

od
XIV JORNADAS DE
alfarería
AVILÉS 2022



A/D
Peonas en la alfarería Vicente y Emilio Boix V. Agust. Alacant, 1935

Las mujeres participan colocando asas y pitorros como auxiliares de los alfareros
alicantevivo.org



ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA

mujer de barro, alfarería femenina

ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA

mujer de barro, alfarería femenina



Imagen de portada: *Cántaro de novia*. Cespedosa de Tormes. Salamanca. Col. Gerardo Caldas

ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: mujer de barro, alfarería femenina



Salvador Dalí. *La dona del doll*, ca. 1918
Fundación Gala-Salvador Dalí

Desde el principio de los tiempos barro y mujer, mujer y barro han estado ligados por las incertidumbres de la vida diaria y las crisis resultantes de lo inesperado e imprevisible, manteniendo su enlace por medio de un pacto no escrito, un compromiso de dependencia como el que suelda al cauce con el río, al silencio con el bosque o al alba con la luz del día.

Tanta es esa ligazón que no sorprende la similitud neuronal que existe entre el parto de una vasija y el nacimiento de una nueva vida, un hecho trascendente y extraordinario motivado por esa cualidad exclusivamente femenina y mágica, casi tierna, casi humana, que encierra la arcilla al transformarse en cuerpo sinuoso, de perfil femenino, con boca y labio, con hombros, con cuello, panza y pie y culo, con asas como orejas que a veces asemejan brazos doblados sobre la cintura de la jarra. Vasijas que lloran lágrimas de esmalte o se besan cuando sus epidermis se tocan fundiéndose en el horno. Vasijas incluso con alma más que vacía, como quiere indicar el grave eclesiástico al *Caballero de los Leones*, más bien henchida de autenticidad y misterio, ... «Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el cerebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendéis malandrines?» Quizá por todo ello, por tanta feminidad, la mujer fue la primera alfarera de la historia.

Barro y mujer aparecen unidos en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, detallando Cervantes en su segunda parte: «Primero quiso el malandrín y desalmado vagamundo granjearme la voluntad y cohecharme el gusto, para que yo, mal alcaide, le entregase las llaves de la fortaleza que guardaba. En resolución, él me aduló el entendimiento y me rindió la voluntad con no sé qué dijes y brincos...»

Donde Quijote hace referencia a los «dijes», amuletos de barro para proteger del mal de ojo, y a los «brincos» o *brinquinios*, forma portuguesa para denominar a los búcaros, tipo de recipientes realizados con un barro procedente de Portugal o Indias (en este caso generalmente fabricados en conventos), de tonalidad roja por la presencia de abundante óxido de hierro, de forma abombada y pared delgada y superficie bruñida, poco cocido y de sabor y olor característicos al combinarse el agua que contenían con el óxido de aluminio presente en la pasta. Estas vasijas cobraron fama entre las damas del Siglo de Oro que las «rucaban» para palidecer la piel, como anticonceptivo o, contrariamente, para prolongar el periodo de fertilidad; mientras que la Iglesia consideraba a estos búcaros como una «golosina viciosa» por el placer y estado de enajenación espiritual que sentían algunas mujeres que practicaban la bucarofagia, soportando aquellas damas penitencias impuestas por los confesores a «todo un día sin comer barro».



Alonso Sánchez Coello: *Doña Juana de Mendoza con un enano*, ca. 1585
Fundación Banco Santander

Del mismo modo que la menina María Agustina Sarmiento ofrece un búcarito rojo a la princesa Margarita de Austria en *Las meninas* de Diego Velázquez, en este retrato de la niña Juana de Mendoza, es un enano quien le sirve el bucaro, pequeña vasija de tierra arcillosa para contener agua perfumada, y que luego se rucaba para mantener la palidez de la cara, siguiendo la moda de la época, o por otros fines como regular la menstruación, como método anticonceptivo y como alucinógeno.

La exposición ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: MUJER DE BARRO, ALFARERÍA FEMENINA, es un homenaje a la mujer que gobernó los hogares de los pueblos de la vieja España de los siglos XIX y XX, valiéndose para ello de humildes piezas de barro, fiel aliado con el que, con grandes dosis de sacrificio, imaginación y perseverancia, solventó un sinfín de necesidades cotidianas o lo utilizó como materia prima para fabricar su propia vajilla.

El cuerpo expositivo lo constituye una colección exclusiva de 160 piezas originales de alfarería tradicional, de diferente cronología y de un incuestionable valor etnográfico, vinculadas al ciclo vital de la mujer, protagonista indiscutible en el desarrollo familiar y columna vertebral del hogar, donde estas piezas fueron de uso común mejoradas o creadas por manos femeninas.



Medida de vino de Astudillo (Palencia), con las huellas del tiempo

Incluso con prudencia se podría afirmar que el noventa por ciento de la alfarería española estuvo destinada a la mujer, bien directamente con piezas de uso exclusivamente femenino (parto, higiene, lactancia...); o indirectamente con aquellas destinadas a usos de la casa y al laboreo propio en los caseríos, abordadas indiscutiblemente por la mujer, siendo muy pocas las piezas utilizadas por el hombre, prácticamente las relacionadas con la caza, la bodega o el almacenaje.

El coleccionista de alfarería, bibliotecario del barro

El fuego, elemento sagrado, inescrutable y misterioso, infunde a la vasija frágil y vulnerable su poder confirmándola, autenticando su realidad, bautizándola con nombre propio: lebrillo, cántaro, alcuza, olla, tonel, botía..., regalándole un destino en el que, tras las huellas del uso y el contacto de la piel humana, adquiere alma y una pátina de dignidad y nobleza inigualables.

