» hacia fines del siglo pasado. Ofrece la particularidad —y la dificultad compositiva— de que los versos de cada estrofa llevan como encabezamiento el número que les corresponde por su ubicación.

Una me está idolatrando,
 dos por mí están discutiendo,
 tres por mí se están muriendo,
 cuatro dicen ¿hasta cuándo?
 Cinco me están adorando,
 seis discuten por apuesta,
 siete andan a las vueltas,
 ocho me van a buscar,
 nueve van al tribuna,
 diez se paran en mi puerta.

Una me dijo «pintor»
 dos que soy entretenido,
 tres que soy un atrevido,
 cuatro que soy hablador.
 Cinco que soy picaflor,

8. Resulta curioso observar como en la Argentina el autodenominado tradicionalismo ignora casi sistemáticamente la esencia de los rasgos de la cultura tradicional que dice cultivar.

seis *que soy la madriguera,*
 siete *que amo hasta las fieras,*
 ocho *dicen que es muy cierto,*
 nueve *dicen ¡Mejor muerto...!*
 diez *dicen ¡Si se muriera...!*

Una *me fue a denunciar,*
 dos *fueron a lo del cura,*
 tres *con justicia me apuran,*
 cuatro *me van a juzgar.*
 Cinco *van al tribunal,*
 seis *suplican mi perdón,*
 siete *dan declaración,*
 ocho *lloran por mi encierro,*
 nueve *exigen mi destierro,*
 diez *claman mi salvación.*

Una *me da mil martirios,*
 dos *de corazón me aman,*
 tres *con el sol me comparan*
 cuatro *horas antes del alba.*
 Cinco *por mí suplicaban,*
 seis, *los rayos de mi amor,*
 siete *aumentan mi dolor,*
 ocho *dicen que tal vez*
 nueve *¡Me muero por él!*
 diez *¡Morirá en mi corazón?*

(Alvarez, 1981: 57)⁹

El siguiente ejemplo se trata de décimas improvisadas «por *milonga*» que tomé en 1985 a Saúl Huenchul –*payador* por cuyas venas corre sangre indígena *mapuche*– en Anecón Grande, provincia de Río Negro. La letra destaca los conflictos interétnicos planteados desde el inicio de la lucha contra el indio por la conquista de su territorio, cuyas secuelas llegan a la actualidad.

Por más que cada memoria
hable de lauros y guerras
conquistando nuestra tierra
después de mil trayectorias

9. Hay en este poema algunas fallas métricas y de rima, especialmente en la última estrofa. El autor se ha limitado a transcribir los versos tal como los recordaba su informante Serafín Galán Deheza, quien a su vez los había escuchado al citado Zenón Ramírez.

*no sé de quién es la historia
que reniega del malón
pero al cantar mi opinión
siempre me pareció infame
que al primitivo se llame
indio salvaje y ladrón.*

*Quisiera saber si el Rey
que ayer mandaba de España
era tan bueno y sin mañas
cuando firmaba una ley;
es cierto que el blanco trae
la evolución como un sueño
pero al pisar en su empeño
América y su extensión
trae de tiro la agresión
contra el hombre lugareño.*

*Y en aquel triste motivo
que al mundo habría que contarle
era un orgullo cortarle
la cabeza a los nativos;
entonces ¿Cómo recibo
que el indio era el gran salvaje?
Si los primeros ultrajes
los cometieron los gringos
y pa' la guerra, distingo,
lo empujaron al gauchaje.*

*Después de tanto limpión
los campos se distinguieron,
las tierras se repartieron
como sagrada misión
pero al indio ni un rincón
le han dejao' como un reintegro
por eso es que no me alegro
y hasta opino tranco a tranco
que no creo que el cuero blanco
lo supere al cuero negro.*

*Y ya para terminar
quiero decirles de un viaje:
de la palabra salvaje
hay mucho que analizar;*

*el que me quiera enseñar
 ...yo nací para aprender
 pero les haré saber
 desde el lugar donde estoy
 que observando al hombre de hoy
 distingo al hombre de ayer.*

Y para terminar yo con este artículo quiero dejar una sintética reflexión. En más de la mitad del territorio argentino, la décima *espinela* reviste hoy una indiscutible calidad folklórica, en virtud de que cumple con los dos requisitos existenciales que desde nuestra perspectiva teórica¹⁰ definen a esos particulares fenómenos culturales: el carácter intencional con que se la cultiva y la conciencia de propiedad que se tienen de ella.

Bibliografía

- ALVAREZ, Gregorio, *El tronco de oro. Folklore del Neuquén*. 2ª ed., Siringa, Buenos Aires, 1981.
- CARRIZO, Juan Alfonso, *Cancionero Popular de Salta*. Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, 1933.
- Cancionero Popular de Jujuy*. Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, 1935.
- DI LULLO, Orestes, *Cancionero Popular de Santiago del Estero*. Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, 1940.
- JACOVELLA, Bruno C., *Las canciones folklóricas de la Argentina*. Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1969.
- LOPEZ BREARD, Miguel Raúl, *Devocionario Guaraní*. Colmegna, Santa Fé, 1973.
- PEREZ BUGALLO, Rubén, *El folklore. Aportes para su delimitación fenoménica*, en «Congreso Nacional de Folklore», Resistencia, (Chaco, 1979).
- El comportamiento folklórico como estructura antropológica*, en «Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano», (Santiago del Estero, 1980).
- Relevamiento Etnomusicológico de Salta (Argentina)*. Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1984.
- El folklore: una teoría de la práctica*, en «Sapiens», nº 5, Museo Arqueológico Municipal, (Chivilcoy, 1985).
- Folklore musical de Salta*. Fecic, Buenos Aires, 1988.
- La tradición y el tradicionalismo. Una buena ocasión para ejemplificar*, en «Para Vd.», (Moreno, 1990).
- Corrientes musicales de Corrientes (Argentina)*, en «Latin American Music Review», vol. 13, nº 1, University of Texas, (1992).

10. Para una ampliación de esta línea de pensamiento, ver Pérez Bugallo (1985).

La base hispano-peruana del chamamé, en «Segunda Muestra Latinoamericana de Baile Folklórico por Pareja», Universidad Inca Garcilaso de la Vega, (Lima, 1995).

El canto de contrapunto en Corrientes, en «Entre todos, Folklore», año 3, nº 18, enero, (1996a).

Diccionario actualizado de Payadores Argentinos, Colectivo Cultural «Giner de los Ríos», (Ronda, 1996b).

Relevamiento de la música criolla tradicional de la Provincia de Buenos Aires. Investigación y reconstrucción documental, en «Cuartas Jornadas Nacionales de Folklore», Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, (Buenos Aires, 1996c).

Música criolla tradicional bonaerense. El Arca, Buenos Aires, 1996d.

De la idealización al dirigismo de la identidad. Un mal ejemplo de «globalización» cultural, Colectivo Cultural «Giner de los Ríos», (Ronda, 1996e), (en prensa).

RODRIGUEZ, Alberto, *Cancionero Cuyano*. 2ª ed. Ediciones Culturales de Mendoza, 1989.



El gran laúd de las Cantigas de Santa María. Análisis iconográfico.

Carlos Paniagua

Las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio, son la fuente iconográfica más importante de la Edad Media en lo que respecta a instrumentos musicales. (Foto 1).

La fecha de recomposición de este códice la sitúa Walter Mettmann entre 1277 y 1282. Repasemos acontecimientos para situarnos en esta época.

Alfonso X tiene alrededor de 60 años y lleva 28 reinando en Castilla, hace 32 que había acompañado a su padre Fernando III El Santo en la reconquista de Sevilla (1248), ciudad de la que se enamora y que guarda sus restos. Lucha activamente contra los musulmanes, pero por cuestiones de poder, ya que se rodea de músicos y artistas cristianos, moros y judíos, y de ellos toma su sabiduría y manda traducir en Toledo, su ciudad natal, todos los libros que requisa en los centros culturales de Al-Andalus, sobre todo de Córdoba; así conoce a los Griegos clásicos que estaban traducidos al árabe.

Fizo tralladar eneste lenguaje de Castiella todas las sciencias, tan bien de theología como la logica, e todas las siete artes Libertales como toda la arte que dizen mecanica. Otrosi fizo trasladar toda la secta de los moros, poque pareciesse por ella los errores enque mahomad el su falso propheta les puso e enque ellos estan oy en día. Otrosi fizo trasladar toda ley de los judios e aun el su tabnud e otra sciencia que an los judios muy escondida a la que llaman cabala.

Esto escribía Don Juan Manuel sobre Alfonso X en su «Libro de la Caza».

¿Y Sevilla? Sevilla le dá los instrumentos que allí se fabricaban, que no se habían visto en su reino pero que eran famosos en todo el Magreb. Sevilla le dá su música y su perfume.

Alfonso X se cazó con la hija de Jaime I El Conquistador, rey de Aragón y contemporáneo de Teobaldo de Champagne, rey de Navarra y gran poeta. Durante la vida de Alfonso, se inicia la construcción de la catedral de León donde se esculpen en piedra interesantes instrumentos musicales, hace 50 años que se inició la de Burgos, hace 100 que el Maestro Mateo esculpió el Pórtico de la Gloria y se levantó la Giralda.

De Al-Andalus solo queda el reino de Granada con Mohamed I El Rojo (Alhamar) que tuvo como rivales no solo a los cristianos sino también a los almohades de su propio territorio, que habían sido desbancados del poder. Este primer rey nazarí fue el inspirador de la Alhambra iniciando su muralla y el abastecimiento de agua en el lugar del antiguo castillo. En esta época, el culto Mariano de la Cristiandad está en auge; se esculpen multitud de imagenes de Vírgenes, se ensalzan sus virtudes, se construyen sus templos y se narran sus milagros. Gonzalo de Berceo, Gautier de Coinci, el clérigo Adgar, la abadesa Hildegard; por toda Europa se recopilan sus milagros; Roma estableció fiestas conmemorativas de la vida de Nuestra Señora, los músicos escribían conductus, organum, motetes, himnos y cantigas en su honor.

