

REENCUENTRO CON EL ARTE DE LOS PASTORES

M.^a ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA*

RESUMEN: Al arte de los pastores, como en general al arte producido por y para las clases populares de las sociedades preindustriales, se le ha atribuido una serie de características asociadas al concepto de tradición que se han repetido sistemáticamente y que deben ser revisadas. A partir de la colección de arte pastoril que posee el Museo de Salamanca, recopilada entre los años 1920 y 1935, se planteó un proyecto de investigación –que se traduciría en una exposición– centrado en historias de vida de pastores actuales que utilizaban materiales de su entorno para producir obras de arte, con el fin de someter a examen caracteres tales como el anonimato o la atemporalidad. Presentamos ahora un primer análisis de la documentación recogida en el trabajo de campo.

ABSTRACT: Pastoral art, the art produced by and for the lower classes in preindustrial societies, has typically been called a traditional art form because of its systematic repetition and revision of common characteristics. The pastoral art collection of the Museum of Salamanca, which was collected between 1920 and 1935, served as a basis for a research project –and also an exhibit– focussing on the life stories of today's shepherds, who still use materials from the areas where they work to produce works of art. The project and exhibit sought to examine such characteristics of these art forms as anonymous authorship and timelessness. Presented here is an initial analysis of the field data collected.

PALABRAS CLAVE: Arte popular / expresión artística / museos etnográficos / colecciones.

* Servicio de Museos. Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid (Conservadora del Museo de Salamanca de 1995 a 2002).

1. SOBRE EL ARTE POPULAR

El arte, independientemente de la categoría que se le atribuya –arte contemporáneo, barroco, prehistórico, popular, hispanoflamenco, español, italiano o francés...–, como una manifestación cultural que es, está íntimamente ligado a la percepción del mundo, al sistema de símbolos o al desarrollo tecnológico del grupo social que lo comparte como propio. Sin embargo, la Historia del Arte configurada en la cultura occidental a partir del siglo XIX no se ha hecho atendiendo a este tipo de parámetros, y las categorías actualmente establecidas responden a la aplicación de criterios diferentes dependiendo del ámbito de estudio. La teoría del arte occidental, por ejemplo, ha repetido insistentemente que un objeto artístico es aquel que provoca una “experiencia estética” intuitivamente, de forma no analítica, sin tener en cuenta que la percepción también es un aprendizaje cultural y que esa “experiencia estética” sólo se puede vivir cuando se conocen y comparten los valores que dan forma al objeto: materia, volumen, composición, color, textura, etc., y su significado. Esa misma teoría ha valorado la obra única, la firma de autor, las escuelas artísticas, aun reconociendo que el *status* de artista es relativamente reciente, que durante siglos nunca se utilizó ese término para designar a un entallador, ensamblador o pintor y que, hasta bien entrado el s. XV, muy pocas obras fueron realizadas para su exclusiva contemplación estética.

Los objetos funcionales que sirvieron de soporte a expresiones artísticas pertenecientes a otras culturas, y que comenzaban a llegar a los museos como producto del contacto cultural con las colonias, o aquellos otros que eran realizados por y para las clases populares de Occidente de forma artesanal, fueron considerados parte de la “cultura material” de los pueblos y, en aquellos momentos de los inicios de la sistematización científica regidos por las teorías evolucionistas, pasaron a ser objeto de estudio de la Antropología, la Etnología o el Folklore, disciplinas que los situaron en los niveles más *primitivos* de la evolución, de acuerdo con los criterios de valoración del desarrollo tecnológico, estético, de complejidad social, etc., dominantes entonces. Fueron clasificados como piezas vinculadas a rituales religiosos, o cargadas de significación política, dirigidas a la consolidación de relaciones sociales o de simple uso cotidiano. Obras anónimas, atemporales, de tecnología simple y estilo un tanto tosco, que no provocaban en el espectador –“culto”– la emoción de las *verdaderas* obras de arte. Sólo cuando los artistas de las vanguardias de finales del s. XIX y principios del s. XX y el mercado del arte comenzaron a interesarse por estos objetos, fueron percibidos como artísticos y, en principio, sólo ante *nuestros* ojos.

A pesar de los cambios sucedidos a lo largo del tiempo en el campo de la percepción de lo bello o lo artístico, este doble baremo decimonónico utilizado a la hora de valorar una producción u otra, primando lo artístico sobre lo cultural en un caso, y lo cultural sobre lo artístico, en otro, ha consolidado una jerarquización de las manifestaciones con valor estético –no ajena a la posición social, sexo, etnicidad o creencias religiosas de los productores–, dentro de la cual, las obras

populares, “primitivas” o étnicas se han considerado menores, se han “minorizado”, utilizando el término empleado por Lourdes Méndez¹, como se han “minorizado” los sujetos que las producían. Igualmente han quedado fijados los criterios de atemporalidad y anonimato que se les atribuyeron, a pesar de las teorías antropológicas desarrolladas desde los años treinta que incidían sobre el cambio al que está sometida toda cultura, o pasando por alto la existencia de especialistas y la vinculación de muchas actividades a una determinada edad y sexo.

2. EL ARTE POPULAR EN LOS MUSEOS

Cuando a finales del s. XVIII y principios del s. XIX, como consecuencia de la Revolución Francesa, comenzaron a crearse los primeros museos, éstos fueron destinados a albergar las colecciones de arte de las monarquías europeas para que pudieran ser disfrutadas por el pueblo quien, al contemplarlas, educaría su sensibilidad. Al mismo tiempo, la expansión de la política colonial europea –iniciada tres siglos antes– había puesto en contacto con continentes muy diferentes y con culturas también muy diferentes, no sólo a militares y funcionarios, sino también a científicos. Este contacto –desigual, pero bidireccional– había ido descubriendo nuevas especies en la naturaleza –minerales, vegetales, animales, razas humanas y culturas, con sus artefactos– que se coleccionaron –también en los gabinetes reales– y se analizaron, contribuyendo, así, al desarrollo de la taxonomía, y en general, de las ciencias. La clasificación también afectó a los museos que estaban surgiendo en todo este proceso de desarrollo científico y aumento de colecciones, y según su categoría acogieron unos objetos u otros. Como ya hemos visto, los de historia natural, antropología o etnología albergaron los artefactos recogidos en los exóticos y primitivos países colonizados y es significativo que la primera colección que dio lugar al primer museo evolucionista –el Museo Pitt-Rivers, en Oxford– fuera una colección de armas. Independientemente de su calidad estética, esos objetos fueron considerados productos “culturales”, sin posibilidad de mezclarse con los “artísticos”.

Si el contacto cultural ocasionó cambios radicales en las culturas colonizadas, no fueron menores los producidos en el seno de las colonizadoras. El primero y más importante fue la revolución en el pensamiento, que propició ese desarrollo científico racionalista del que hablamos, pero también ocasionó el auge del comercio que favoreció la inversión de capital en tecnología y, en consecuencia, el proceso de industrialización de las sociedades occidentales. Las grandes revoluciones que se estaban viviendo y la sensación de estar en un mundo en constante cambio, la reorganización política y los nacionalismos que surgieron en el s. XIX, hicieron volver la mirada hacia las raíces de la cultura propia en busca de una identidad que los movimientos románticos encontraron en el pueblo y, en especial, en

1 MÉNDEZ, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis, 1995.

el mundo rural. Este movimiento también dio lugar al surgimiento de nuevos museos. Los primeros museos de arte y cultura popular se inauguraron en los países nórdicos como exponentes del panescandinavismo. El Nordiska Museet de Estocolmo, inaugurado en 1873, recogía objetos de la vida rural junto a otros urbanos, o el Skansen, de 1891, un museo al aire libre que reconstruía en un conjunto ideal la arquitectura tradicional y los elementos que se consideraron más significativos de la cultura escandinava, desde la música y las fiestas hasta las labores y los objetos de la vida cotidiana. Estas primeras colecciones seleccionaban lo mejor, aquellos objetos que a su representatividad cultural sumaban un valor estético añadido. Los estudios del folklora, sin embargo, se fueron orientando hacia una ideología conservadora que terminó vinculando aquellas tradiciones con los valores que estimaba esenciales, no contaminados, de cada cultura, contribuyendo también esta disciplina a fijarlas como permanentes y atemporales.