Esa vasija envejecida, hermosa y rotunda, atesora siglos de vida y es de la que se enamora quien ama al barro, como son los coleccionistas de alfarería. Cualquier actividad relacionada con la alfarería tradicional ha de contar con la participación indiscutible de los coleccionistas de esta materia, quienes actúan como guardianes del pasado, custodios de los puentes del individuo hacia sus raíces, bibliotecarios del barro en definitiva, seres sensibles ante la belleza de la forma alfarera que ostentan la responsabilidad de recuperar, restaurar, inventariar y amparar semejante patrimonio etnográfico, retando al olvido y preservando con ello la identidad de la persona, su esencia, afianzando su sentimiento de pertenencia a un lugar, a un colectivo del cual procede. Para la actual exposición se ha contado con la inestimable colaboración de los coleccionistas que aparecen en los créditos del catálogo, que forman parte de una gran familia de colaboradores con las Jornadas avilesinas, y que gracias a su generosidad el visitante puede disfrutar de la belleza de los viejos barros expuestos.

A fin de cuentas el término «patrimonio» deriva etimológicamente del latín *patri* (padre) y *monium* (recibo), significando «lo recibido del padre», es decir, los frutos del trabajo de nuestros ancestros convertidos en la herencia que se transmite a la siguiente generación, en un *continuum* que persigue el respeto de quien hereda y su compromiso de mantener vivo el legado que recibe, evitando su desaparición.

La alfarería como documento social

La alfarería es un compendio de conocimientos que gira en torno a la comunión de la tierra y el fuego, ambos elementos sabiamente combinados por el ingenio humano, traducida esta disciplina en una serie de objetos creados para cubrir necesidades inherentes a la subsistencia de asentamientos poblacionales; objetos que han ido readaptándose a los cambios sociales que fueron sucediendo paulatinamente a lo largo de la historia.

Son precisamente los actuales cambios de hábitos los que han inutilizado estos bellos objetos, y, en este insólito siglo XXI, en plena Era Digital y Tecnológica, la pieza de barro desprendida de la utilidad para la que fue creada, se convierte en un archivo documental, en un soporte testimonial que recoge la forma de vida de las gentes de otras épocas, que describe cuáles eran sus necesidades, sus hábitos, sus ritos y supersticiones, sus miedos y creencias o su enfrentamiento con el dolor, la enfermedad y la muerte. La alfarería tradicional constituye pues una inestimable conexión con las raíces, con los orígenes de los individuos que utilizaron estas vasijas dejando impregnada en sus paredes la huella de su discurrir; rastros de historia donde la mujer fue protagonista fundamental en una sociedad influenciada por culturas arcaicas que la encaminó sin paliativos a ser «esposa y madre».

La mujer reflejada en el barro

ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: MUJER DE BARRO, ALFARERÍA FEMENINA, explora un aspecto importante en la sociedad española de los dos últimos siglos como es el lugar que ocupó la mujer en una gran variedad de situaciones a lo largo de su ciclo vital en la España de Galdós y Baroja, en un país anquilosado por una mentalidad cerrada y trasnochada que supuso un lastre para su evolución. Una mujer orientada desde la cuna para cumplir el ideal femenino imperante y encorsetado por esquemas y por códigos dictados por los órdenes establecidos, tanto fácticos como jurídicos, políticos, religiosos, educativos o económicos; esquemas que formaban parte del inconsciente colectivo, abocando a la mujer a asumir su destino

sin remisión, como una «suerte» natural, desempeñándolo por otra parte con dulzura, sabiduría y coraje con el que sustentar el amor por los suyos, para la que el sacrificio era una parte consustancial en la empresa de vivir y para la que el momento del matrimonio, y luego el de la maternidad, constituían los estadios más importantes de su existencia.

Distribuida por etapas, la exposición recorre el nacimiento e infancia de la mujer, pasando por la educación en la escuela, su mocedad, su condición de novia, de esposa y de madre, o de monja cuando así lo dispuso la fe o las circunstancias personales que empujaron a no pocas mujeres a recogerse o ampararse en conventos o monasterios, sin olvidar su papel como trabajadora fuera del ámbito familiar como alfarera o productora en las locerías fabriles; finalizando el tránsito por la ancianidad que atesora tanto vivido y tan duro, haciendo un inciso en el fenómeno que supuso la brujería y la «caza de brujas» (siempre mujeres), donde el barro vuelve a ser testigo del temor popular hacia el mal.



Luis Ojeda Pérez. *Loceras a la entrada de la casa cueva. La Atalaya. Santa Brígida (Las Palmas de Gran Canaria), ca. 1890-1895*
Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC). Archivo fotográfico José A. Pérez Cruz

Un discurrir por la identidad femenina matizada por las vertientes sociales y culturales de cada región española. Desde los juguetes de las niñas, diminutas piececitas de barro que reproducen fielmente la forma del ajuar doméstico que sus madres utilizaban en la cocina, con las que las infantas

emulaban a sus mamás siguiendo el patrón establecido y aprendiendo de paso el camino hacia su destino, hasta piezas tan singulares como la paridera, especie de asiento sin tapa de unos 60 centímetros de altura y con una abertura central, ideada para llenarse de agua muy caliente para que los vapores ayudasen a la dilatación y para facilitar el parto en una posición ergonómica y natural en el propio domicilio.

El espectador descubrirá el cosmos de la mujer a través del barro contemplando jarras o botijos de pedida, cántaros de novia o de boda, piezas relacionadas con la protección del hogar o contra las brujas, tostadores de azafrán, chocolateras o frieras canarias, cocios y tablas de barro para lavar la ropa, platos mortuorios de sal que acompañaban a la difunta durante su tránsito a la otra vida, o loza y porcelana magistralmente decorada por trabajadoras fabriles y una exclusiva representación de alfarería femenina salida de ruedas y tornos manejados hábilmente por mujeres.