Alfonso X es un personaje de esta época y compone y manda componer y recopilar canciones y milagros y loores e instrumentos musicales, todo ello en varios códices de los que se conservan cuatro, todos distintos.

Alfonso muere en Sevilla el 4 de Abril de 1284, hace 711 años. (Foto 2).

En la biblioteca del Monasterio de El Escorial, se conserva el códice cuya signatura es b.I.2. y que nos muestra un repertorio de 400 canciones que narran milagros de Santa María. Están numeradas, y las decenas, son Cantigas de Loor u oraciones a la Virgen; éstas van acompañadas de una miniatura cuyo tamaño varía ligeramente de unas a otras.

Los 361 folios de pergamino (402 x 273 milímetros) están escritos a dos columnas de 40 líneas cada una con tinta roja y negra. Las iniciales de cada cantiga son azules adornadas con tinta blanca y filigrana roja; los pentagramas son rojos y los neumas negros. Las miniaturas ocupan el ancho de la columna y suelen ser cuadradas o ligeramente rectangulares, todas ellas enmarcadas. Los fondos suelen ser cuadrículas ortogonales a modo de mosaicos con gran variedad de diseños, predominando los colores azules y rojos. Las escenas nos presentan músicos con sus instrumentos y suelen aparecer uno o dos en cada miniatura. (Foto 3).

El folio 162 rectus, empieza la Cantiga CLXX, «Loar devemos aque sempre faz» con su miniatura correspondiente. Mide ésta aproximadamente 8 x 8 centímetros y representa a dos músicos tocando juntos, uno sentado con un rebab o rabel y el otro de pie con un laúd. El instrumento es tan grande que le sale el clavijero y parte del mango fuera del encuadre, y deja tan poco espacio al otro músico, que tiene que sacar fuera también el mango del arco. Esta miniatura junto con la de los añafles son las únicas que se salen del marco. (Foto 4).

El laudista apoya supeso sobre la pierna derecha mientras que el pie izquierdo parece moverse al compás de la música. El instrumento está dibujado totalmente horizontal y parece no pesarle nada. La caja la tiene sujeta con el antebrazo derecho, un poco por debajo y contra su pecho.

El tamaño real que tendría el instrumento es difícil de determinar porque varía mucho según se tome como referencia una u otra parte del músico, que por otro lado no tiene unas proporciones reales; si dejara caer su brazo izquierdo, la mano le llegaría por debajo de la rodilla, su mano derecha es muy grande, etc. Así pues el ancho de la caja podría oscilar, según mis cálculos, entre 32 y 44 centímetros y por tanto el largo total (de botón a cejilla) entre 83'5 y 115 cm. y el tiro (longitud de la cuerda vibrante) entre 76 y 105 cm.

La forma que tiene la tapa de la caja es una elipse, y me sorprendió la exactitud con que está dibujada para el pequeño tamaño de la miniatura. Un primer cálculo señaló que es una elipse de $\alpha = 50^\circ$. Recordemos las propiedades de esta curva tan singular. Cada elipse tiene dos puntos en su eje mayor y equidistantes del centro que se llaman «focos» (F y F'); pues bien: «Toda línea que parte de uno de los focos y se refleja en la elipse, pasa por el otro foco». (Foto 5).

Desde el punto de vista acústico esto es muy interesante, ya que si pudiésemos concentrar el puente de un laúd con esta forma elíptica en uno de los focos, la vibración de una cuerda en movimiento se propagaría por toda la tapa y reflejándose en el borde, volvería a concentrarse nuevamente en el otro foco. Pues bien, cuando vamos a la miniatura vemos

que el puente está situado en la posición precisa para que esto ocurra, y el otro foco cae exactamente en el centro del rosetón que está en el eje de la tapa.

Estudiando la situación del puente en los tratados Arabes de música, anteriores a estas fechas de las Cantigas, se dice con bastante frecuencia que el puente debe situarse a un tercio de la distancia que hay desde el centro de la parte más ancha de la caja, al punto inferior que llamo «botón». Según la fórmula matemática de la elipse:

$$\frac{x^2}{a^2} + \frac{y^2}{b^2} = 1$$

para que tenga el foco en el lugar requerido para el puente, ha de ser no de 50° sino de $\alpha = 48^{\circ}18'97''$. (Foto 6).

Así pues, la intención no puede estar más clara con la exactitud de la representación.

Todo lo dicho de la elipse, se cumple también en el elipsoide, que es la figura espacial que resulta de hacer girar la elipse sobre su eje mayor. Esto me hace tener la certeza de que medio elipsoide es la forma geométrica de la caja de este laúd desechando la posible idea inicial de que no fuera tan profundo o incluso de que no fuera plano.

Esta curva, acústicamente estupenda me recuerda a otra no menos fenomenal como es la «parábola» a la que tienden las cuerdas de algunos salterios y la cola de los clavecines y pianos.

Sigamos analizando la tapa de la miniatura: los tres rosetones principales forman un triángulo equilátero, y el cuarto está alineado con dos de los anteriores. ¿No tendría otro rosetón simétrico a este cuarto? Seguramente sí, y su situación cae debajo de la muñeca derecha del músico. La simetría es importante aunque hay elementos que la rompen como la disposición de las clavijas y algo más inusual que veremos después en el mango. (Foto 7).

Si la tapa de este laúd tuviera barraje de refuerzo (cosa no demostrada todavía), su disposición es fácilmente deducible entre tantas aberturas como tiene; un número lógico sería de 6 barras transversales.

No olvidemos que el barraje de este tipo de instrumentos, responde primitivamente a la necesidad de frenar las frecuentes grietas que se abren desde los orificios practicados en la tapa y que con el tiempo se descubrió que con una forma determinada y la distribución correcta de estas barras, podía hacerse más fina la tapa y mejorar así su sonoridad.

El largo del instrumento es exactamente el doble de la elipse; esto nos da el punto de la cejilla desde donde medir distancias. El mango es la mitad del largo total. (Foto 8).

Este dato es una novedad, ya que según los teóricos el mango del laúd debe medir un tercio del largo total, y a este principio se ajusta la casi totalidad de la iconografía que conozco anterior a las Cantigas, que son cerca de cincuenta.

Estamos ante una de las primeras representaciones del laúd en un ambiente Cristiano. Hasta este momento, el instrumento se había desarrollado en el mundo Islámico. Sabemos muy bien que fueron los Arabes quienes tomaron el viejo «barbat» persa, y le aplicaron la geometría y los conocimientos matemático-musicales de los Griegos, elaborando así entre los siglos VII y IX, un instrumento al que llamaron 'Ud y que se convirtió en el más importante de la música Árabe.

Es en el siglo XIII cuando instrumentos utilizados en Al-Andalus empiezan a conocerse,

usarse y representarse en los reinos cristianos; pero pronto empiezan otras modificaciones como por ejemplo las aberturas de la caja u «oídos» que tradicionalmente eran simétricos, con forma de omega y nunca situados en el eje de simetría. Aparecen nuevas aberturas con forma de rosetón en las Cantigas y en el «Libro de Ajedrez, Dados y Tablas» también de Alfonso X, al principio tímidamente combinados con los tradicionales oídos, pero pronto se unifica el criterio y la forma general será el gran rosetón central. Este adelanto evolutivo influye en los laúdes del resto de los países que adoptan la misma solución tanto en el ámbito Cristiano como en el Islámico. (Foto 9).

Sigamos con nuestro instrumento.

La tapa tiene una doble línea a su alrededor, y esto es lo más frecuente en la iconografía y quizá responda a la tira de pergamino o piel que se utiliza para reforzar la unión entre la tapa y la caja. Esto ha sido utilizado en los instrumentos más antiguos conservados, y aún lo es en algunos de hoy día; y se utiliza la piel porque cuando está húmeda se puede adaptar perfectamente a cualquier curva sin hacer repliegues. (Foto 10).

Los rosetones son iguales, tienen una parte central cubierta con «pan de oro» en la que se vislumbra una estrella de 5 a 8 puntas, y lo rodea una corona negra con 12 puntos blancos. El otro oído situado sobre el eje tiene forma de rueda de 8 radios con «puntos gordos» en los vértices.

El puente plantea un problema especial. Su decoración no se corresponde con la funcionalidad que debe tener, y la tensión que debe soportar un listón de madera pegado a la tapa. Esta misma decoración de pan de oro con bordes negros y puntos blancos se utiliza para el cuello y los brazaletes de la túnica del laudista; y aparecen en los laúdes de la Cantiga XXX y en otras muchas miniaturas. Es curioso lo exageradamente grande que es este puente, que se salen los picos por fuera de la tapa. Curiosas son también las marcas del puente XoX-X y que me atrevería a completar con ayuda de la simetría a XoX-XoX pero a lo que no encuentro explicación; siete signos que se corresponden con los siete ovalillos que hay entre la caja y el mango. En las Cantigas el número 7 se combina frecuentemente con otros números importantes, y se alude a él en los textos con motivo de los siete Gozos, los siete Dolores, los siete Dones del Espíritu Santo y los siete Dones que Dios ha dado a la Virgen.

El mango presenta novedades muy interesantes.