En España, el interés por los estudios de folklora fue fomentado por Antonio Machado y Álvarez, quien al crear la Sociedad Española de Folklora y la revista *El Folklora Español*, portavoz de su ideario, con la finalidad de recopilar el saber y las tradiciones populares, promovió la aparición de sociedades de folklora regionales o locales –andaluza, fregense, vasca, gallega, castellana...– con diferente éxito. La mayor repercusión de esta propuesta se obtuvo en las regiones en las que el nacionalismo había enraizado, como el País Vasco y, sobre todo, Cataluña, donde ya existían sociedades de excursionistas preocupadas también por la recopilación del saber popular. Si bien el interés de estas sociedades se centró sobre todo en el estudio de la tradición oral, los usos y costumbres, entre sus objetivos también se encontraba la creación de museos etnográficos vinculados al trabajo de campo, dirigidos a la “reconstitución científica de la historia, idioma y cultura nacionales”. Las recopilaciones de objetos y documentos iniciadas entonces fueron el germen de posteriores archivos y museos etnográficos locales, provinciales o regionales, pero no se concretaron, sin embargo, a nivel nacional y así, la creación del Museo del Pueblo Español no tuvo lugar hasta 1934 –con fondos también de importante valor estético– a pesar de que Machado y Álvarez lo había pedido ya en 1885. No obstante la importancia de sus fondos, este Museo, que no ha llegado a abrirse al público salvo unos meses en 1973, ha sido recientemente “liquidado” como tal para transformarlo en el museo del traje a partir de una de sus colecciones más emblemáticas.

En las décadas siguientes a la guerra civil iniciada en 1936, se abrieron museos locales, monográficos, algunos regionales y secciones de etnografía en los museos provinciales con escasos planteamientos teóricos que, en general, transmitían una visión generalista y estática de la cultura. También comienza a ser tenida en cuenta la cultura popular y tradicional en las instituciones que se crean para gestionar el Patrimonio Histórico. Pero es a partir de los años ochenta, coincidiendo con el desarrollo del nuevo Estado de las Autonomías, cuando vuelven a interesar los temas de folklora regional y cultura popular con fines, una vez más, de afirmación de las identidades, patrimonializándolo y dando lugar a nuevos museos con

propuestas más dinámicas y reivindicativas. Hoy, más allá de las identidades, este patrimonio se reinterpreta desde distintos foros para darle un uso como fuente de desarrollo local.

EL ARTE POPULAR EN EL MUSEO DE SALAMANCA

La Sección de Etnografía del Museo de Salamanca

Ángel Carril nos cuenta cómo en 1887 la Diputación había organizado una exposición donde se exhibía un traje de charra –claro exponente de la riqueza decorativa del arte realizado por las mujeres– por el que se interesó Alfonso XII para regalárselo a su prometida². En Salamanca es la Diputación Provincial, por tanto, la institución que muy pronto se encargó de fomentar el interés por lo popular y tradicional que pretendían los estudiosos del folklore, a través de exposiciones, ayudas a la investigación y edición de libros, centrándose especialmente en la indumentaria y en la música popular³. También la Comisión de Monumentos participó en esta dinámica y en 1906 acordó “establecer una sección de trajes típicos de las regiones de la provincia, invitando a la Diputación Provincial para que los adquiera y vista maniquís, contribuyendo de este modo a que no desaparezcan...”⁴. Se refería a una sección del Museo de Salamanca, cuyo titular era entonces la Diputación. La reacción de la institución provincial fue lenta, pues hasta 1925 no hay noticias de que se asigne una cantidad de dinero para recopilar indumentaria regional con el fin de instalarla en una sala de la nueva sede que se buscaba para el Museo, pero también es probable que la subvención estuviera dirigida, en principio, a la participación de la provincia en la exposición del traje popular e histórico que ese año se pudo contemplar en Madrid. Ese mismo año también se subvenciona al padre Morán la recogida de muestras de arte pastoril.

Nueve años más tarde, cuando aún no se había encontrado una ubicación digna para el Museo, comienza a formarse una opinión pública sobre el contenido que habría de tener dicha institución, y en la prensa local hay quien plantea que acoja, no ya las Bellas Artes, sino el Arte Popular y Prehistórico, como revela el artículo de *El Adelanto* del 2 de enero de 1935 titulado “El Museo Provincial que hace falta en Salamanca”, firmado por R. Aguirre tras su visita al Museo de Cáceres:

“Por ese lado, por el del arte popular salmantino del que el Padre Morán, ha conseguido reunir una muy estimable colección, puede hacer mucho el querido amigo y elegante escritor al que aludimos (Fernando Íscar). Ya que no un museo de pintura que merezca la pena, casi imposible de reunir, una colección de arte popular que conserve para la posteridad la vida y las costumbres regionales”.

2 CARRIL RAMOS, Ángel. “Etnografía, folklore y cultura tradicional en la Salamanca del siglo XX”. En *SALAMANCA, Revista de Estudios*, 45, 2000. Salamanca: Diputación, p. 337.

3 Nota 2, pp. 336 y ss.

4 Noticia aparecida en *El Adelanto*, 7 de diciembre de 1906.

Esta opinión no era compartida por Íscar Peira, director del centro, quien, sin embargo siempre pensó que el arte popular era un tema que no había que desatender.

Cuando en 1936 se instala el Museo en el Patio de Escuelas Menores no estaban entre los fondos los frutos de aquellas subvenciones, pero Íscar parece poder contar con ellas, al expresar su preocupación sobre la dificultad de exponer el arte popular de una forma viva pero alejada de *la presentación de rígidos maniqués, como figuras del Museo Grevin, entre muebles y accesorios de un decorado de zarzuela*⁵. Desconocemos si efectivamente llegaron a exhibirse alguna vez vestimentas ya que no existe en el Museo documentación alguna sobre ellas, pero sí ingresaron al año siguiente los objetos de arte popular recolectados por el padre Morán, una vez estudiados y publicados por él en la Memoria de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria del año 1928. Los objetos se entregaron formando cuadros que estaban numerados del 9 al 16, pues los restantes, del 1 al 8, pasaron a formar parte de los fondos del Museo del Pueblo Español, del que era correspondiente desde 1935. A pesar de la preocupación del director del Museo por la presentación –no hay que olvidar que en esos años estaban surgiendo nuevos planteamientos museológicos en el seno del Comité Internacional de Museos dependiente de la Sociedad de Naciones–, los objetos se expusieron como se habían entregado, cosidos a un cartón formando cuadros, agrupados siguiendo un criterio tipológico –como se habían podido ver hasta entonces en el museo que el padre Morán tenía en el Colegio de Calatrava–⁶. Así permanecieron hasta bien entrada la década de los sesenta junto a piezas de arqueología, cuando el Museo ya estaba en el Palacio de Abarca-Alcaraz⁷. Parece que éste debía continuar siendo su lugar natural, a pesar de haber sido seleccionados como objetos de *arte* (popular).

Oficialmente la sección de Artes Populares del Museo de Salamanca se creó mediante decreto 3122/1973. Con esta denominación parece que no se reconocía toda la cultura popular, sino sólo aquellas manifestaciones que podían valorarse de alguna manera con los criterios artísticos tradicionales. Las Artes Populares se situaban en un nivel diferente al de las Bellas Artes. Implícitamente nacían minorizadas y explícitamente nunca tuvieron un espacio de exposición permanente.