No dejará de sorprender cómo algunas de las vasijas expuestas se adaptan con mimo a la morfología femenina para un mejor y más cuidado desempeño de su función, y otras que supusieron un imprescindible recurso en momentos críticos, íntimos y personales de cualquier mujer, algunos restringidos por la sociedad de entonces a la intimidad femenil. Piezas relacionadas con la fertilidad, la maternidad y el parto como parideras, sacaleches, pezoneras y biberones, lebrillos para baños de asiento posparto o bañeritas para el recién nacido, escalfadores para el aseo íntimo tras el alumbramiento, sahumeros e incensarios para purificar el aire en la habitación de la parturienta, sonajeros, amuletos o gánigos ceremoniales canarios con todo su simbolismo.

Todo ello constituye el corpus de ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: MUJER DE BARRO, ALFARERÍA FEMENINA, una exposición didáctica y social que se complementa con textos descriptivos de estudiada redacción y una serie de imágenes históricas de un importante valor etnográfico cedidas por diferentes instituciones, que muestran el uso de estas vasijas por aquellas gentes, un recurso gráfico que transporta al espectador a épocas pasadas

y que facilita una mejor comprensión del recipiente expuesto generando un discurso didáctico más personal y más completo.

Alfareras y operarias de taller y de fábrica

El contexto laboral de la mujer como alfarera y como trabajadora auxiliar en los obradores o como cacharreira, y en las cadenas de estampación y pintura de las fábricas de porcelana y loza se ve recogido en la exposición con una seleccionada representación.

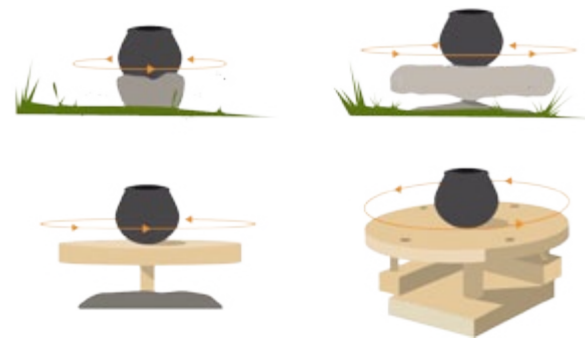
El arte de modelar vasijas tiene un origen femenino, enraizado en las primitivas sociedades agrícolas del Neolítico, con la mujer como artífice del aporte instrumental necesario para el desarrollo cotidiano y la subsistencia del hogar. Los siguientes cambios socioculturales e industriales que se van produciendo en la evolución de la humanidad originan una alteración del rol, y aquella alfarería femenina de subsistencia muta a oficio jerarquizado con su propia deontología, definido por condicionantes productivos y económicos y capitalizado por el hombre, cuya hegemonía relegó a la alfarera a posiciones testimoniales o, según en qué sociedades rurales subdesarrolladas, a mano de obra explotada por el propio hombre, quien gestionaba el beneficio de la venta de la loza fabricada por la mujer, atribuyéndose incluso su autoría.

Las primeras mujeres alfareras de las aldeas tribales labraban a mano, utilizando para ello el sistema de pellizo o el modelado estático. Posteriormente, con la invención de la rueda, la técnica evolucionó al aprovechar el efecto cinético del giro para el torneado de la arcilla sobre la rueda baja, rueda de mano o rueda de cruces, así nombrada según qué zonas, ingenio con más de tres mil años de antigüedad, heredera de la rueda de piedra mesopotámica y antecesora del torno de pie. La invención de la rueda de mano supuso una revolución trascendental en la alfarería.

Aparece en Mesopotamia a mediados del cuarto milenio a. de C. y es casi tres mil años después cuando las culturas indoeuropeas la introducen en la Península.

En un principio, la rueda de mano, de construcción muy elemental, no era más que una gran piedra plana que pivotaba sobre otra piedra o sobre el suelo. Con la intención de lograr una mayor perfección y ligereza para facilitar su transporte, trasmuta a un disco de madera de unos 60 centímetros de diámetro, al que se le añade un eje fijo que seguirá girando sobre una piedra, un tronco de árbol o el suelo. El siguiente paso en la evolución de esta torneta —la actual rueda de mano— fue adaptarle una base de madera, pasando el eje a estar sujeto indistintamente a ella o al disco.

Para proporcionarle estabilidad, se incorporarían dos o cuatro brazos transversales, unidos a la parte inferior de la rueda con espigas de madera colocadas en sus extremos, lo que hizo que se la conociese como «rueda de cruces». Los brazos permiten nivelar el giro con un ligero golpe, sirviendo además para impulsar el disco con la mano por el propio alfarero o por un ayudante.



ANMinvestigación. Representación esquemática de la evolución de la rueda de mano

La rueda de mano fue con la que mayoritariamente se expresó la alfarera, dominando la técnica de urdimbre, consistente en el urdido de gruesos cordones de arcilla con los que se formaba una pared, que luego se torneaba valiéndose de la fuerza centrífuga obtenida por el impulso de la rueda con la mano, aprovechando el giro para alisar la superficie con una herramienta. Es en Asturias donde se encuentra una diferencia esencial al resto del territorio en cuanto a la técnica empleada para el manejo de la rue-

da baja. En esta comunidad la pieza surge no del urdido, sino de una pella de barro que manos hábiles manipulan como si de un torno de pie se tratase: centrado del barro, apertura y estirado de la pared y formación de la vasija.