Pese a que las cuerdas se abren en abanico de una forma ostentosa, el mango mantiene su anchura desde la cejilla hasta la mitad de su largo para abrirse después al encuentro de la caja, con una elegante curva continua; esto implica que alguna cuerda se sale del mango. El miniaturista se ha visto forzado a quebrar la línea de las cuerdas, este error es debido a querer abrir excesivamente el abanico de cuerdas. En mi reproducción para la exposición de «El legado de Al-Andalus», opté por no separar tanto las cuerdas para hacerlo más coherente con la forma del instrumento y que alguien lo pueda tocar. La experiencia me ha enseñado que las distancias entre las cuerdas están sometidas más a las manos de los músicos que a una medición fiel de la iconografía.

El mango no sigue el eje de la caja sino que forma un ligero ángulo siguiendo la dirección de las cuerdas más agudas, que son las que necesitan ser holladas y por tanto tener mango

debajo y dejando los órdenes más graves fuera del mango ya que solían tocarse al aire. Con esto se ahorra un grueso mango con su consiguiente peso.

Esta asimetría tan curiosa que no necesitan otros instrumentos más pequeños no se ha visto antes, y sólo se verá después en las tiorbas y archilaúdes del siglo XVI que son también instrumentos grandes con función de bajos. Se ve mucho mejor esta «deformación» si se inclina un poco la foto; cuando uno la tumba del todo, ve perfectamente que el eje de la caja y el del mango no son el mismo, y dato curioso, el eje del conjunto de rosetones no sigue el de la caja, sino que quiere encontrarse con el del mango para dar la impresión de rectitud. Me sugiere que el miniaturista quiso ocultar la heterodoxa asimetría cometida por un constructor de instrumentos para beneficiar a un músico, aligerando en lo posible el mango del laúd. ¿No podría estar este laudista tocando el bordón con el dedo pulgar de su mano izquierda?

El diapasón tiene tres marcas que parecen indicar trastes o más bien algunas posiciones poco usuales, ya que las más frecuentes no necesitarían de este recurso. Suponiendo la cejilla puesta derecha en el lugar que indican las elipses, las marcas están a unas distancias relativas de aproximadamente:

1ª posición - 0'06 del tiro -----	114 cents
2ª posición - 0'27 del tiro -----	530 cents
3ª posición - 0'40 del tiro -----	870 cents

(El cent es la centésima parte de un semitono igual, es decir que una octava tiene 1.200 cents).

La primera posición se corresponde exactamente con la que Al-Kindi (ca. 874 d.C.) llama «mujannab» (anterior). La 2ª posición marcada en la miniatura, así como la 3ª, no se corresponden con ningún punto singular. Como referencia para el profano, los trastes de una guitarra con afinación temperada está a 100, 200, 300, 400, etc. cents de la cejilla. Así pues si por ejemplo afinamos una cuerda en Do, la 1ª posición sonaría Do#; la 2ª entre Fa y Fa# y la 3ª entre Sol# y La.

Llegamos al clavijero que siempre se representa lateral en las miniaturas; casi nunca en la escultura, ya que siempre iban hacia atrás pero representándolo en el plano de esa manera; eso sí, con el ángulo que debía tener que en nuestro caso es exactamente 120° respecto del eje de la caja que pasa por el centro de la cejilla que es lo suyo. Su forma no es una novedad, quizá sí lo es la bola u óvalo agujereado del extremo para pasar el cordón con borla para colgar el instrumento de la pared. La decoración me sugiere que el miniaturista reprodujo en el clavijero, el dibujo del apunte que tomó de la parte posterior del mismo, cuando tuvo el instrumento real en las manos antes de irse al scriptorium a dibujar esta maravilla.

Las clavijas nos dan bastantes datos para reproducir el instrumento o al menos entenderlo mejor. Los laúdes anteriores a éste tenían 4 ó 5 cuerdas dobles pero es frecuente que haya 9 clavijas, y en un caso tan exquisito como éste no son ni una más, ni una menos. Aquí el número de clavijas prima sobre el de cuerdas. Así pues hay una cuerda sencilla y cuatro dobles, pero ¿cuál es la sencilla? Cuerdas dobles con bordón sencillo se ve mucho en las violas o vihuelas de arco de la época; también se ve en los laúdes islámicos actuales. Por el contrario, la prima sencilla fue muy utilizada siglos después; pero si admitimos que tocaba

el bordón con el pulgar y observamos que la clavija donde suele sujetarse esta cuerda, es más corta que las demás dejándola aparte de las cuatro parejas restantes, a las que el miniaturista enfrenta claramente, la solución es diáfana.

La forma esférica de la clavija ya se ha visto en el Pórtico de la Gloria y también en el laúd de la «Arqueta de Leyre» y otros ejemplos de la iconografía de Al-Andalus y, pese a su aspecto resbaladizo funciona muy bien si se pueden manipular con algo más que las yemas de los dedos.

Consideraciones finales (Foto 11)

Se han reconocido varias manos en la confección de las miniaturas de este códice, cabe la posibilidad de que dos miniaturistas trabajaran en la Cantiga 170, uno con los instrumentos y otro con el resto de la escena. El dibujo del laúd está hecho con la precisión de la plantilla, regla y compás, y no me parece que se corresponda con el tratamiento de las túnicas, fondos o sillas que están dibujadas con otra mano y también en perfecta armonía. Quizá se dibujara primero el laúd y después la figura del músico que lo sujeta.

El diseño de este instrumento está pensadísimo y es producto de la evolución, no es un instrumento inventado por un miniaturista. La idea que tienen algunos musicólogos de que los pintores o escultores medievales imaginaban los instrumentos que reproducían, me parece descabellada; podrían representarlos con mejor o peor fortuna, pero inventar un instrumento musical es mucho más difícil que copiarlo, lo garantizo.

Los instrumentos representados en las Cantigas provienen de todos los ámbitos sociales pero una mayoría y éste en particular, son instrumentos ricamente decorados, para ser tocados ante reyes; instrumentos bien pensados, bien hechos y bien terminados como corresponde a un lugar como Sevilla, donde había muchos artesanos trabajando en ello, donde la demanda era importante y donde este laúd de sonidos graves pudiera combinarse con otros instrumentos más agudos como el rabel que lo acompaña. Este instrumento no es solista, no es para moverse mucho, cantando cantigas o romances él solo; lo veo como un instrumento urbano, cortesano, cosmopolita y con gusto de acompañar a los demás. Este instrumento que se presta perfectamente para ir él solo en una miniatura como las hay (Cantigas, 100, 200, 290 y 400) prefiere ir acompañado porque éste era su oficio.



Foto 1



Foto 2

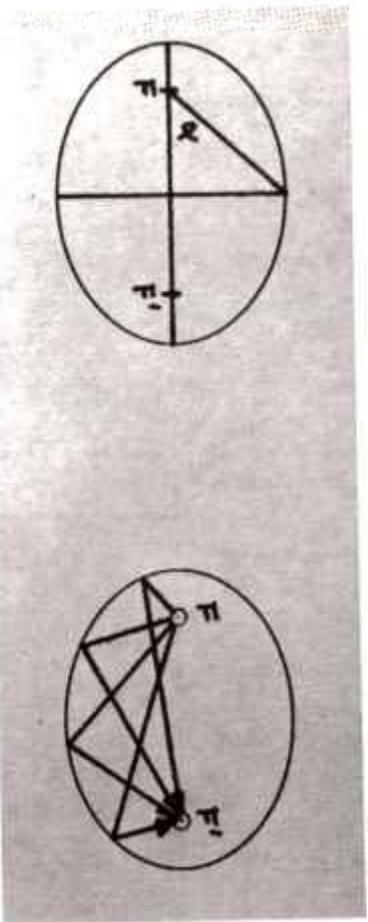


Foto 5

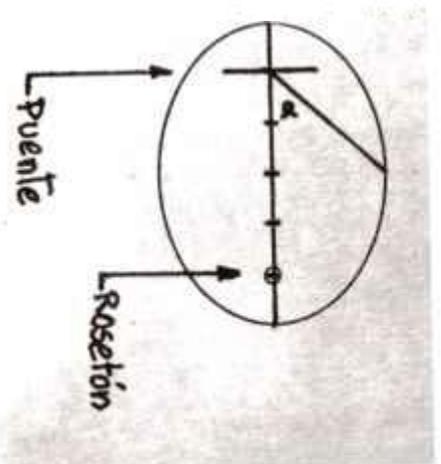


Foto 6

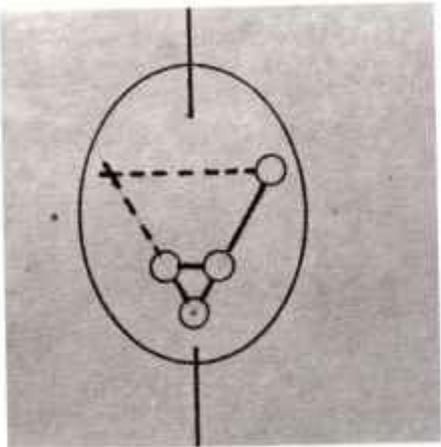


Foto 7



Foto 8



Foto 9

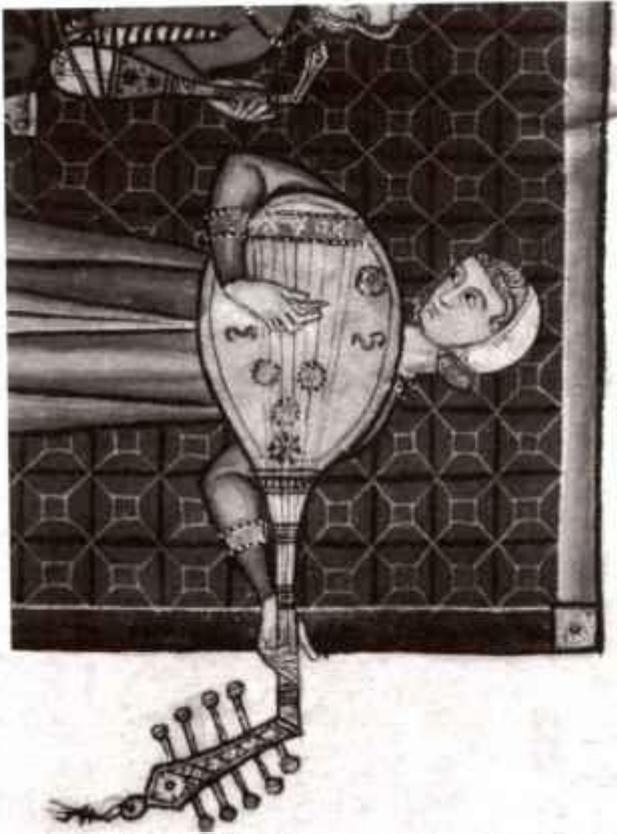


Foto 10

EL GRAN LAUD DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA. ANALISIS ICONOGRAFICO.