Cuando se creó la sección se contaba con la colección del padre Morán y un par de piezas más: un telar y un argadillo ingresados en 1970, representativos de la industria textil tradicional de la provincia. Es en la década siguiente cuando comenzaron a ingresar objetos de una forma asidua y empezó a cambiar la orientación de los fondos de interés etnográfico. Aunque no puede hablarse de un programa de adquisiciones bien documentadas, los objetos que pasaron a integrar los fondos

5 MORENO ALCALDE, Mercedes. "El Museo de Salamanca: la colección de Bellas Artes". En *BAM, Revista de información cultural de la Asociación Amigos del Museo de Salamanca*, 4, 1999, p. 19.

6 Así aparecen en una fotografía de Ansedé y Juanes ilustrando un artículo publicado en *El Adelanto* del 13 de noviembre de 1932 firmado por GÓMEZ MÁLAGA, Juan. "Visitas. En el Museo del P. Morán".

7 Manuel SANTONJA recuerda esta instalación en: "La Arqueología de Salamanca vista desde el Museo". En *BAM, Revista de información cultural de la Asociación Amigos del Museo de Salamanca*, 4, 1999, p. 27.

del Museo no lo hacían sólo por su valor como manifestaciones de arte popular –si bien este criterio todavía seguía teniendo mucha fuerza en aquel momento–, sino también por ser documentos portadores de información sobre actividades e industrias que fueron importantes en la economía tradicional de la provincia: la agricultura (aperos y sellos de pan), la matanza, la alfarería, la cantería, la industria textil (agujas, husos y ruecas) o la joyería. En la segunda mitad de la década de los noventa la gran mayoría de los objetos ingresados lo hicieron a través de trabajos de campo mediante los cuales se obtuvo información que los contextualizaba.

La colección de arte pastoril del padre Morán y un proyecto de exposición

Nos vamos a detener en la colección del padre Morán puesto que, con motivo de una revisión de conservación preventiva y documentación gráfica del expediente, surgió el proyecto de ampliar la documentación a partir de la memoria y de la tradición actual. La idea se completó cuando llegó al Museo la propuesta de una exposición sobre uno de los informantes del padre Morán, Eugenio Blanco, planteada por uno de sus bisnietos, agustino también, como Morán⁸.

Los datos que se conservan en el Museo de las 104 piezas que componen la colección Morán son escasos, pero importantes. Se trata de objetos que están realizados sobre hueso, cuerna o madera que en su mayoría proceden de la extensa comarca del Campo de Salamanca, que es la que el padre agustino podía recorrer más fácilmente a pie, a caballo, en bicicleta o, en los últimos tiempos, en motocicleta⁹. Sabemos que fueron seleccionados por su calidad estética entre todos aquellos elaborados, principalmente, por pastores. De muchos de ellos conocemos su lugar de procedencia o de adquisición y el nombre del autor o del propietario. También conocemos datos biográficos del recolector, aproximadamente el periodo en el que se recogieron y el planteamiento teórico que guió la recopilación.

César Morán¹⁰, agustino interesado por el Folklore y la Arqueología, hombre relacionado con las instituciones que en su tiempo se dedicaban al estudio de dichas disciplinas, como la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria –vinculada al Museo de Etnología de Madrid– o al Centro de Estudios de Etnología Peninsular –creado en la postguerra dentro del CSIC– se aplicó con verdadero entusiasmo, durante su estancia en el Colegio Calatrava de Salamanca –desde 1912 a 1940– primero a la arqueología y más tarde a la documentación, recogida de materiales y publicación del arte, las tradiciones y el folklore popular de la provincia,

8 La propuesta se acompañaba de un trabajo mecanografiado, inédito, elaborado por FERNÁNDEZ BELLIDO, Mario Tomás. *La obra de Eugenio Blanco Carbayo*, consistente en un estudio de la biografía de su bisabuelo con una recopilación e interpretación de la obra que realizó.

9 Como relata en la entrevista citada en nota 5.

10 Contamos con una breve reseña biográfica de él en la recopilación de FRADES MORERA, M. José (ed.). *César Morán Bardón. Obra etnográfica y otros escritos*. 2 vols. Salamanca: Diputación, 1990.

desde la perspectiva descriptiva y un tanto romántica que imperaba en una gran parte de los folkloristas. Él mismo explicaba en una entrevista cómo comenzó a recoger arte popular en 1921 como consecuencia de haber recibido un ejemplar del Anuario de Eusko-Folklore, publicado por la Sociedad de Estudios Vascos en el que “aparecía un artículo de José Miguel de Barandiarán en el que se describía un vaso de pastor o ‘cuerna’ primorosamente trabajado –magnífico ejemplar de arte popular–. Pensé, teniendo en cuenta el método de vida de los habitantes de esta región, que no serían escasas las manifestaciones de este arte y desde entonces me consagré a buscar todos los objetos de esta clase que pudieran interesarme para formar mi colección que hoy consta de unos mil objetos”¹¹...

Careciendo de un plan concreto de investigación, como apunta F. Rodríguez Pascual¹², pero no sin cierto método, realizó trabajo de campo por Salamanca, Zamora y León, entrevistándose con pastores, labradores y artesanos de los que tomaba anotaciones a partir de un sencillo cuestionario elaborado por él. Su interés por la prehistoria le hacía aproximarse a la cultura popular –y más concretamente al arte– con una visión arqueológica que se manifiesta constantemente en su obra. Párrafos como el siguiente se repiten en artículos y entrevistas: “Los que pueblan los campos salmantinos demuestran bien a las claras que son descendientes de aquellos lejanos progenitores (los hombres del paleolítico), pues siguen con las mismas aficiones, los mismos gustos, el mismo instinto del arte, el mismo estilo y análogos procedimientos, con diferencias secundarias que impone la época, el progreso y la depuración del gusto.

No decoran ya los muros de las cavernas, pero pintan las paredes de sus casas; no dibujan el reno ni el bisonte, pero sí la cabra, el toro y el caballo; no pintan los cantos ni las astas del ‘Cervus megaceros’, pero sí los carros, los aperos de labranza, las astas de los toros y los báculos de pastor que parecen cetros de pacíficos reyes”¹³.

En los preliminares de “Arte popular”¹⁴, y a lo largo del escrito define su concepto de este tipo de manifestaciones estéticas:

- Son producciones de individuos que carecen de estudios y por lo tanto están exentas de convencionalismos o adulteraciones aprendidas de maestros o escuelas.
- Se manifiesta en utensilios caseros y de uso personal.
- El instrumento es la navaja.
- La materia, la madera, o el hueso.

11 GÓMEZ MÁLAGA, Juan. “Visitas. En el Museo del P. Morán”. En *El Adelanto*, 13 de noviembre de 1932.

12 RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. “César Morán”. En *Diccionario Histórico de la Antropología Española*. Madrid: CSIC, 1994.

13 MORÁN, César. “Los Baños de Retortillo”. En *César Morán Bardón. Obra etnográfica y otros escritos*. Salamanca: Diputación, 1990, vol. 1, p. 127.

14 MORÁN, César. “Arte popular”. Separata de las *Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, t. VII, 1928.

- Los motivos ornamentales los mismos que emplearon los celtas e iberos hace ya más de dos mil años.
- La finalidad, *el amor a la hembra*, la propia satisfacción, los compromisos familiares o sociales o los encargos.
- Las obras reflejan las creencias y las preocupaciones de cada época.