En el Principado de Asturias merece especial mención la alfarería de Ceceda (Nava), donde fueron las mujeres las encargadas de elaborar las vasijas utilizando para ello la rueda de mano, pero con características diferentes al resto de ruedas asturianas, ya que esta era de bolillos, como la de Mota del Cuervo (Cuenca), donde también fueron principalmente mujeres las alfareras.



ANMinvestigación. Rueda de bolillos de Mota del Cuervo de Evelio López Cruz en la Feria de Alfarería Tradicional Villa de Avilés (FATVA) 2014. Avilés (Asturias)

El ilustrado gijonés Gaspar Melchor de Jovellanos describe pormenorizadamente tanto la rueda como la forma de trabajo tras su paso por el lugar el 6 de agosto de 1791:

«Ceceda situado sobre un monte de peña de figura cónica, inversa, mirando antes de llegar; grande industria de ollería, hecha de barro fino del país de color amarillento; fabrican sólo las mujeres debajo de los hórreos y en las corradas de sus casas, y eran de diferentes edades, así como las vasijas que vi fabricar, de diferentes tamaños. El torno se reduce a una simple rueda formada de dos círculos de tabla colocados horizontalmente uno sobre otro, y sujetos en la inferior por sus circunferencias. Por el centro, penetra un eje apoyado en la parte inferior en un pie llano, sobre el cual se vuelve, y en su cabeza está de firme una tablilla redonda en la cual se coloca la materia

o barro que debe recibir la forma en el torno. Esta simple máquina es toda de madera, y su altura será, según me pareció de dos tercias escasas, pues sentadas las mujeres en el suelo, y el torno delante de ellas, trabajan sobre él sin notable elevación de los brazos. La operación se reduce a mover con la mano izquierda la parte voluble de la máquina, tocando en los bolillos verticales de la rueda horizontal, y luego operar con las dos manos.

Parecióme que no todo el vaso salía torneado, y que el vientre de las ollas se formaba con los dedos. Resta saber dónde se saca el barro, qué cantidad de ollas se trabajan al año y dónde se consume su producto. Los de Ceceda penetran con sus ollas hasta la montaña donde las cambian a hierros y frutos, y así hacen un comercio doble.»

Los núcleos alfareros femeninos en los pasados siglos cobran presencia en no pocos lugares del territorio nacional, un oficio, el del barro, que en España contó desde siempre con una baja consideración social, incidiendo el descrédito más si cabe cuando era realizado por la mujer. Quizá uno de los sitios donde mayor reconocimiento obtuvieron las mujeres y hombres del barro fuese Galicia, tierra de *olas* (ollas) donde a las alfareras se las denominaba *mestras do barro* (maestras del barro).



A/D. Las hijas de Josefa, 'señora das olas', en la rueda baja. O Seixo, O Bolo (Ourense), ca. 1980. La alfarería de Galicia. Luciano García Alén. Fundación Pedro Berrié de la Maza, A Coruña, 2008, pág. 63



Ruth Matilda Anderson. Cacharreras camino de la feria mensual, Ourense, ca. 1925. Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia. The Hispanic Society of America. Fundación Caixa Galicia, 2009, pág. 320

Las cacharreras y los mercados

La alfarería se comercializaba en mercados repartidos por las poblaciones próximas y por otras situadas a trasmano del lugar de producción, siendo fundamentalmente «cacharreras» ambulantes las encargadas de la pesada gestión, quienes transportaban la mercancía en grandes canastas o en impensables enzarzados de piezas aupados sobre la cabeza, o con caballerías las más afortunadas. Otras funciones como acercar la arcilla desde la barrera hasta el obrador, colocar asas, preparar las pellas o aproximar las piezas secas al horno eran destinadas a la mujer, compatibilizadas con las tareas del hogar.

La mujer en las fábricas de loza y porcelana

La llegada del siglo XVIII y el influjo de la Revolución Industrial, que ocasionó entre otras cosas el éxodo de la población rural, principal consumidora de alfarería, junto con la fuerte expansión de la manufactura de las fábricas de porcelana y de loza, fueron factores que propiciaron un cambio en el panorama alfarero español, contribuyendo todo ello al inicio del fin del oficio del barro. El enfebrecimiento que sufrió la obra manufacturada motivado por el gusto social por estos vistosos artículos, brillantes,

más higiénicos y bellamente ornamentados, aportó presencia a la mujer en este campo, incorporándola a líneas de producción de las fábricas dentro de los procesos de decoración. Más allá del propio hecho técnico, la fábrica supuso un lugar de encuentro para la mujer rural, aislada y postergada, un lugar donde el colectivo ayudó a que cada mujer adquiriese consciencia de sí misma, de su cuerpo y de su identidad como persona y como ciudadana, a dejar de ser invisible y tener presencia. Es en la fábrica donde la mujer obtiene un salario (en muchas ocasiones el primero como trabajadora fuera del hogar) que le permite ser independiente y tener un papel en una sociedad desconocida y bien diferente a la que la encerró hasta entonces.



J. Peinado. *Cargando tazas y obra cruda en los hornos de botella de la fábrica La Asturiana*, ca. 1920 *Arte e industria en Gijón (1844-1912). La fábrica de vidrios de Cifuentes, Pola y C.* Emilio Marcos Vallauré. Museo de Bellas Artes de Asturias, Gijón, 1991, pág. 270

Las principales técnicas de decoración ejercidas en la fábrica fundamentalmente por mujeres consistieron en la aplicación de pigmentos, calcomanías y estampaciones. Los pigmentos se aplicaban a mano, antes o después del barniz, según se tratara de aplicar un motivo mediante un estarcido o de iluminar una decoración previa con policromías transferidas a pincel. En ambos casos se requería otra cocción que fijara la pintura y que fundiese el esmalte. La tarea del fileteado era casi exclusiva de las mujeres que trabajaban mientras que la iluminación era una tarea compartida entre hombres y mujeres.