Foto 11

Vihuela de piezas con taraceas

Francisco Hervás

La construcción de ésta vihuela ha supuesto un difícil ejercicio de síntesis entre fidelidad y recreación. Fidelidad, porque sólo a partir de una consideración escrupulosa tanto de las fuentes iconográficas como de los únicos ejemplares conservados es posible una recuperación verosímil de los instrumentos del s. XVI; recreación, porque tanto en el aspecto estético como en la búsqueda de un sonido ideal, integrado imaginariamente con la música y el contexto histórico que produjo la vihuela, sólo cabe ejercer una labor de reconstrucción –tamizada por una inevitable visión actual– de lo que pudo ser la estética y sonoridad de aquellos instrumentos.

No está en mi ánimo, de ésta forma, la copia literal del instrumento que se conserva en el museo Jacquermart André de París, ya que éste parece más una práctica de lutheria concebida para superar un examen, que un medio de interpretación musical, como cabe suponer si nos remitimos al dato histórico que nos aportan las Ordenanzas del Gremio de la Madera de Sevilla, 1502, y de Granada, 1541, en las que se recoge entre otros instrumentos que los aspirantes a violeros debían saber hacer, la construcción de una «vihuela grande de piezas con taracéas», que es lo que aparenta ser la vihuela de París. Sin embargo, su condición de testigo material único lo convierte necesariamente en la base de mi trabajo. De él he extraído la mayor parte de los elementos decorativos de la vihuela: El diseño del fondo, la confección de algunas taracéas, así como las tonalidades cromáticas generales que prestan su aspecto cálido al instrumento.

Otros elementos proceden de reproducciones de vihuelas en pinturas o libros de la época: la forma de la caja y la disposición de las taracéas en la tapa armónica son interpretaciones sobre la vihuela que aparece en una ilustración de «El Maestro», libro de música para vihuela de Luys Milán, (Figura 1), mientras que los dibujos geométricos del diapason están inspirados por «La Trinidad con Querubines y Angeles», obra de Juan de Juanes que se conserva en el Convento de Santa Clara en Gandía (Valencia), en el cual uno de los ángeles tañe una vihuela decorada con dicho motivo ornamental (Foto 1).

En cuanto a la madera, he combinado algunas típicamente españolas, de las cuales hay constancia de su utilización en la época como el peral o el ciprés, con maderas ornamentales como la caoba o el palosanto que, aunque de introducción posterior, son de uso aceptado en la recreación de instrumentos históricos de cuerda pulsada.

El principal obstáculo que presenta hoy la construcción con rigor histórico de una vihuela del s. XVI, es la ausencia absoluta de conocimientos acerca del barraje interior que los violeros españoles aplicarían en las tapas armónicas de las vihuelas que construían. El único documento existente, la vihuela de París, no nos da una información explícita de ello, ya que en el siglo XVII fue sometida a modificaciones para ser utilizada como guitarra barroca, y no hay suficientes marcas en su interior que puedan determinar un barraje anterior, y que sirvieran para desvelar tal incógnita.

La solución que planteo a éste respecto en mi vihuela, es la utilización de un sistema de cinco barras, con una configuración parecida a las que probablemente se usarían en los laúdes de la primera mitad del s. XVI (Figura 2).

Considerando la línea de evolución en el número de barras y su colocación en la tapa armónica de los laúdes a partir de la información que a éste respecto conocemos del único documento escrito anterior a 1600, la página manuscrita de Henry Arnault de Zwolle, c. 1450, (Figura 3), en la que se pueden observar tres barras (pons), una justo encima de la rosa y dos entre ésta y el puente, en algún momento de dicha evolución el barraje de los laúdes podría ser como el que se muestra en la Figura 4, para seguir su evolución hacia el conocido sistema de siete barras, generalizado ya a finales del s. XVI, (Figura 5).

En la construcción de la tapa armónica de la vihuela, he optado por un sistema de cuatro barras, que básicamente reproduce la configuración de la Figura 4, con una barra añadida entre el puente y el borde inferior para el balanceado del sonido que producirá el instrumento, (Foto 2), renunciando a la típica barra en forma de J y las pequeñas barritas en abanico, ya que en el tiempo de apogeo de la vihuela, 1535 a 1593, todavía no se había generalizado el uso de dichas barras en los laúdes, y por supuesto no existe constancia de su uso en las vihuelas.

Tal solución, sin pretensión alguna de ser la única ni la mejor, viene por otra parte avalada con el hecho de que la técnica del tañido de la vihuela de mano era prácticamente la misma que se usaba para el laúd, y similar el uso musical de ambos instrumentos. Cabe pues pensar, que vihuela y laúd pudieran ser similares en lo esencial de su construcción, y es razonablemente probable que el barraje utilizado en ambos instrumentos fuese parecido. No obstante, teniendo en cuenta los problemas documentales, la solución por la que he optado no deja de ser una tentativa en la difícil tarea de contribuir a la recreación del instrumento más emblemático de la España del s. XVI.