Varias de estas premisas se han repetido constantemente sin crítica alguna, quedando asociadas casi indisolublemente al arte popular y, en especial, al de los pastores. Otras, como la ausencia de convencionalismos o la antigüedad de los motivos ornamentales han sido revisadas con posterioridad. De cualquier manera, conocíamos poco de los autores de las obras, de su vida, su aprendizaje, sus técnicas, sus intereses o percepción del mundo. Sólo la figura y la obra de Eugenio Blanco había llamado la atención de la prensa local de su época en numerosas ocasiones a raíz de las visitas que le hizo el padre Morán. Algunas de sus obras pasaron a formar parte del museo que el padre agustino estaba formando en el Colegio de Calatrava y se publicaron en “Arte popular” –trabajo en el que le dedica el último capítulo titulado “Un artista notable”–¹⁵. A Eugenio Blanco se le reconocía una personalidad, unas dotes y una obra en la que se apreciaban distintas fuentes de inspiración. El estudio que acompañaba a la propuesta de exposición sobre su obra contextualizaba cada trabajo, el momento y las razones por las que se había realizado y distinguía diferentes etapas estilísticas relacionadas con distintos momentos de su vida. Es decir, se aproximaba a la figura del autor desde los criterios habituales en la historia del arte.

Con esta información consideramos interesante retomar la idea de la exposición y plantearla como una revisión de los conceptos de anonimato y atemporalidad atribuidos a este tipo de manifestaciones artísticas. Eugenio Blanco era labrador y trabajaba sobre madera, mientras que la principal colección del Museo estaba realizada sobre hueso y cuerno y procedía de contextos pastoriles, de modo que decidimos apoyarnos también en otras historias de vida, acotando nuestro ámbito de investigación, en una primera fase, a los pastores. Aunque la exposición no llegó a realizarse por los consabidos recortes presupuestarios, sí que tuvimos la oportunidad de efectuar trabajo de campo, mediante el cual recabamos una interesante información en diferentes soportes –cintas de vídeo, cintas de audio, diapositivas, notas, piezas–, de gran importancia documental para el Museo. De estos datos recogidos, que deberán ser estudiados en profundidad, presentamos ahora un primer análisis.

15 También escribió un artículo sobre la obra de otro artista: Nemesio Maestro Moro, de La Tala, en: “De etnografía antigua y moderna”. En *Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Folklore*, t. XIII, 1933.

3. EL ENCUENTRO CON LOS PASTORES Y SU ARTE EN LA ACTUALIDAD

En el año 2001 iniciamos una búsqueda en la prensa local que nos puso sobre la pista de pastores que realizaban trabajos artísticos. En esos momentos fue de gran ayuda también el asesoramiento de Rosa M.^a Lorenzo y el Centro de Cultura Tradicional dirigido por Ángel Carril, puesto que ellos conocían muy bien la provincia, habían trabajado anteriormente sobre el tema elaborando la guía de artesanía, habían dirigido grabaciones audiovisuales, organizando cursos con artesanos, etc. La selección de informantes nos vino dada, puesto que sólo pudimos contactar con tres personas que por sus diferentes biografías, técnicas de trabajo y obra realizada, nos pudieran presentar una perspectiva variada del mundo pastoril. Los tres están ya jubilados, aunque su vida continúa estando repleta de actividad. Si bien hace unas décadas trabajaban sobre materiales más variados, actualmente utilizan casi exclusivamente el cuerno como soporte de su arte. Francisco Mateos Mateos, de Terradillos, pastoreaba el ganado de los vecinos de un pueblo del Campo de Salamanca a cambio de un salario, trigo para su pan, una vivienda y la escusa. Poco a poco reunió un rebaño propio que cuidó como ganadero autónomo los últimos años de su vida profesional. Manuel Antona Gil, de Puente del Congosto, fue pastor *para un amo* en una finca y después, también con su propio rebaño, trasmuló a Extremadura. Por último, Primitivo Gómez Morán, de Zamarra, salvo cortos periodos de tiempo, siempre fue dueño de su propio trabajo como propietario de pequeñas tierras y unas cuantas cabezas de ganado. Con ellos mantuvimos entrevistas en distintas ocasiones desde octubre de 2001 a marzo de 2002 y más esporádicamente con posterioridad.

Francisco Mateos es natural de Terradillos donde nació hace sesenta y nueve años. Hijo y nieto de pastores de Calvarrasa de Arriba, se crió con su abuelo materno, pues su padre murió a los pocos días de nacer él. A los diez años comenzó a acompañar a su abuelo como zagalillo durante las primaveras y los inviernos, ayudándole a cuidar el rebaño de la finca para la que trabajaba, hasta que a los catorce años se “contrató de churrerillo para andar con churros en casa de labradores o de vaquerillo con un mayor”, primero en la *Debesa de Revilla* y más tarde, ya con diecisiete años, en Martinamor, adonde acudía todos los días desde su casa en Valdemierque. Más tarde, cuando estuvo al cuidado de unas mil ovejas, fue él quien tuvo un zagal que le ayudaba. Poco a poco consiguió reunir un rebaño que en los comienzos alimentaba con la escusa y luego, como ganadero durante doce años, pagando los pastos en su pueblo natal y en otros de la tierra de Alba. Desde entonces trabajó junto con su mujer hasta hace unos once años que se jubiló por motivos de salud de ambos, y por la escasa rentabilidad de su negocio ganadero.

Su abuelo materno fue quien le inició en el dibujo de las cuernas de una manera informal en los momentos libres que tenían mientras cuidaban el rebaño, enseñándole cómo debía utilizar las herramientas y corrigiéndole los errores. Él le indicó también que debía aprender a hacerlo *en bulto*, por ser un trabajo especial, que

muy pocos sabían realizar. El abuelo elaboraba cucharas con las cuernas, pero Francisco, aunque le ayudaba en algunas ocasiones, no aprendió esa técnica. En Martinamor labraba el hueso de las patas de vaca (las tibias), con los que realizaba punzones y agujas que regaló a las muchachas de allí y, cómo no, a su novia. También hizo una cadena para llevar el reloj y alguna lengüeta para su dulzaina, que en ocasiones tocaba acompañando al tamboril cuando se reunía con los compañeros. (Guarda buen recuerdo de aquella localidad, donde hace unos cuatro años el párroco preparó una exposición con su obra). Entonces también realizaba badajos de corazón de encina o con la punta de los cuernos y preparaba collares para sujetar los cencerros. Se entretenía en estas labores mientras estaba con el ganado: “un rato hacía una cosina, otro otra, pero había veces que no podía hacer nada en ocho días o más”. Pero lo que más elaboró después fueron cuernas. La primera que pintó fue para su mujer, con un corazón; una de las últimas se la hizo a su nieto, con una dedicatoria: “de tu abuelo FMM para su nieto AMM / Terradillos / muchos cuernos habrá / pero como éste / ninguno encontrarás / 1999”.

Los cuernos enteros que decoraba eran para adorno; los cortados, para migar leche, echar torreznos o llevar la chicha. También dibujaba unos más pequeños que se colgaban de la *morrala* con una correa, y se utilizaban para beber. Tiene uno muy labrado que servía para avisar a los vaqueros cuando debían sacar a las vacas (Fig. 1). Dibujó muchos en los años sesenta para los compañeros, los amigos, la familia. Otros, su mujer se los dio a vendedores ambulantes gitanos a cambio de mantelerías o cacerolas. De aquella época no se quedó con ninguno. Sin embargo, cuando más cuernas ha dibujado ha sido después de jubilado y muchas de éstas las guarda de recuerdo.

Los cuernos se los traían del matadero, de vacas *moruchas* primero, aunque luego ha trabajado sobre cuernos de *limusinas* o *charolesas* –hasta que surgió el problema de las vacas locas y dejó de conseguirlos–. Sus preferidos son los de grosor fino –*finos de canto*–, grandes, con la superficie blanca y lisa, pues en ellos resalta mejor el trabajo que se realiza. Sin embargo, ya no los encuentra con esas características. El material empleado para las asas lo recupera de cualquier trozo de cuero que encuentre y lo cose con badana de piel de perro o gato, que su abuelo le enseñó a sobar¹⁶. Por último, el corcho, que servía para hacer taponos o bases, que apenas utiliza ya, lo compraba en Alba de Tormes.