Pepa Losada. *Operaria de Sargadelos aplicando pigmento con pincel*. Sargadelos, Cervo (Lugo), 2018 *lavozdegalicia.es*

La técnica mecánica del estampado rompió con los minimalistas gustos actuales y facilitó cubrir toda la superficie de las piezas con escenas y cenefas de corte clasicista, romántico, exótico o realista, fruto unas de la imaginación de los artistas, inspiradas otras en ilustraciones de libros y periódicos de la época, definida ésta por una suerte de *horror vacui*.

El dibujo a aplicar era grabado en una plancha de cobre por personal especializado, generalmente hombres, que luego se transfería a un papel de arroz debidamente preparado con jabón y agua para que no se pegara a la plancha. Consistía en la transmisión de pigmento cerámico a la plancha caliente para después presionarla en el tórculo con el objeto de que el dibujo se transfiriera completamente al papel. Seguidamente se retiraba el papel sobrante del dibujo y éste se aplicaba al bizcocho, adaptándolo manualmente. A continuación se presionaba con la «roba» (deformación de la palabra inglesa *rubber*) para que el dibujo quedara fijado en la superficie cerámica, que posteriormente se humedecía con agua para reblandecer el papel y poder quitarlo con una esponja. Con la aplicación de una cubierta transparente y su paso por el horno finalizaba el proceso. Las operaciones de estampación eran efectuadas principalmente por mujeres y niñas.

La calcomanía (del *décalcomanie* francés) consistía en decorar las vajillas mediante un papel donde el decorado ha sido transferido previamente por un proceso foto-litográfico o por serigrafía. La calcomanía podía aplicarse sobre la pieza ya barnizada o sobre la pieza en estado de bizcocho,

en este caso gracias al uso previo de un tapa poros, y con la misma variedad de decoración que existía en el proceso de estampación. El uso de la calcomanía puso fin a la hegemonía de la estampación decimonónica y dio comienzo a una de las técnicas fundamentales de las artes decorativas del siglo XX.

El ambiente fabril tampoco eximió a la mujer de prejuicios y, quizá el más sorprendente fuese el relacionado con su periodo menstrual —objeto de mitos y ritos desde el principio de los tiempos—, que la obligaba a comunicar su estado al encargado (un hombre), que la apartaba de su trabajo con la creencia de que el contacto de su piel con la obra cerámica en ese momento fisiológico, «estropeaba» los pigmentos y esmaltes tras su paso por el horno. Prejuicio que posiblemente tuviese su origen en las más profundas raíces populares de las que bebían muchos alfares españoles, en los que se prohibía a la mujer que estuviese menstruando efectuar labores de vidriar y hornear, por el temor a maleficios que malograrán la hornada.

Las fuentes de vecindad, redes sociales de hierro y piedra de las aguadoras

Hasta no hace mucho tiempo era frecuente encontrar en las plazas de los pueblos o ciudades a aguadoras al pie de fuentes rodeadas de botijos, cántaros o cantarillas a la espera de su turno para hacer acopio de agua, u otras mujeres situadas en lugares estratégicos de la vía armadas con botijos con agua fresca con la que aliviar la sed de los paseantes con la garganta seca por el calor y del polvo de las calles de tierra. Las aguadoras aproximaban el escaso líquido desde fuentes lejanas a las casas, iglesias y conventos, dado que eran muy pocas las edificaciones que disponían de abastecimiento de agua por pozos u otros medios.

El agua siempre fue un bien preciado y escaso, sujeto a reglas y normas hoy curiosas, como la que en algunas localidades españolas regulaba las fuentes de vecindad clasificándolas para vecinos o para aguadores, con los grifos bien diferenciados para evitar peleas por el agua y vigilados por un alguacil que evitase disputas, e ineficaz las más de las veces.



Pedro Inocencio Ferrer Sanz. *Olas en la Fuente de los Leones de la Plaza Mayor de Lugo*. Lugo (Galicia), 1908. Archivo fotográfico de Julio Reboredo, Fondo Thomas Bigas

La picaresca española se cebó con los foráneos en la capital del reino a mediados del siglo pasado cuando aguadoras y aguadores trataban de mantener su profesión afectada por la inminente canalizando el preciado líquido, engañando a los inmigrantes asentados en chabolas, haciéndoles creer que el agua de las fuentes era insalubre, y que la que los azacanes ofrecían provenían del río Lozoya, ¡el mismo río que abastecía a las fuentes!



Pedro Inocencio Ferrer Sanz. *Olas en la Fuente de los Leones de la Plaza Mayor de Lugo*. Lugo (Galicia), 1908. Archivo fotográfico de Julio Reboredo, Fondo Thomas Bigas

En 1847 el ayuntamiento madrileño instauro los caños de vecindad y se regula su uso reservando parte de ellos para uso exclusivo de los aguadores, garantizando así el abastecimiento a palacios, conventos y vecinos que pudieran pagar el servicio, dejando el resto para los madrileños que acudían con barriles y tinajas a estas fuentes.

El polifacético Pedro Felipe Monlau y Roca, que desarrolló diversas disciplinas como médico e higienista, describe de este modo en su *Madrid en la mano o el forastero en Madrid y sus cercanías*, publicado en 1850, el servicio de aguas en la ciudad, siendo notable el número de fuentes de vecindad en la época:

«El agua es generalmente llevada de las fuentes a las casas en cubas de madera o de metal que llenan y transportan los aguadores, oficio propio de los gallegos y asturianos, a quienes se suele remunerar a razón de unos diez reales mensuales por una cuba diaria. Cuéntanse en el día 920 aguadores distribuidos entre las 36 fuentes de intramuros. El alcalde corregidor fija todos los años el número de aguadores, oyendo al arquitecto fontanero, y teniendo presente el caudal de agua de cada fuente.