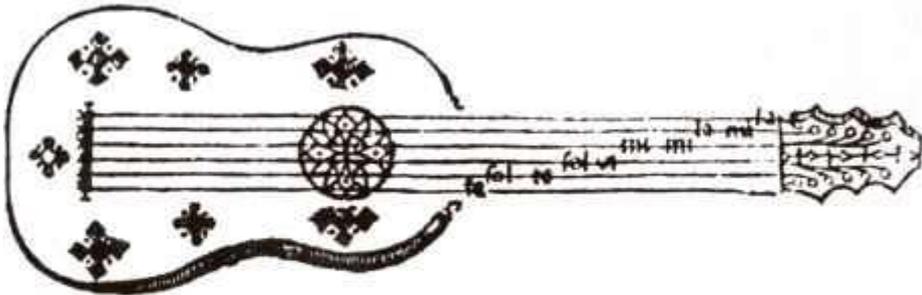


Figura 1

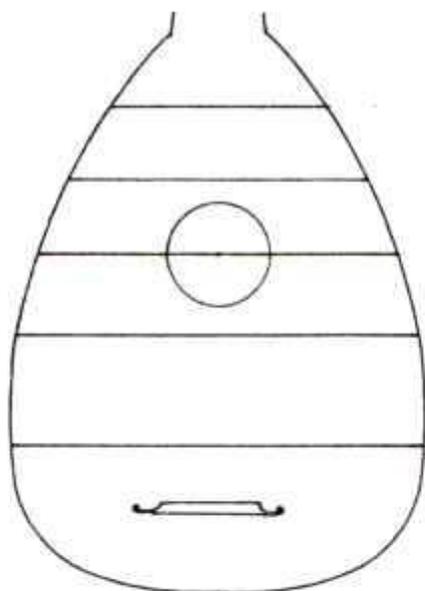


Figura 2

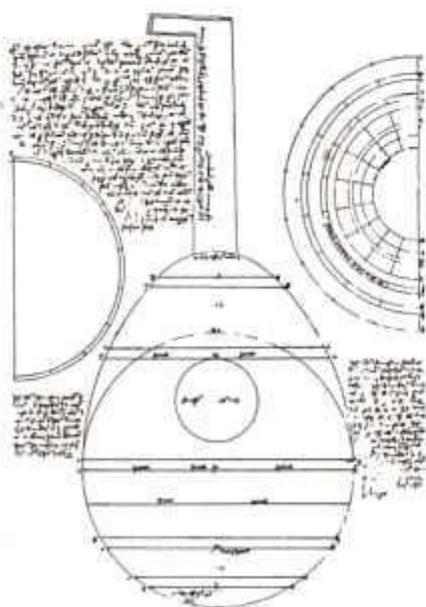


Figura 3

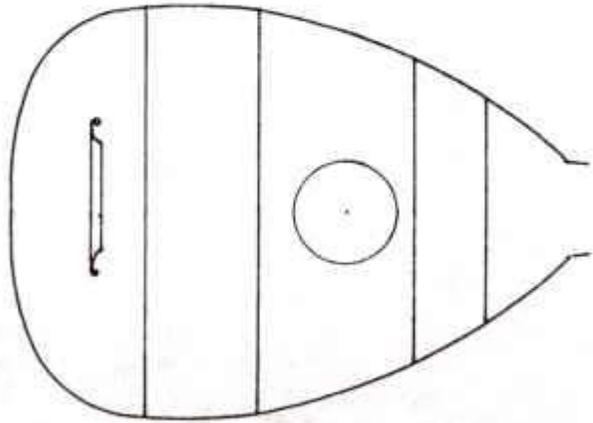


Figura 4

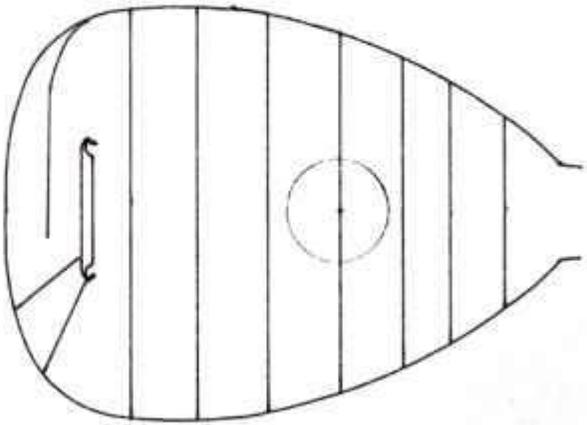
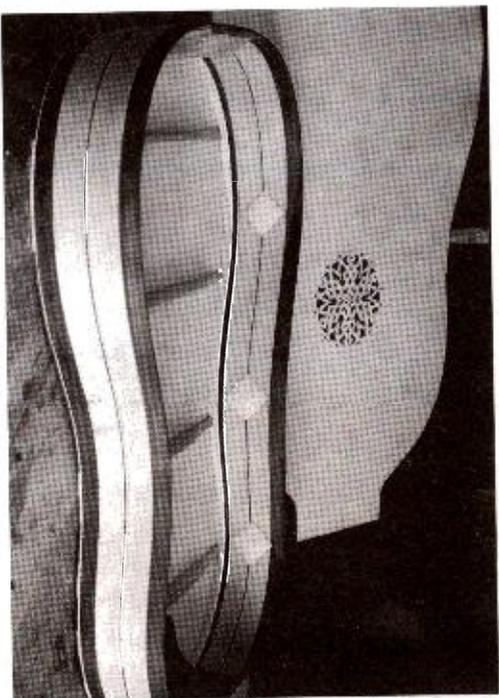
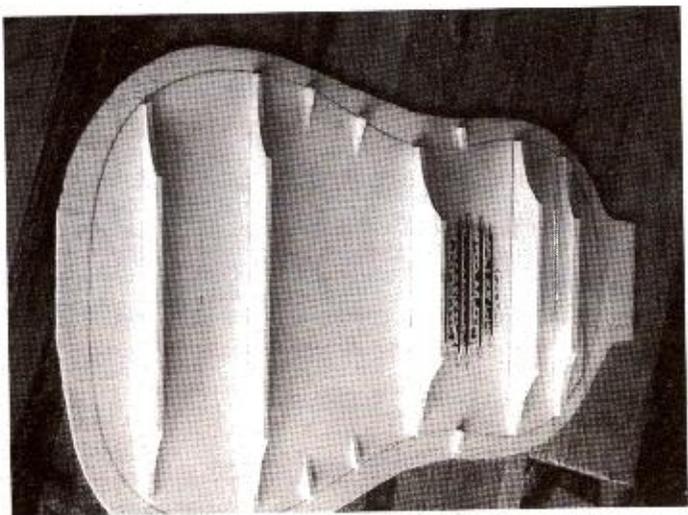


Figura 5

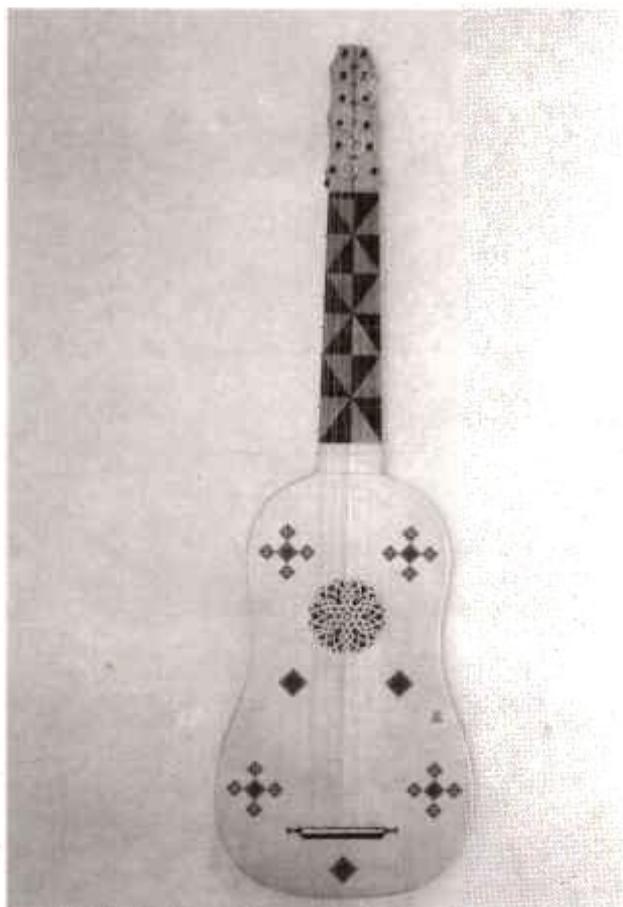


Foto 1



VIHUELA DE PIEZAS CON TARACEAS

Foto 2



II Congreso Internacional de Música Árabe. Kaslik (Líbano). Del 1 al 5 de mayo de 1995.

Manuela Cortés García

La Universidad maronita de Saint Esprit en Kaslik (Líbano), ha sido el lugar de encuentro del II Congreso Internacional de Música Árabe. En esta ocasión, el tema del congreso ha sido *LA MUWAŠŠAH*, género poético musical creado en al-Andalus por el cordobés Muqaddam b. al-Mu'afa, conocido como El Ciego de Cabra (siglo IX).

La ceremonia de apertura estuvo presidida por el Presidente de la República, Sr. Elías Sharaui, y en el discurso de inauguración del congreso intervinieron el Dr. Louis Hage, Presidente del congreso, y el Dr. Manuel Grosso Galván, Director General de Promoción Cultural de la Junta de Andalucía (España), quien en su discurso hizo una semblanza sobre la importancia del género *muwaššah*, que se ha mantenido vivo en Oriente y Occidente musulmán desde el siglo IX hasta la época actual.

El II Congreso Internacional de Música Árabe ha reunido a musicólogos árabes y europeos que han debatido sobre la *muwaššah* en sus dos variantes: a) profana, y b) religiosa. La temática de los mismos ha girado en torno a los orígenes, aspectos poéticos y musicales, escuelas y evolución del género. Una tribuna formada por nuevos compositores, debatieron sobre la evolución y las transformaciones sufridas por dichas composiciones, a partir de finales del siglo XIX. Entre los participantes se encontraban los Dres: Habīb Tūma (Alemania), 'Abd al-Ḥamīd Ḥamam (Jordania), 'Alī Razi (Estados Unidos), George Sawa (Canadá), Pére Tannūs (Líbano), Pére L. Hage (Líbano), Ratiba Hafnauī (Egipto), Maḥmūd Kāmīl (Egipto), Paolo Skarneti (Italia), Maḥmūd Guettat (Túnez), Reynaldo Fernández Manzano (España) y Manuela Cortés García (España).

Las diferentes escuelas de *muwaššah* clásicas y contemporáneas estuvieron representadas en conciertos que contaron con la participación de la Orquesta del Instituto de Música de Túnez, con el *malūf* de la escuela tunecina, y la Orquesta del Conservatorio de Música de Damasco, representó a la escuela del *wašla* de Alepo. La escuela de *muwaššah* de Egipto contó con la actuación de la Orquesta de la Opera de El Cairo, y la escuela *libanesa* presentó a dos orquestas, la del Conservatorio de Música de Beirut, y la Orquesta de la Universidad de Kaslik.

Entre los organismos colaboradores de este congreso, se encontraba la Junta de Andalucía (España), el Ministerio de Cultura (España), la Universidad al-Bayt (Jordania), la Universidad Maronita de Kaslik (Líbano) y el Ministerio de Cultura de Egipto.

Noticias sobre la *SIBE* (Sociedad Ibérica de Etnomusicología)

Miguel Angel Berlanga

Los días 9 y 10 del pasado mes de marzo de 1995 tuvo lugar en Barcelona el I Congreso de la SIBE. En sus reuniones, además de las lecturas de diversos trabajos, se discutió sobre el futuro de la SIBE y se iniciaron los trámites para la celebración del II Congreso.

Al final de la reunión se celebró una Asamblea General en la que se renovó la comisión directiva con los siguientes nombramientos.

Presidencia: Ramón Pelinski

Vicepresidencia: Enrique Cámara

Secretaría de miembros/tesorería: Susana Asensio

Secretaría administrativa/redacción del Boletín: Silvia Martínez

Vocales: Luis Costa, Gotzon Ibarretxe, Miguel Angel Berlanga

Vocal suplente: Joaquina Labajo

Respecto al II Congreso de la SIBE, las fechas y el lugar propuestos, pendientes aún de confirmación, son: días 22, 23 y 24 de marzo de 1996 en Sedano (Burgos), Residencia de la Universidad de Valladolid.

Los temas propuestos son los siguientes:

- a) La música popular urbana
- b) Investigaciones en curso en cualquier ámbito relacionado con la música.

El precio de la inscripción ordinaria al Congreso es de 5.000 ptas. Para estudiantes y jubilados será de 3.000 ptas.

El Comité de Organización estará integrado por profesores y personal de apoyo del Aula de Música de la Universidad de Valladolid, donde funcionará también la Secretaría del Congreso. El Comité Científico está compuesto por los profesores Josep Martí i Pérez, Ramón Pelinski, Joaquín Díaz y Enrique Cámara de Landa.

Indice de los últimos números de revistas

Demófilo: revista de cultura tradicional de Andalucía. Número 18. Fundación Machado, (Sevilla, 1996).