Siempre ha empleado las mismas herramientas: el serrucho, para cortar la parte ancha y más astillada del cuerno y dejarla al tamaño que desea según vaya a ser su finalidad; la navaja para lijar la superficie y prepararla para trabajar sobre ella, y para hacer el relieve; distintas leznas, punzones o escoplos preparados por él reutilizando las varillas de los paraguas o clavos, para levantar capas de queratina del cuerno, para perforarlo y permitir la sujeción de la correa, o para realizar

16 Una descripción detallada de cómo se sujetaban las correas puede verse en PÉREZ HERRERO, Enrique. *Las colodras de la colección “Marqués de Benavites” del Museo Provincial de Ávila*. Ávila: Caja Central de Ahorros, 1980.

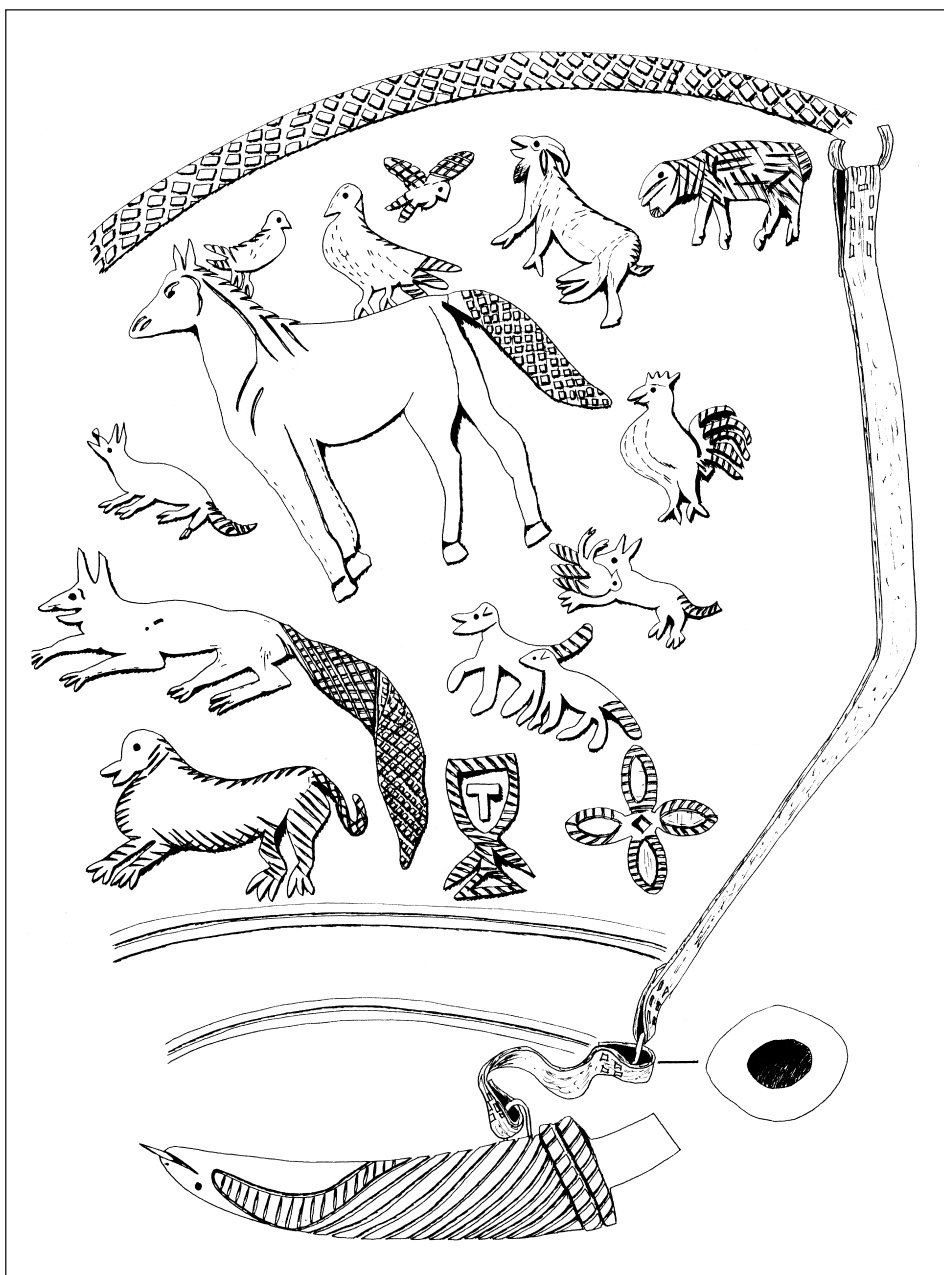


FIG. 1.—*Desarrollo del dibujo de una cuerna de Francisco Mateos Mateos, 1987 aprox.*
Col. del autor. Dibujo de Nuria Sánchez Vicente.

las incrustaciones con trozos de púas de peines de plástico de colores; y la lima y la escofina para los acabados, en especial de los dibujos geométricos. Estas últimas son las herramientas que renueva con más frecuencia debido al desgaste que sufren. Sin embargo, prefiere la navaja con el filo desgastado, por ser más fácil de manejar en las líneas curvas y en los pequeños huecos.

El procedimiento de preparación de la cuerna es similar en todos los casos. La primera operación consiste en separar la médula o tuétano de la capa exterior del cuerno, de queratina, bien cociéndola hasta que se desprenda, bien dejándola secar al sol varios meses. Seguidamente se corta la raíz con un serrucho y, si es necesario, la punta y, finalmente, se raspa la superficie con el filo de la navaja para dejarla lisa y trabajar sobre ella. Si la cuerna es de dos cortes se prepara una base de corcho, que suele cerrar la boca más estrecha. Para ello se corta un trozo un poco mayor que la medida del orificio; se cuece para que reduzca su tamaño y se introduce en el cuerno de modo que al dilatarse quede ajustado. Esta operación se efectúa con ayuda de un palo ligeramente curvo para facilitar la presión.

Cuando ha terminado de preparar el cuerno el pastor ya se ha hecho una idea de lo que quiere representar sobre él. Francisco Mateos considera que no tiene habilidad para el dibujo y por eso guarda en una carpetilla múltiples imágenes de toros, gatos, vacas, pavos reales, niños, etc., que ha ido recortando de diarios, revistas, folletos, libros, cuentos, etc., para dibujarlas más tarde sobre las cuernas (de joven le pedía a su zagal, o al hermano de éste, que le dibujaran las cuernas para luego tallarlas él). De entre las imágenes de su carpeta selecciona las que va a representar y, una a una, las coloca sobre la cuerna. Con la base apoyada en el pecho y sujetando con la mano izquierda al mismo tiempo el cuerno y el recorte, puntea con una lezna a través del papel la figura elegida, después repasa el punteado con un lapicero, lo vuelve a marcar con la lezna y comienza a levantar una capa de queratina con el escoplo y con la punta de la navaja. Esta última operación requiere fuerza y precisión y suele ejecutarla con la mano protegida con una muñequera de cuero que él mismo se prepara. Los motivos copiados adquieren sobre el cuerno un estilo propio, más estático y esquemático, en el que se aprecian los convencionalismos estéticos transmitidos en otros soportes –textiles, hierro, etc.–, tanto en el diseño de cada figura, como en la composición. Los hocicos se aguzan y con frecuencia se abren casi transformándose en picos, lo mismo que las pezuñas y las garras. Los leones, los pájaros y otros animales se colocan enfrentados con frecuencia y la sirena, cuando aparece, suele ser el centro de una composición.