El mismo alcalde nombra, a propuesta de los aguadores, dos capataces o cabezaleros para cada fuente con el encargo de prevenir o denunciar todas las faltas que cometan dichos individuos, incurriendo de lo contrario en responsabilidad. Los aguadores reciben del alcalde la oportuna licencia para ejercer su oficio, y llevan una medalla o chapa de latón, con el número, nombre del individuo, el de la fuente a que pertenece y la numeración de la licencia. Por derechos de ésta licencia paga cada aguador 20 reales, y otros 20 anuales por su renovación. Las plazas de aguador se traspasan; y según el número de parroquianos que cuenta el que traspasa, saca 1.000, 1.500 y hasta 2.000 reales.»

Desde la Edad Media, las mujeres desarrollaron trabajos y ocupaciones muy diversas, tanto en el ámbito familiar como fuera del mismo, en este caso sin remuneración. El abastecimiento de agua, la regencia y administración de baños públicos o el lavado de la ropa entre otras, supusieron actividades fuertemente feminizadas.

Ritos en la alfarería femenina



Bartolomé Esteban Murillo. *Santa Justa y Santa Rufina*, 1665
Meadows Museum

Las paredes de barro fueron un excelente soporte donde plasmar símbolos representativos de las distintas confesiones que se asentaron en el territorio en diferentes momentos de la historia, grafismos y relieves religiosos con los que protegerse o invocar a dioses o demonios. España, una geografía eminentemente ruralizada, fue un país rico en supersticiones y creencias profundamente enraizadas en el subconsciente, y para mitigar la angustia ante la muerte, la pérdida, la enfermedad, la desgracia, o para suplicar perdón, sus habitantes se valieron de ritos y amuletos con los que socorrer miedos atávicos y ancestrales.

La alfarería, un elemento cotidiano y asequible, con formas armoniosas y creadas a escala del ser humano, y por su valor intrínseco tan supeditado a la supervivencia, canalizó los recursos utilizados por la mujer para desafiar a sus miedos, relacionados con la protección del lar, de la familia, de sus dominios.

Exponente de ello son las vasijas que muestran iconografía de tinte ritual, mágica o protectora, como las benditeras, las terrazas, especie de maceta adornada con cabezas de demonio para ahuyentar al mal del hogar, los recipientes utilizados por las ancianas contra picaduras de víboras u otros reptiles peligrosos o las ollas de la fertilidad o contra el mal de ojo.

Como la mayoría de los oficios, el del barro cuenta con su «protección divina», encarnada en este caso por santa Justa y santa Rufina, patronas de alfareras y alfareros, de nuevo dos mujeres que, además de esa condición de género, ostentan la mayor de las responsabilidades: la de velar por un oficio acariciado a lo largo de su historia por la sensibilidad y las fortalezas femeninas.

Investigadoras del barro antiguo

Cabe destacar aquí el trabajo y la transcendencia de aquellas mujeres que dedicaron o aún dedican su vida a la investigación y difusión del barro antiguo, pioneras aventureras en este trabajo extraño y desconocido como es desentrañar los misterios de cada alfarería en los diferentes obradores perdidos por los rincones de esta España tan diversa y variada, que por ello cada vasija de un lugar es bien distinta de la de otro, motivado por costumbres, orografías o clima, lo que lleva a afirmar con rotundidad que la alfarería tradicional española ostenta el record mundial de variedad tipológica y acabados.

Natacha Seseña Lafuente (Madrid, 1931, *ibidem* 2011)

Natacha Seseña fue una historiadora del Arte, investigadora e intelectual española especializada en el campo etnográfico de la alfarería tradicional y la cerámica histórica. Miembro fundadora de la Academia Internacional



Bernardo Pérez. *Natacha Seseña*, 2005
elpais.com

de Cerámica de Ginebra, académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, académica de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2006.

Estimulada por el humanista y académico de la Lengua y de la Historia Manuel de Terán, orienta su curiosidad hacia la cerámica popular, tema que más tarde expondría en su tesis doctoral, leída en 1970 y publicada cinco años después, con el título *La cerámica popular en Castilla la Nueva*.

Entre 1979 y 1982 confirmó su especialización al integrarse en el equipo que elaboró la primera guía de la alfarería española, magno trabajo que realizó junto a su colaboradora Margarita Sáez, el escultor Arcadio Blasco y el fotógrafo Agustín Rico, componiendo un trabajo de campo que tenía como finalidad documentar la labor de los alfares supervivientes por aquellos años en Castilla la Nueva. En la primavera de 1981, con el respaldo de Tierno Galván, entonces alcalde de Madrid, promueve la creación de la Feria de Cacharrería de Madrid, en la plaza de las Comendadoras, en cuya edición de 2010 se le rindió homenaje.

Pionera en la investigación de la alfarería española, Natacha Seseña, destacó por una personalidad poliédrica y un carácter cordial, discreto y entusiasta, y por ser tenaz defensora de los derechos de la mujer en España. Fue sin duda la gran divulgadora de la alfarería tradicional, donde encontró una pasión que la acompañó a lo largo de toda su vida, quedando plasmada en la obra de referencia *Guía de las alfarerías de España (1971-1973)*, publicada en 1975, y que sería el manual de consulta obligada para estudiosos de este campo de la cultura tradicional, junto con *Cacharrería popular, la alfarería de basto en España*, publicada en 1997.