Teatro Popular en Andalucía *Homenaje a Alfonso Jiménez*

Sumario

- 11 Alfonso Jiménez, In Memoriam.
ALBERTO FERNANDEZ BAÑÜLS
- 13 Notas sobre el teatro de Alfonso Jiménez
Romero. FRANCISCO DIAZ VELAZQUEZ
- 19 Datos para una biografía teatral.
FRANCISCO DIAZ VELAZQUEZ

Presentación

- 25 El teatro popular y sus raíces.
RAFAEL PORTILLO

Artículos

- 31 Lo serio y lo burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular.
JOSE JAIME GARCIA BERNAL
- 49 La música y los bailes de gitanos en el teatro.
BERNARD LEBLON
- 65 Teatro épico-religioso en la Alpujarra: fiestas de moros y cristianos.
JUAN MANUEL JEREZ HERNANDEZ
- 81 Matanzas en las fiestas: la rebelión de la Alpujarra, y las fiestas de moros y cristianos.
ROLAND BAUMANN
- 93 Análisis de los textos de las representaciones de moros y cristianos de Cúllar.
JAVIER CASTILLO FERNANDEZ
- 111 Rituales de conquista: un estudio comparativo.
DEMETRIO BRISSET
- 125 La mala conciencia del conquistador: dramas de moros y cristianos en Granada.
PEDRO GOMEZ GARCIA
- 147 El auto religioso en Andalucía: una forma de teatro popular.
M^a DEL CARMEN MEDINA SAN ROMAN
- 157 Sobre el teatro religioso-popular en Granada: la *Pasión* de la Calahorra.
GERMAN TEJERIZO ROBLES
- 185 *El Auto de la Pasión* en Lanteira (Granada), 1888-1991. Análisis etnolingüístico.
FRANCISCO CHECA OLMOS
y CONCEPCION FERNANDEZ SOTO

- 215 La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 1927. LUIS GARCIA MONTERO

Noticias

- 231 Premios Demófilo: Sevilla y Baena.
- 234 Museo Comarcal Velezano «Miguel Guirao».
- 237 III Jornadas de Estudio sobre la vida tradicional en Vélez Rubio.
Universidad de Otoño de Andújar.

Recensiones

- 241 M. Garrido Palacios: *El cancionero de Alosno (para bailar, cantar y tañer a la guitarra)*.
J.M. GOMEZ FERNANDEZ
- 242 M. Bernal Rodríguez: *El hábito no hace al monje. Clero y pueblo en los refraneros españoles del siglo de Oro*. ENRIQUE BALTANAS
- 245 **Libros recibidos**
- 250 **Los autores**

El Olivo: revista de flamenco. Número 35. Peña Flamenca «El Olivo»: Ayuntamiento, Villanueva de la Reina, (Jaén, 1996).

- 3 Editorial.
- 5 Pero... ¿Quiénes nos relevarán ahora?
- 8 El flamenco en los poetas del 27.
- 10 Lecturas de flamenco.
- 11 Entrevista a Alejandro Sanz.
- 17 XXVII Festival flamenco de Pegalajar.
- 21 En vivo y en directo.
- 23 A vueltas con La Petenera.
- 25 Manuel de Falla a través de cuatro visiones líricas y una carta inédita.
- 33 Verdades y a lo claro.
- 35 Manolo Bohórquez a palo seco.
- 36 Carmen de la Jara y David Pino.
- 37 Granada: 1922-1996 «El Concurso».
- 40 Buen flamenco en Vva. de la Reina.
- 41 El día mundial de la música.
- 42 ¡¡Basta ya de lamentos!!
- 45 El flamenco: Lazos de unión.

Fundamentos de Antropología. Números 4 y 5. Diputación Provincial, Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet», (Granada, 1996).

- 6 Preliminar: Las ciencias sociales ante el próximo 98.

Monografías

- 10 Mohammed Ben Abd el Krim el Jatabi. Presentación: RACHID RAHA AHMED
- 14 Mohammed ben Abd el Krim el Jatabi y las ambivalencias del «progreso». MARIA ROSA DE MADARIAGA
- 35 La guerra del Rif: ¿enlace o punto final? C.R. PENNELL
- 49 Dos resistentes bereberes al colonialismo franco-español en Marruecos, y sus legados islámicos. DAVID M. HART
- 61 Aspectos de la organización política en el Rif durante el reinado de Ben Abdel-Krim El-Khattabi. MOHAMED CHTATOU
- 71 La alianza franco-española contra el movimiento rifeño. MOHAMED KHARCHICH

Entrevistas

- 94 Del fin del orientalismo al inicio del islamismo. Al final del orientalismo. Entrevista a M. Choukri. JORDI ESTEVA
- 102 Sociedad y santidad: el sufismo. Entrevista a Sidi 'Ali al Raysuni. JOSE A. GONZALEZ ALCANTUD y ALICIA DE LA HIGUERA

Etnografías Granadinas

- 113 Continuidades largotemporales en dos huertas granadinas. MARTINA I. LOPEZ DOBSON
- 135 Las «calderas» del Reino de Granada: alambiques y alquimia tradicional. PEDRO P. PELLIN

Fotografía y Antropología

- 170 Mirada indígena. MILTON GURAN

Varia Antropológica

- 199 El dibujo yanomami como aproximación a los problemas del arte primitivo. ANTONIO PEREZ
- 221 El rurbanismo o las transformaciones del campo español. M^a ANTONIA GARCIA DE LEON
- 131 Juventud y cultura juvenil en la «sociedad de consumo». ELIAS ZAMORA ACOSTA

Reseñas

- 253 Etnografía e intervención militar en el Rif durante el protectorado español en Marruecos. V. MOGA ROMERO

- 258 La modernización de España. JOSE A. GONZALEZ ALCANTUD

261 **Noticiero C.I.E.**

Obituario

- 270 Ernest Gellner: In memoriam. D.M. HART
- 272 Fernando Robles. JOSE A. GONZALEZ ALCANTUD

Gazeta de Antropología. Número 12. Asociación Granadina de Antropología, (Granada, 1996).

3 **Editorial**

- 5 El pensamiento ecológico. EDGAR MORIN
- 11 Construcción de la antropología compleja en Edgar Morin. PEDRO GOMEZ GARCIA
- 19 Bioculturalidad y *homodemens*. Dos jalones de la antropología compleja. JOSE LUIS SOLANA RUIZ
- 35 «Pero, ¿acaso ha ocurrido alguna vez alguna cosa?» o Etnología, historia y filosofía. JESUS J. NEBREDA
- 45 Identidad y diferencia. Reproducción social y negación del otro. PEDRO MOLINA GARCIA
- 53 Los crímenes de Loja. Visiones payas y gitanas de un enfrentamiento étnico. JUAN F. GAMELLA y PATRICIA SANCHEZ-MUROS
- 65 El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico. FRANCISCO CHECA
- 75 Alteraciones de los símbolos. El caso de las devociones andaluzas reproducidas en Madrid. CELESTE JIMENEZ DE MADARIAGA
- 83 Cultura, subsidio agrario y reestructuración simbólica. Estudio de un caso. RAFAEL MERINERO RODRIGUEZ
- 93 Deporte y construcción de las relaciones de género. CARMEN DIEZ MINTEGUI
- 101 Medios de comunicación social, democracia y enseñanza de la filosofía. MATILDE CARRASCO BARRANCO y JOSE LUIS MORENO PESTAÑA
- 107 El método biográfico en las obras del sociólogo Juan F. Marsal. JUAN SALVADOR LOPEZ GALAN
- 113 **Reseñas**

La Caña: revista de flamenco. Número 13. Asociación Cultural «La Caña»: Asociación Cultural «España Abierta», (Madrid, 1996).

- 6 El flamenco en el Arte Contemporáneo.
MANUEL RIOS RUIZ
- 8 El Flamenco y la Vanguardia.
M^a DE LOS SANTOS GARCIA FELGUERA
- 12 Vicente Escudero y la Vanguardia flamenca.
JOSE BLAS VEGA
- 19 Picasso y el Flamenco.
JOSE BLAS VEGA y JOSE MARIA PARREÑO
- 31 Dos pintores jondos de la cuerda granadina.
JUAN MANUEL BONET
- 35 Picabia y el flamenco. MARIA LLUÍSA BORRAS
- 38 Flamenco y modernidad coreográfica.
DELFIN COLOME
- 41 Flamenco. entre Vanguardia y Kitsch.
AURORA F. POLANCO
- 48 Sobre la relación de Flamenco y Arte Contemporáneo. FERNANDO PARAMO
- 56 Arte Contemporáneo de tema flamenco en Museos y Colecciones Privadas.
LUIS QUESADA
- 64 Joaquín Cortés y la evolución del baile flamenco. MANUEL RIOS RUIZ
- 68 Flamencos con pincel... ...y pintores con duende. MIGUEL MORA
- 76 Una guitarra de papel con cuerdas de tinta.
EMILIO GIL y LUIS MAYO
- 81 Crítica de libros: «La discoteca ideal de Flamenco». JOSE MANUEL GAMBOA
- 85 El Flamenco y las Artes Plásticas. Fichas para una bibliografía. JOSE MANZANARES

Latin American Music Review. Volume 17, Number 1. University of Texas Press, (Austin, 1996).

Articles

- 1 Puerto Rican Affirmation and Denial of Musical Nationalism: The Cases of Campos Parsi and Aponte Ledée. EDGARDO DIAZ DIAZ
- 21 Indicios, sociabilización y performance en las danzas nocturnas de los *wiçt* del chaco argentino. MIGUEL A. GARCIA
- 42 A Presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta. Um Enfoque Musicológico. ROGERIO BUDASZ

Reviews

- 78 Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila: discografía de la música cubana, 1898 a 1925*.
ROBIN MOORE
- 82 Eero Tarasti, Heitor Villa-Lobos. *The Life and Works, 1887-1959*.
GERARD BEHAGUE
- 85 *Marlos Nobre, Orchestral, Vocal and Chamber Works* (recording review). *Marlos Nobre, Heitor Villa-Lobos* (recording review).
GERARD BEHAGUE
- 90 **Communications and Announcements.**
- 93 *In Memoriam: Amaury Veray*.
EDGARDO DIAZ DIAZ
- 96 **Contributors.**

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Tomo LI. Cuaderno 1^o. Instituto de Filología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Madrid, 1996).