Los motivos que más le gusta representar son los animales que ve en el campo (toros, vacas, ciervos, jabalíes, zorros, lobos, conejos, diferentes pájaros, bastardos, serpientes...), los domésticos (caballos, perros, gatos, corderos, gallinas y gallos, pavos reales), aquellos que ha visto en la heráldica o los libros y se imagina (leones o elefantes) o los mitológicos, como la sirena. En menor medida representa figuras humanas; los motivos vegetales (flores, frutos –en especial la bellota–, hojas, ramas) rara vez son los protagonistas de la composición; los religiosos son

muy escasos y los geométricos se sitúan en los extremos del cuerno y delimitando diferentes campos decorativos, como se aprecia en la Fig. 1¹⁷. Manifiesta su preferencia por las sirenas –mitad mujer, mitad pez escurridizo– y le gusta rematar los cuernos en forma de bellota o de serpiente.

En cada composición suele haber un motivo central, de mayor tamaño, alrededor del cual va situando las demás figuras. Unas aisladas, y otras relacionadas entre sí. Algunas de estas asociaciones tienen su raíz en cuentos y fábulas, como la zorra mirando a unas uvas; otras, en la observación de su entorno, como la zorra con una liebre en la boca o persiguiendo a un conejo, dos pájaros sobre un caballo, un gato con un balón, una niña que agarra a un cordero por el rabo o un niño que abraza a un perro. En la elección de los motivos decorativos y de las composiciones puede influir su relación con la persona a la que va destinada la pieza, la edad y el sexo. Por ejemplo, ya se ha comentado que en la primera cuerna que hizo para su mujer figuraba como motivo central el corazón, símbolo de amor y en las que ha efectuado para su nieto representa animales que le gustan a él y pueden llamar la atención del niño: toro y torero –el nieto quiere ser torero–, un elefante, una sirena, la zorra y las uvas o la escena de unos niños jugado con un balón, que ha dibujado en uno de sus últimos trabajos. Para su nieta ha labrado una cuerna con una niña con un ramo de flores en las manos, junto a un gran palomar en el que se posan tres palomas.

Actualmente, ya jubilado, cuando comienza la decoración de una cuerna con entusiasmo, puede tardar entre cuatro y siete días en terminarla.

Mariano Antona, pastor de setenta y siete años, nacido en Puente del Congosto, trabaja de forma diferente. Procede de familia de artesanos: su abuelo fue zapatero muchos años, aunque en su juventud trabajó como cabrero, y su padre tuvo un batán y una caldera de jabón. Su introducción en el pastoreo vino forzada por la necesidad de buscar trabajo al ser muerto su padre durante la guerra de 1936. Es un hombre ágil y habilidoso para trabajos manuales, que desde los años de escuela destacó por sus dotes para el dibujo. Su hermana relató su biografía en un romancillo que le dedicó el año que fue hermano mayor de la cofradía de San Roque, y recitó al finalizar la misa, causando gran emoción en todos los asistentes:

Hoy, mi querido San Roque
quiero contarte una historia
no es ninguna maravilla.
Aun contada con amor,
es una historia sencilla,

17 Existen varias propuestas de sistematización de los motivos decorativos que se repiten con más frecuencia en el arte pastoril. Citamos sólo algunos ejemplos: CARO BAROJA, J. *Catálogo de cuernas del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 19...; PÉREZ HERRERO, E., en nota 16; CORTÉS VÁZQUEZ, L. *Arte Popular Salmantino*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1995; LEONARDO PLATÓN, A. "Cultura material de los pastores". En *Un camino de ida y vuelta. La trashumancia en España*. Madrid: Lunweg, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003, pp. 157-171.

es la historia de un pastor.
Un pastor que cuando niño
era alegre y juguetón
travieso e inteligente
y con dotes excelentes
para ser un buen pintor.
Mas un caluroso agosto
por la brutal represión
que entonces se había impuesto,
su padre fue asesinado
y el futuro de este niño
bruscamente fue truncado.
Se marchitó su alegría,
a la escuela no volvió,
con los niños no reía
y en la soledad del campo
refugió miedo y dolor.
Y en su vagar por el campo
por rastrojos y baldíos
encontró nuevos amigos
que le brindaron su apoyo
y le dieron su cariño.
Eran dos viejos pastores
con los cuales se pasó
muchas semanas enteras
y de ahí nació, creo yo
su afición por las ovejas.
Un año, por San Miguel,
trashumantes merineros
pasaban por el cordel
y en sus alforjas llevaban
perritos recién nacidos
que deseaban vender.
El niño de nuestra historia
sus bolsillos vació
y tan sólo una peseta
dentro de ellos halló.
Aquella sola peseta
era todo su dinero,
era todo su caudal
que le dio a los merineros
a cambio de un animal.
Era una perra de raza
blanquinegra y pelusona
muy blandita y calentita,

parecía una bolita
como un ovillo de lana.
Con nobleza y con cariño
fue criada a biberón
y en excelente carea
la perra se convirtió.
Una noche llegó a casa,
no traía su perrilla,
le acompañaba una oveja
que un pastor de Medinilla
le dio a cambio de su perra.
Aquella ovejita negra
que él cuidaba con esmero
pronto le dio un cordero
que cambió por otra hembra.
Ya tenía dos ovejas,
al año siguiente cuatro,
y así, muy poquito a poco,
con esfuerzo y con trabajo
a lo largo de los años,
logró reunir su rebaño.
Creo que has adivinado
que es mi hermano este pastor,
que es Mariano,
hoy, mayordomo mayor.
Su cualidad de pintor
del todo no se perdió,
pues dibuja con primor
y con gran destreza traza
bellas cuernas de pastor
a punta de su navaja.
Este pastor hace un año
por todos sus convecinos
te hizo una petición,
y hoy, que en el ocaso está
de su humilde profesión
que a lo largo de los años
ejerció con devoción,
quiero pedirte por él.
Consérvale su salud,
su buen humor y alegría,
su gran memoria, su luz
y dale una larga vida.
Ésta es la historia, San Roque
de un singular personaje

al que hoy quiero rendir
 este sencillo homenaje.
 Un pastor que cuando niño
 aspiraba a ser pintor,
 pero no se ve frustrado.
 Mil veces me ha asegurado,
 y lo hace sin rencor,
 que aunque le tocó perder,
 si hoy volviera a nacer,
 volvería a ser pastor.

Mariano comenzó *sirviendo con amos* durante la guerra, de zagal primero y después como pastor, llevando ganado de Santibáñez de Béjar. Durante esos años aprendió a esquilar, a hacer redes para los rediles, sogas, badajos, albarcas de neumático y cuero, zurrones, zahones y cayadas para descansar mientras vigilaba el ganado y para coger a las ovejas, como si fuera un gancho pastoril. Cuando reunió su rebaño de ovejas entrefinas trashumó a Extremadura varias temporadas con su familia –su mujer y sus tres hijos– (Brozas, Torrejón el Rubio, Miravent, Plasencia, Coria), “desde los Santos a San Pedro”.

Recuerda que su primera cuerna la adquirió a un pastor por cinco duros cuando tenía quince años, adquisición que le supuso un esfuerzo económico. Le gustó por lo fina y limpia que era la superficie. Este pastor, que entonces tenía ochenta años, la había robado a otro pastor mayor siendo muchacho. Fue la primera que grabó –como las que veía a los trashumantes– y la que ha utilizado siempre para beber agua, leche y llevar migas. Después, en Extremadura, dibujó muchas más para sus compañeros pastores, rabadanes y para los *rayanos* (pastores locales que vivían en las lindes de las dehesas), quienes le proporcionaban el material. Otras dejó a amigos y compromisos en *tierras de Castilla* (Nava de la Asunción, Arévalo, Montuenga) donde también hizo castañuelas, y en La Moraña, adonde *iban a la rastrojera* al volver de Extremadura. Estos recipientes de cuerno tenían usos muy diversos, tanto pastoriles (para ordeñar, para llevar *la mela*, la merienda, el aceite y el vinagre –éstos enteros–, etc.) como agrícolas (para guardar la piedra de afilar la hoz y la guadaña, la grasa para las ruedas de los carros...). En las bodegas se utilizaban para sacar el vino de las cubas y en las tiendas como medida de frutos secos –las más pequeñas– o para servir legumbres, por ejemplo, pero no todas se dibujaban.