Ilse Schütz (Möln, Alemania, 1935)

Licenciada en Ciencias Matemáticas, profesora en diferentes centros educativos en Hamburgo, investigadora de alfarería tradicional, fundadora del Museo de Alfarería de Agost, autora de numerosos cuadernos de campo sobre esta materia

y de destacadas publicaciones como *La mujer en la alfarería española*, publicada en 1993, en 2011 es nombrada Hija Adoptiva de Agost por el Ayuntamiento de la ciudad, y en 2012 recibe el Premio Nacional de Cerámica en la modalidad Investigación Histórica, promovido por la Asociación Española de Ciudades de la Cerámica.

La investigadora alemana Ilse Schütz comenzó a escribir parte de la historia de la alfarería española cuando en 1979 visita Agost durante unas vacaciones y toma contacto con el barro y con la antigua fábrica de cerámica que Severino Torregrosa abrió en 1902, y que tras haber pasado varias generaciones de alfareros por ella, cierra su producción en 1975.

Schütz asiste a un curso de cerámica impartido por el artista Facundo Senpau, quien regentaba entonces la vieja fábrica habilitada como su taller y sala de exposiciones, y descubre una pasión: la alfarería de Agost, y un edificio que la enamora y la impulsa a entablar negociaciones con Senpeu para poco después materializar su sueño de construir lo que sería el Museo de Alfarería de Agost, que abriría sus puertas en 1981 tras reunir una amplia colección de piezas antiguas de barro después de recorrer e investigar más de una veintena de alfares que aún permanecían en activo en esta localidad alicantina. En



F. Olzina: Ilse Schütz en una sala en el Museo de Alfarería de Agost. Alacant, ca. 1992
Archivo fotográfico Ilse Schütz

2016 Ilse Schütz realiza la cesión de su colección de más de 2.000 vasijas al Ayuntamiento de Agost, que se hace cargo de la gestión de la institución desde entonces.

Durante las próximas décadas Ilse se dedica a profundizar en la investigación de la alfarería representativa de Agost, documentando su proceso, hornos y forma de cocción, tipología y decoración y su comercialización, alimentando su pasión por el barro tradicional y formando equipo con otros investigadores para ampliar y compartir conocimientos, lo que la lleva a ser coautora en 1989 de la Asociación de Ceramología, con sede en la antigua alfarería Mollá, y a organizar en 1991 las primeras exposiciones temporales en el Museo, alcanzando en 1993 proyección internacional fruto del trabajo de Schütz, cuando el espacio museístico fue sede del IV Simposio Internacional de Investigación Cerámica y Alfarera, con participantes de España, Portugal, Francia, Alemania y Austria.

Colaboradora habitual con las Jornadas de Alfarería que se realizan en Avilés con la cesión de imágenes de época o de imprescindible información documental, participa activamente en 2014 en los actos de la IV edición, que en aquella ocasión estuvo dedicada a *Los sonidos del barro*, con la conferencia *Objetos sonoros de cerámica en las costumbres y fiestas populares*.

Lucía Blesa García (Madrid, 1955)

Técnico Superior en Diseño de Interiores. Técnico Superior en Diseño de Tapices y Alfombras. Profesora de Diseño y Decoración. Seleccionada en el III y IV Concurso Nacional de Diseño en la Artesanía, promovidos por el Ministerio de Industria y Energía, en los años 1987 y 1988. Miembro del EQUIPO ADOBE con quien ha obtenido en 2014 el Premio Nacional de Investigación Histórica y/o Etnológica en Cerámica.

El reconocimiento y consideración que Lucía Blesa tiene como investigadora de alfarería tradicional de España por todo el sector vinculado a esta área del conocimiento viene avalado por toda una vida dedicada a la investigación y divulgación del barro popular antiguo, actuando indefectiblemente con una profesionalidad y un rigor extraordinarios.



ANMinvestigación: Lucía Blesa en la inauguración de una exposición de alfarería en el Museo del Vino de Bullas. Murcia, 2015

Blesa es pues una de las más acreditadas investigadoras en el campo de la alfarería tradicional de España, tras recorrer durante las últimas décadas cada pueblo de la geografía española y documentar alfares y tipologías y a volcar su conocimiento en diferentes libros temáticos y revistas especializadas como las copublicaciones *Los Barros Segovianos. Alfareros y Tejeros*, publicado en 2017 o *Alfarería extinguida de la alta Extremadura*, publicado en 2011.

El comienzo de esta trayectoria se sitúa en la década de los 70 a bordo de un Mini 1000, cuando emprende un viaje por el barro antiguo, que aún continúa junto a su marido y compañero Domingo Sanz Montero, motivada

por la lectura de la publicación *Cerámica Popular Española*, de Llorens Artigas y Corredor Matheos, publicado en 1982. Desde entonces Blesa ha participado en infinidad de exposiciones, ha impartido conferencias y ponencias sobre formas y técnicas cerámicas y consolidó Junto a Sanz Montero una de las más prestigiosas colecciones de alfarería tradicional de España.

Lucía Blesa (y el EQUIPO ADOBE) colabora habitualmente con diferentes museos y coleccionistas privados para inventariar y catalogar sus colecciones, dotando de rigor y autenticidad cada vasija estudiada, y es fiel participante en las Jornadas de Alfarería en Avilés, aportando piezas únicas o imprescindible información documental que aportan prestigio y valor al proyecto avilesino.

ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: MUJER DE BARRO, ALFARERÍA FEMENINA, acerca al espectador el mundo que le tocó vivir a la mujer de antaño, observado desde la singular atalaya de la alfarería, dado que fueron precisamente botías, cántaros, ollas, pucheros, barreños y otras piezas las que formaron el catálogo formal de barro utilizadas por aquellas mujeres y las que definen hoy sus circunstancias vitales.