- 5 Presentación.
- 7 Carnival in the Old World and the New.
PETER BURKE
- 19 El padre Cubero y su viaje por Asia a fines del siglo XVII.
ANTONIO CARREIRA VEREZ
- 45 La cultura tradicional leonesa en la obra de Julio Caro Baroja.
CONCHA CASADO LOBATO
- 57 Robada, prostituida, restituida, y siempre virgen. El caso de N^a S^a de Madrid (tradición oral y tradición escrita).
ANTONIO CEA GUTIERREZ
- 129 Velázquez y los Secretarios de Estado. Vicisitudes flamencas de unos retratos del Conde-Duque. JESUS ANTONIO CID
- 159 En torno a la cultura popular y los conceptos de cultura: Contribuciones a un debate permanente. LUIS DIAZ G. VIANA
- 181 Matrimonio y herencia en el Antiguo Testamento.
MATILDE FERNANDEZ MONTES
- 209 Lenguas en contacto en Vera de Bidasoa.
PIIAR GARCIA MOUTON
- 221 Le culte de Santa Librada à Sigüenza: Patronage urbain et emblématique impériale.
JACQUES GELIS

- 241 Multicultural Geography versus Multicultural Genealogy: Ancient Distinctions with Contemporary Impacts.
DAVYDD J. GREENWOOD
- 265 Caro Baroja y Galicia.
MANUEL MANDIANES CASTRO
- 283 Julio Caro Baroja, antropólogo e historiador social. CARMEN ORTIZ GARCIA
- 303 Clasicismo y génesis disciplinar antropológica: el caso de Julio Caro Baroja.
FERMIN DEL PINO DIAZ
- 331 A personal memoir.
JULIAN PITT-RIVERS

Revista de Folklore. Número 189. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, (Valladolid, 1996).

- 75 Reflexión sobre el tema de la pareja en cucharitas cajitas y polvorines pastoriles salmantinos. PAULETTE GABAUDAN
- 84 Algunas manifestaciones folklóricas en torno a San Antonio de Padua.
JUAN RODRIGUEZ PASTOR
- 99 Artesanos en la Sierra de Francia. Los orives.
JOSE LUIS PUERTO
- 105 La vida humana en el refranero.
JULIANA PANIZO RODRIGUEZ

Revista Musical Chilena. Número 184. Universidad de Chile, Facultad de Artes, (Santiago de Chile, 1995).

- 9 Editorial.
- 11 En busca del Debussy perdido.
JUAN ALLENDE-BLIN
- 39 Hacia los límites de la ciencia y del arte: los instrumentos musicales acústicos y electro-acústicos. DANIEL BARIAUX
- 47 Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes. OMAR CORRADO
- 65 Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica. AGUSTIN RUIZ

Documentos

- 85 Apuntes de viaje: el estado actual de la educación musical chilena.
MARIA CECILIA JORQUERA
- 95 Necesidad y demanda social de la música chilena. GABRIEL MATTHEY

Crónica

- 105 Creación musical chilena.
- 110 *Música chilena en el exterior.*
- 113 Otras noticias.
- 118 **Materiales musicales recibidos por la Revista Musical Chilena.**

Reseñas de publicaciones

- 121 Gerard Béhague. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul.*
MIGUEL CASTILLO DIDIER
- 122 Mario Milanca Guzmán. *La música venezolana: de la colonia a la república.*
CARMEN GARCIA MUÑOZ

Reseñas de Fonogramas

- 123 *Rheinisches Collegium Musicum.*
LINA BARRIENTOS
Música contemporánea chilena, dúos y trios.
- 124 *Edmundo Vásquez. Auzielle, Impressions de la Caraïbe et al.*
Piano chileno de ayer y hoy.
- 125 *Forum Música.* INES GRANDELA
Retrospectiva de la música vocal chilena.
CESAR QUEZADA
- 126 *Marlos Nobre. Hommenagem a Villa-Lobos et al.*
- 127 *Marlos Nobre. Orchestal, Vocal and Chamber Works.* VICTOR RONDON
- 128 *Chile del siglo XX en dúos de guitarras.*
SERGIO SAUVALLE ECHAVARRIA
- 130 *Música y poesía desde Gabriela Mistral.*
LEONOR SOTO SAAVEDRA

In Memoriam

- 131 Carlos Sánchez Málaga (1904-1995).
FERNANDO GARCIA

Revista de Musicología. Volúmen XVI. Nº 4. Sociedad Española de Musicología, (Madrid, 1993).

XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 3-10/04/1992).

Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones.

- 1881 **I: Asia y relaciones Asia-Europa**
Animistische Vorstellungen in der Kunstmusic Thailands an Beispielen der Trommelverehrung im Pi Phat-Orchester.
GRETEL SCHWÖRER-KOHL

- 1888 Cross-Cultural Musical Processes and Results. Music along the Silk Route (from Second Century B.C. to Tenth Century A.D.). LULU HUANG CHANG
- 1896 New Documents on the Encounter between European and Chinese Music. KII-MING LO
- 1912 Italian Violin Music in China. MIAO JING
- 1917 **II: Música Islámica y Judía y su relación con lo hispánico**
Musico-Poetic Arabic Traditions: A comparison between the Oral Palestinian and the Written Medieval Spanish. DELIA COHEN and RUTH KATZ
- 1930 The Spreading of the *Muwaššah*. GABRIELE BRAUNE
- 1942 Vigencia de la transmisión oral en el Kunnàs al-Hà'ik (Cancionero de al-Hà'ik). MANUEL CORTES GARCIA
- 1953 **III: Tradiciones musicales del ámbito mediterráneo**
Pop Music from The Mediterranean: Some Remarks Concerning Forms of Culture Contact. MARCELLO SORCE KELLER
- 1960 Processo compositivo e prassi esecutiva nella musica vocale di tradizione orale: due esempi di comportamento musicale nella realtà mediterranea. TULLIA MAGRINI
- 1979 Parallel Performance Traits in medieval and modern traditional Mediterranean Song. WARWICK EDWARDS
- 1988 Política y usos del folklore en el siglo XX español. JOAQUINA LABAJO VALDES
- 1998 Francisco Salvador-Daniel. Pélerin des Musiques Méditerranéennes Anciennes. NADYA BOUZAR-KASBADJI
- 2017 **IV: Danzas tradicionales**
El bolero español del siglo XIX: estudio formal. MARIA ENCINA CORTIZO
- 2027 Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena. SAMUEL CLARO-VALDES
- 2043 Dance as a Component Part of Music Genres in the Countries of the Arabian Gulf. ISSAM EL-MALLAH
- 2055 **Música folklórica de América Latina**
In search for a common past: romancero and festive song in the Colombian Pacific Lowlands: a case study. The music of the Festive Songs of Barbacoas. SUSANA FRIEDMANN
- 2064 Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los Tonos de Velorio de los Llanos colombiano-venezolanos. JOSE PEÑIN
- 2080 Mexican-american Music in Nineteenth-Century California: The Lummi's was Cylinder Collection at the Southwest Museum, Los Angeles. JOHN KOEGEL
- 2096 Los reductores de cabezas humanas, untsuri shuar y achuar de la región amazónica ecuatoriana: sus manifestaciones dancísticas y etnomusicales. CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
- 2113 **VI: Música indígena americana**
El Camino de las Sombras: la música de los Guahibo. BENJAMIN YEPEZ
- 2126 Presencia guaraní en la música de las misiones. BERNARDO ILLARI
- 2133 Lo afro, lo hispánico y lo indígena en el sincretismo de las principales festividades costarricenses de origen colonial. JORGE LUIS ACEVEDO VARGAS
- 2147 **VII: Música popular de las Américas**
Tango «de ida y vuelta». ENRIQUE GUILLERMO CAMARADELANDA
- 2170 Formules homériques et musique religieuse afro-américaine. CHRISTOPHE PIRENNE
- 2181 **VIII: Teoría Musical: Antigüedad-Renacimiento**
Influences of Aristotle's *De Anima* on European Musical Sensitivity. TSUGAMI EISUKE
- 2187 The Musical Encomium: Its Origins, Components and Implications. DON HARRAN
- 2198 La musique et la poésie latine classique dans le Haut-Moyen Âge. YVES-FRANÇOIS RIOU
- 2210 Gender As Text and Subtext: The Case of Renaissance Music Pedagogy. MARIA T. ANNONI and KATHLEEN E. NUCCIO
- 2229 **IX-XI Canto Litúrgico**
Toward a New Recension of the Frankish-Gregorian *Antiphonale Missarum*. PAUL ANTHONY LUKE BONCELLA
- 2246 Richesse et diversité de la tradition liturgique hispanique: l'exemple des *Psallenda* et des *Laudes* de Carême. OLIVIER CULLIN
- 2257 Procesos asimilativos del nuevo repertorio francorromano en el norte de la península. SUSANA ZAPKE
- 2268 Le choix de Si et Mi dans les graduels aquitains (XI-XII^{ème} siècles). MARIE-NOEL COLETTE
- 2297 La notación aquitana en el País Vasco (siglos XII-XVI). CARMEN RODRIGUEZ SUSO