Para preparar la cuerna sigue el mismo procedimiento ya descrito. Una vez que tiene la superficie limpia y lisa dibuja los motivos a lápiz y seguidamente los repasa con la punta de la navaja, para que no se borre. Todo este proceso prefiere efectuarlo solo, “con paciencia, así lo hago mejor”, dice. El grabado inciso sobre esta materia dura es una técnica que, según estima Mariano, requiere buen pulso, buena vista y precisión para no cometer errores. Cuando estaban en la choza, calentaban el cuerno en la lumbre para ablandarlo y trabajar mejor sobre él. Sin embargo, inevitablemente, en ocasiones se cometían errores que se eliminan raspando la superficie

con la misma punta de navaja. Una vez decorada, se restregaba la cuerna en los zahones o con la grasa del almuerzo, para eliminar la rebaba de la incisión a bisel producida por la navaja y oscurecer la hendidura.

Actualmente utiliza nuevas herramientas que le proporcionó su hijo para facilitarle una actividad que le gusta y que no podría hacer con la técnica tradicional descrita, porque ha perdido vista y porque el sujetar la cuerna sobre el pecho con firmeza durante largos ratos, le producía dolor. Desde hace unos doce años utiliza un pirograbado que reduce considerablemente el tiempo invertido en esta tarea. Con este instrumento, que maneja con soltura, no necesita trazar el dibujo a lápiz primero. Si comete algún error también puede utilizar ahora papel de lija fina, además de la navaja. Actualmente utiliza café para oscurecer la hendidura y con la lija proporciona al objeto el acabado final.

Cuenta que los motivos decorativos que le gusta grabar son “lo que había en el campo, lo que aprendí”. Fundamentalmente se trata de escenas de pastoreo, de labranza, toreros y animales aislados. Aprendió a dibujar a Isabel la Católica a caballo, copiada de algún libro, y es una imagen que ha repetido en varias ocasiones. Los motivos vegetales son secundarios, siendo el más frecuente el de la bellota con dos o tres hojas de encina. De los geométricos dice que el rombo reticulado como motivo principal “ha gustado mucho a la gente”, pero, en general, los geométricos y las esquematizaciones vegetales son las que constituyen el marco que encierra el campo decorativo.

Las figuras las representa con gran detalle, dibujando el pelo y las diferentes plumas, picos y garras de los animales; las crines y el correaje en los caballos; la indumentaria de los vaqueros, –sombbrero, chaqueta corta, zahones–, labradores o toreros, generalmente en actitudes que indican movimiento, acción y todo ello ordenado en dos o tres niveles. Tanto los motivos independientes como las asociaciones de dos figuras, suelen estar subrayados con dos ramitas (Fig. 2), pero no cuando aparecen más personajes en escena.

Mariano concibe la decoración de una cuerna como un todo, y así nos lo traduce cuando explica algunas de sus obras. Por ejemplo, en una cuerna grande utilizada para ordeñar había representado una escena de campo con *toros*, “un torero, un águila, un perro y un vaquero. En otra, dos cabras pegándose, el pastor que va delante de los mansos, y el carea y el mastín; la burra con la carga y el buche y luego la pastora que va a ordeñar una de las cabras”. También dibuja búhos, “el pájaro solitario de noche que a quien no conocía el canto, le metía miedo”. Estas imágenes que “aprendió a dibujar” son las que ha plasmado repetidas veces en su soporte favorito desde que grabó la primera cuerna, aunque conserva algún dibujo en papel.

Primitivo Gómez Morán, por su parte, nació en Zamorra hace sesenta y nueve años y en esa localidad ha vivido siempre, dedicado a la labor y el pastoreo de su propia casa, como lo hicieron sus padres. Como Francisco y Mariano, él mismo se fabrica muchas de las cosas que necesita para su trabajo y la vida diaria. Trabaja el cuerno para badajos –que también hace de encina– y las cuernas que

usaban para beber los pastores y los labradores en la siega, pero igualmente utiliza la madera de fresno para hacer castañuelas, cucharas y tenedores. Hace algunas décadas elaboraba ruecas y husos, algunos de los cuales conserva, y él mismo se fabricó un tamboril y una gaita con *camisa* de bastardo que alguien le cambió por una nueva, pues siempre le ha gustado hacer cantares y tocar música en las fiestas. Todo lo aprendió observando el trabajo de otros y a ello se dedicaba en los pocos momentos que le dejaba libre el pastoreo. Desde que se ha jubilado, sin embargo, se ha aplicado a estas tareas. Además de ocuparse de su casa, actualmente recibe encargos de ganaderos de Portugal, Extremadura y de su comarca para fabricar badajos de madera de encina con su pasador de cuero. El último pedido, de

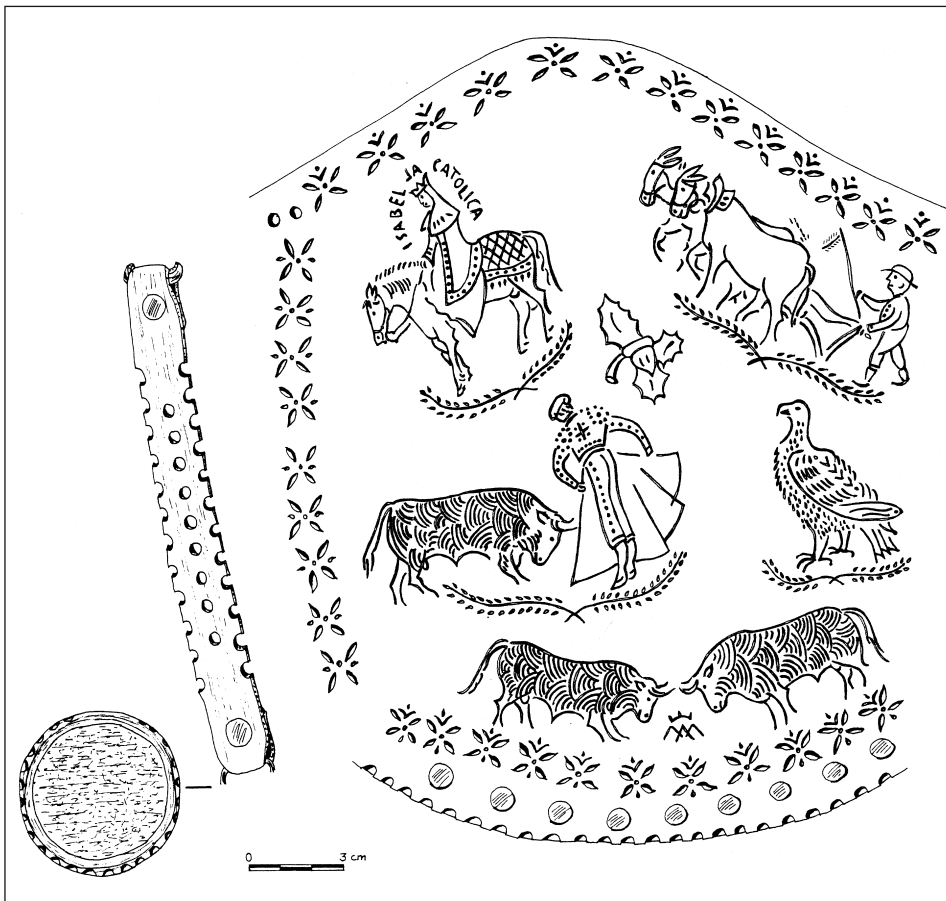


FIG. 2.—Desarrollo del dibujo de una cuerna de Mariano Antona Gil, 2002.
Museo de Salamanca. Dibujo de Nuria Sánchez Vicente.

unos cuatrocientos, los vendió a casi trescientas pesetas cada uno y cree que en Fuenteguinaldo se vendieron a setecientas. Sus vecinos emigrados a Madrid y alrededores han redescubierto las habilidades de Primitivo y suelen adquirirle los productos que elabora, con los que ha alcanzado cierta fama en la zona. También ha vendido en Extremadura.

Conoce el valor que atribuyen sus clientes a sus obras: están *hechos a mano* y si bien imprime a sus objetos cualidades estéticas, para él prima la funcionalidad y la producción, pues eso significa una fuente de ingresos. Trabaja con el destal, para debastar la madera; con la navaja para dar forma a las piezas –vaciar las cucharas y castañuelas, hacer los dientes de los tenedores...– y la lima y la lija para los acabados. Una vez que está la superficie preparada de cualquiera de los objetos que ahora realiza, comienza a decorarlos dibujando la silueta con bolígrafo azul y luego lo puntea con una lezna, dejando que se vea el trazo del bolígrafo. Actualmente termina el trabajo aquí, a diferencia de las piezas suyas que conserva de hace unos treinta años –palillos de tambor, alguna rueca– en las que se aprecian cuidadas tallas e incisiones geométricas. El motivo recurrente es un corazón entre bandas horizontales de esquematizaciones vegetales de ramitas o lazos (Fig. 3), representado según los convencionalismos de la zona, que se repite sobre otros soportes materiales.



FIG. 3.–Primitivo Gómez trabajando sobre una cuerna. Zamorra, 2002.

Teniendo en cuenta los condicionantes del trabajo de campo –fundamentalmente la no selección de informantes y la edad de los mismos– en esta primera aproximación al trabajo de estos tres autores hemos podido apreciar estilos diferentes, derivados de aprendizajes, técnicas y capacidades personales distintas. Todos, aunque en distinta medida, manifiestan un gusto por la expresión artística desarrollada a lo largo de su vida sobre diferentes soportes –hueso, cuerno, madera, cuero– que daban forma a diversos objetos. Los tres, sin embargo, se han centrado en los últimos años en “pintar” cuernas, el trabajo más valorado por ellos y su entorno. Los cambios sucedidos a lo largo del tiempo aparecen en las herramientas y, por tanto, en las técnicas. También en el estilo, en el uso final de los objetos y en sus destinatarios, poniéndose de manifiesto la diferencia en los acabados de los objetos que se regalan, dirigidos a personas con las que se mantiene alguna relación personal, y los que se destinan a la venta.

En relación con las piezas recogidas en los años veinte, sin embargo, constatamos que persisten como motivos favoritos los animales y las escenas de campo, mientras que casi están ausentes las representaciones religiosas, mucho más abundantes en aquéllas, hecho que puede denotar un cambio en la mentalidad y en las actitudes religiosas. Las composiciones actuales se aligeran, disponiéndose las diferentes figuras de manera menos abigarrada. Se pierde, también, detallismo en el diseño de cada imagen, aunque hay que considerar que en la época en la que se recogieron, el padre Morán pudo seleccionar las mejores piezas de entre todas las que se producían, cosa imposible en la actualidad (Fig. 4).

Finalmente, constatamos que los buenos artistas son y han sido reconocidos y valorados en su entorno, y a ellos se les solicita su arte, porque conmueve a sus convecinos. Los autores también reconocen su obra en distinta medida, sobrestimándose muchas veces el que menos lo merece. De alguna forma sigue presente la apreciación del padre Morán: “Entre estos artífices los hay, como es natural, de todo género; los hay que son artistas sin pensar que lo son, y son humildes, con una humildad encantadora; nunca se les ha ocurrido creerse superiores a los demás. Los hay también orgullosos, insoportables. ‘Podrá haber –dicen estos últimos– manos tan buenas como las mías, pero mejores...’”. A veces, los que nos acercamos a su arte desde fuera de sus entornos habituales contribuimos a fomentar esta última actitud. Exactamente igual que entre los artistas reconocidamente “cultos”. Como en la vida misma.

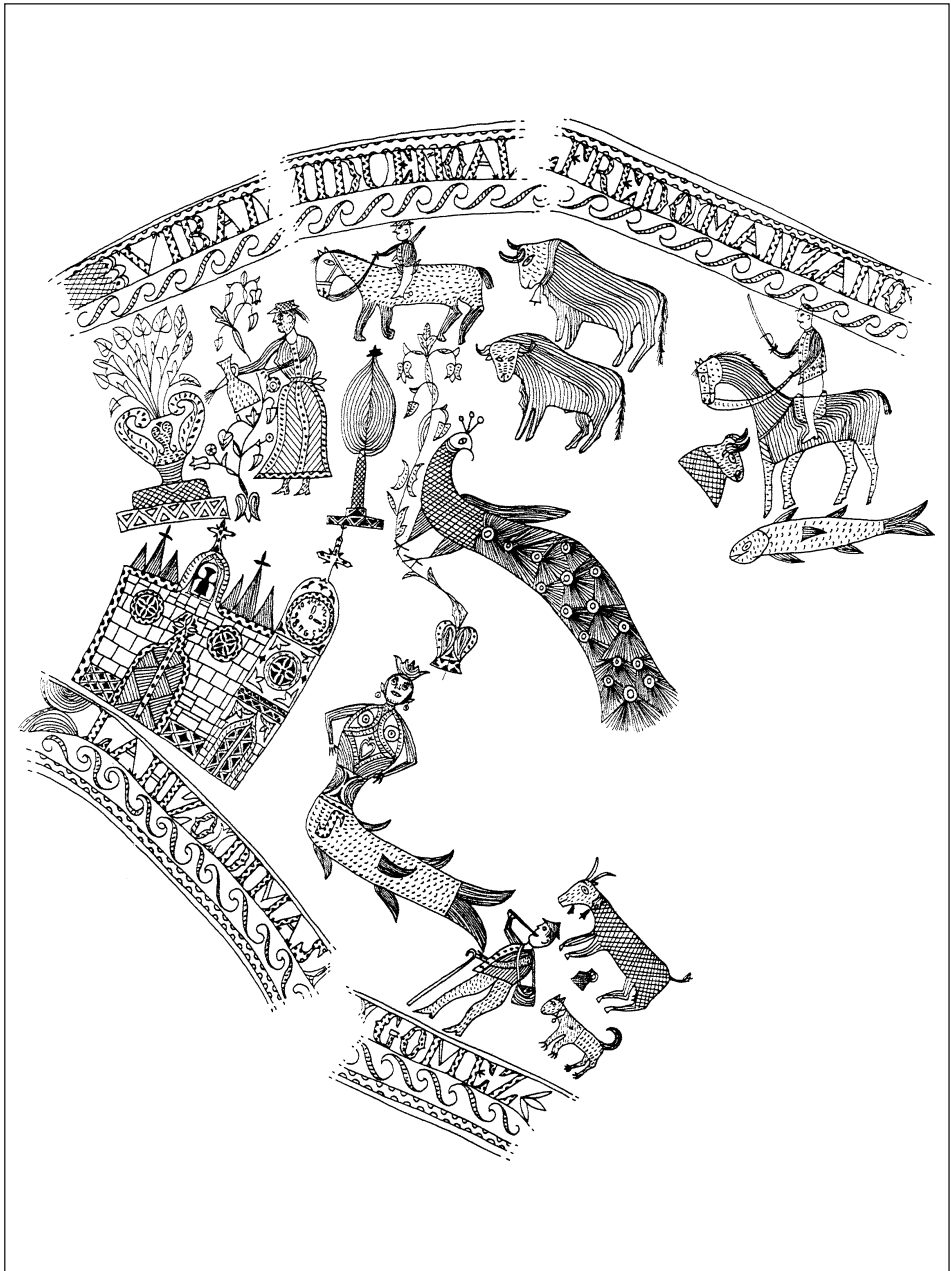


FIG. 4.—Desarrollo del dibujo de la cuerna de Dimas Gómez, *El Marín*, realizada antes de 1928. Museo de Salamanca. Dibujo de Manuel Morollón.