- 2306 Duration and the Plica. Plainchant in Spain during the Fifteenth Century and the First Half of the Sixteenth Century.
KATHLEEN E. NELSON
- 2316 Melodische notation in Handschriften mit Deutschen Neumen. STEFAN ENGELS
- 2326 Medieval Plainchant from Cambrai. A Preliminary List of Hymns, Alleluia Verses and Sequences. BARBARA HAGGH
- 2335 Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la edad media.
MARIUS BERNADO
- 2355 **XII: Trovadores-Troveros y Cantigas**
Literacy, Orality, and the Preservation of French and Occitan Medieval Courtly Songs.
ELIZABETH AUBREY
- 2367 Literacy and Orality in the Secular Music of Thirteenth Century France: The Evidence of the «Adam de la Halle» Manuscript.
DOROTHY KEYSER
- 2390 Variantes musicales existentes en las diferentes estrofas de las Cantigas de Santa María, según el códice de El Escorial T.I.I.
DOMINGO PALACIO
- 2395 **XIII: Polifonía Medieval (Ars Antiqua-Ars Nova)**
The Third Rhythmic Mode in the Thirteenth and Fourteenth Centuries.
MARIE LOUISE GÖLLNER
- 2410 Das Zusammenspiel von Hexachordsystem und Modus am Beispiel der Motette *Tuba / In arboris / Virgo sum* vom Philippe de Vitry.
CHRISTIAN BERGER
- 2421 Science, Philosophy, Musicology, Tadpoles, and Frogs. ANDREW TOMASELLO
- 2437 Closer Correspondence between works of Trecento music and their cultural and political environment. ALBERTO M. PIZZAIÀ
- 2452 A fresh Look at the liturgical Settings in Manuscript Ivrea, Bibl. Cap. 115.
KARL KÜGLE
- 2476 Music at the Collegiate Church of Tongeren and the School of Liège in the late Middle Ages. EUGEN SCHREURS

Sevilla Flamenca. Mayo-Junio. Nº 96. Federación Provincial de Entidades Flamenca, (Sevilla, 1995).

- 4 **Editorial**
- 5 Cuadernillo especial: Por los caminos de la música. M. HERRERA
- 20 Desde la memoria al futuro.
JUAN CARLOS ROMERO
- 22 Ambigüedad en el lenguaje guitarrístico.
JOSE ANTONIO RODRIGUEZ
- Opinión**
- 25 Injusticia en la crítica. EMILIO JIMENEZ
- 26 Mis reflexiones de aprendiz. M. BARROSO
- 28 Flamenco y universidad.
ALFREDO ARREBOLA
- Evocación**
- 31 España sin Lola. EMILIO JIMENEZ
- Documentación**
- 34 El tío Luis de la Juliana. DOMINGO RAMOS
- 36 El flamenco en la obra de Francisco Benítez.
ANGEL SODY
- Biografías de hoy**
- 44 Charo de Alcalá. M.H.R.
- Discos**
- 45 El amanecer de Manolito Cordero.
MANUEL HERRERA
- Libros**
- 47 El cante hecho oración. MANUEL HERRERA
- Actualidad**
- 49 En Andújar homenaje a Carmen Linares.
BERNARDO ESTEPA
- Noticiero**
- 53 Paco Celaya.

Ce livre réunit les textes des communications présentées lors d'un colloque consacré aux Polyphonies populaires russes (Reynaudum printemps 1991) tenu à l'occasion centenaire des travaux de "Vernacul polyphone" qui se déroulent de 1988 à ce jour et se situe au-delà de la dimension académique et universitaire unique en son domaine mondial d'une recherche interdisciplinaire et ouverte prenant racines en Occident.

Les communications présentées par des musicologues et folkloristes, spécialistes en évidence les particularités caractéristiques des polyphonies populaires. Certaines d'entre elles sont traitées pour la première fois en Occident. Elles se réfèrent soit à un rapprochement à la dimension anthropologique de ces polyphonies. En effet, contrairement à ce que nous savons en Occident, la "voix" d'une polyphonie n'est pas une donnée purement physique qui résulterait d'une même série mélodique. Le "voix", véritable - souvent sous une harmonie, une double, engendrée par la production simultanée, dans un même registre et sur un même tonus, de six différents.

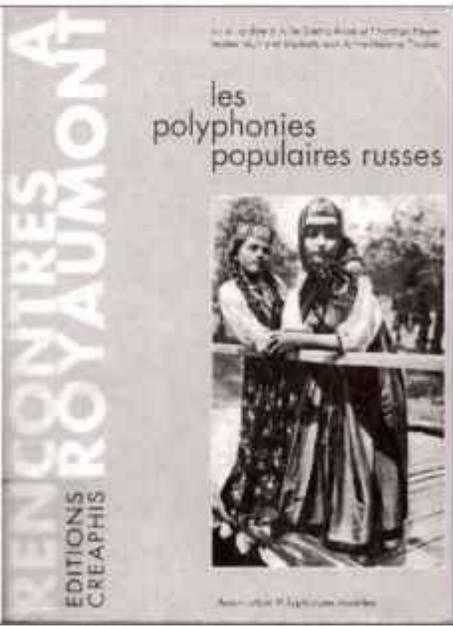
Lors de ce colloque, le groupe de chercheurs russes Peter David Yakovlev, dans une perspective expérimentale, de nombreux polyphonies, de l'école et d'autres diverses, qui furent souvent l'objet d'analyses approfondies, et réinterprétées de nos travaux d'analyse qui furent dirigés par Denis Anouj (ethnomusicologue, directeur de recherche au CNRS) offre au lecteur - et à l'auditeur - un savoir précis qui lui fait percevoir de sa familiarité avec ces polyphonies et d'un autre par les yeux d'Occidentaux.

L'ensemble des textes rassemblés dans ce livre "Vernacul polyphone" de ces pages figurent en la langue originale (en russe) et en français.

Le colloque "Reynaudum & Reynaudum" organisé par Pierre Reynaud et Francis Reynaud est basé sur les recherches de l'auteur et des traductions originales réalisées dans le cadre de la "Reynaudum & Reynaudum". Ce colloque a permis des échanges de la recherche scientifique (linguistique, ethnologie, français, anthropologie...) et d'être diffusé sur les différents continents de la recherche ethnologique contemporaine (musique, danse, arts, etc.).

Reynaudum & Reynaudum est une des nombreuses séries de livres de la collection Reynaudum & Reynaudum qui ont permis à ce jour de publier l'ensemble de nos travaux de recherche et de réflexion, une diffusion élargie depuis la mise en place des communications de Reynaudum, des ouvrages consacrés à l'éthnologie de référence.

ISBN 2-00-013014-0
EDN 11289439



African Music:
A Pan-African Annotated Bibliography
 Carol Lems-Dworkin

This comprehensive annotated bibliography is primarily an update and expansion of a number of reference sources published more than two decades ago (i.e. the bibliographies of J.P. Gaskin/Klaus Wachsmann, Allan P. Merriam, Darius Thieme and Douglas Varley). At the same time, it constitutes the largest, broadest-based and most unified bibliography of its kind yet to appear.

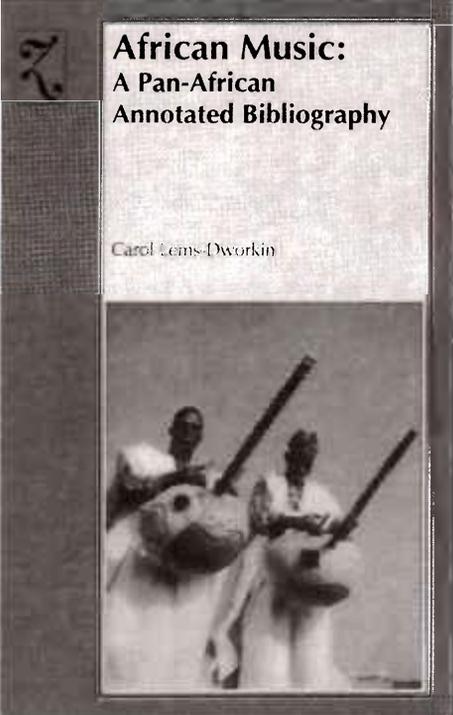
Cross-disciplinary in approach, and extensively indexed it includes monographs, key chapters in books or collections, theses and dissertations, serials and periodical titles, reference resources, and selectively, articles that have appeared in periodicals.

African Music includes some 1,800 titles, the majority of which were examined personally by the author. Coverage is not limited to African soil, but includes music influenced by, and influencing African music, embracing all of Africa and its islands, the New World, traditional music, the music of popular cultures, music used for didactic purposes, musical instruments, and the disciplines of musicology/ethnomusicology. Descriptive, critical, or evaluative annotations accompany most entries, covering material in English, French, German, Spanish and Portuguese, including many works by African scholars.

The book's broad scope and the wide range of titles listed and critically examined - spanning thirty crucial years of scholarship - also provides a valuable insight into the evolution and development of African musicology over the past three decades.

HANS ZELL PUBLISHERS is an imprint of Bowker-Saur Ltd, a Reed International Books Company. Bowker-Saur specializes in publishing information and reference works for the international library community. Bowker-Saur titles are distributed by Butterworth Services in the UK, K. G. Saur Verlag in Germany, and W. Thorpe in Australia.

ISBN 1-905450-91-4



Also of interest from Scolar Press

By the same author

**The Dimension of Music in Islamic
and Jewish Culture**

**The Arms and Armour of Arabia
in the 18th-19th and 20th Centuries**

Richard E. Spear

A short account of Early Muslim Architecture

K. A. C. Verdoot

Revised and updated by James W. Allan



Volume 10
of the
Series
The
History of
Islamic
Civilization
SCOLAR
PRESS

Music in the World of Islam

A SOCIO-CULTURAL STUDY

Amnon Shiloah



En la recensión sobre la obra de Hachlaf, Mohamed Elhabib et Ahmed del nº 1 de esta revista, se omitió por error la referencia bibliográfica que a continuación detallamos: «Anthologie de la musique arabe (1906-1960). Paris, Centre culturel algérien et Publisud. 1993».