La exposición supone un recorrido antropológico y cultural que discurre por una sociedad monolítica y estigmatizada por prejuicios consustanciales que formaron parte del inconsciente colectivo y que encasilló a la mujer, sobre todo a la rural, en un arquetipo de segundo nivel, gris y subordinado por criterios y dictámenes patriarcales, cuya existencia, desde el nacimiento hasta la muerte, se vio subyugada por costumbres y creencias ancestrales tal y como cuenta el barro, cronista de su historia.

Ricardo Fernández
Coordinador de las Jornadas de Alfarería

Invocación a santa Ana, patrona de las mujeres trabajadoras,
utilizada por las maestras del barro tras finalizar la cocción:

*Santa Ana bendita,
si está de menos,
se lo pones;
si está de más, se lo quitas.*



Casto Plasencia y Maestro. *Echando el 'filu' en la fuente de San Roque*. San Esteban de Pravia, Muros del Nalón (Asturias), 1980
En la obra Casto Plasencia muestra a dos jóvenes cortejando en la fuente mientras se llena de agua un tonel de Miranda.
Biblioteca Virtual de Asturias

La infancia es el presente rodeado de infinitos
Juventud, divino tesoro
Esposa y madre
Alfarería de convento
Alfarera que hace un cuenco, hace un ciento
A la vejez, aladares de pez
Bruja, meiga, maleficae... ¿o sólo diferente?



AD: Lucía Blesa García con un botijillo camino de la fiesta de San Isidro. Madrid, 1958
Archivo fotográfico EQUIPO ADOBE

La infancia es el presente rodeado de infinitos

En la España de los siglos XIX y XX, los sueños y fantasías en la infancia de las niñas forjaban realidades ingenuas con juguetes que reproducían fielmente la forma del ajuar doméstico de los mayores, juguetes con los que las infantas emulaban a sus mamás aludiendo a un futuro establecido.

Ajenas a su destino, entre el juego y el trabajo, niñas de entornos rurales portaban pequeñas cantarillas o botijillos iniciándose en el rito amoroso de ir a por agua a la fuente o como incipientes aguadoras. Otras, un poco más mayores, caminaban descalzas las más de las veces por empedrados caminos soportando el peso del barro henchido con el agua que acercaban a las casas.



Carlos Vázquez. *Niña descalza con cántaros, joven aguadora ciega de Campo de Criptana*. Ciudad Real, ca. 1925
Col. Museo Provincial de Ciudad Real



CAMPANA
Monachil. GRANADA
Col. EQUIPO ADOBE



CAMPANA
Lloseta. MALLORCA
Col. EQUIPO ADOBE



CAMPANA
Monachil. GRANADA
Col. EQUIPO ADOBE



CAMPANA
Agost. ALACANT
Col. ANMinvestigación



A/D: *Procesión de Jesús Resucitado en el barrio de El Albaicín, formada por niñas y niños de todas las edades, que hacen sonar campanillas de barro.* El Albaicín (Granada), 1992
Centro de Documentación Musical de Andalucía



BOTIJO DE NIÑA
Cuenca. CUENCA
Col. EQUIPO ADOBE



BOTIJO DE NIÑA
La Rambla. CÓRDOBA
Col. EQUIPO ADOBE



CANDIL (juguete)
Arjonilla. JAÉN
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



CÁNTARO (juguete)
Tiedra. VALLADOLID
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



BOTIJO (juguete)
Andújar. JAÉN
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



JARRA DE PICOS (juguete)
Nijar. ALMERÍA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



CAÑADÓN (juguete)
Toro. ZAMORA
Col. EQUIPO ADOBE



CANTARILLA DE NIÑA
Arrabal del Portillo, VALLADOLID
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CANTARILLA DE NIÑA
Talarrubias, BADAJOZ
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CANTARILLA DE JOVENCITA
La Puebla de Montalbán, TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CANTARILLA DE JOVENCITA
Toledo, TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CÁNTARO DE JOVENCITA
Montehermoso, CÁCERES
Col. EQUIPO ADOBE



CANTARILLA DE JOVENCITA
Daroca, ZARAGOZA
Col. EQUIPO ADOBE

Zarzuela de Jadraque es un municipio de la provincia de Guadalajara, comunidad autónoma de Castilla-La Mancha, situado sobre una de las agrestes lomas cubiertas de jaras existentes entre las distintas formaciones montañosas de la serranía alcarreña. A principios del pasado siglo este pueblo alfarero contó con escuela con dos aulas, una para niños y otra para niñas, pero sólo el aula destinada a los niños disponía de estufa para calentarse y, en invierno, las temperaturas alcanzaban 10 grados bajo cero de forma habitual.

Tan bajas temperaturas hacían inviable que niñas de corta edad asistieran a clase, por lo que los alfareros de la localidad idearon un pequeño brasero portátil, fácil de manipular y que no constituía un peligro en manos de una niña y que se denominó la «copa de la lumbre», con la que en cierta medida se palió el problema. En la copa de la lumbre solía aparecer el nombre de la niña grabado por el alfarero sobre el barro tierno, como el que muestra la pieza inferior *Santiago Pérez*, fabricado hacia 1910. Ignacio Martín-Salas Valladares



COPA DE LA LUMBRE
Zarzuela de Jadraque. GUADALAJARA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares

Miranda, pueblo del municipio de Avilés (Asturias), fue un importante núcleo alfarero de la cornisa cantábrica por el asentamiento de un buen número de maestros del barro en este lugar, entre los que también se encontraron varias mujeres alfareras, como lo atestiguan los diferentes contratos de compraventa del producto allí fabricado o los *Padrones de la Moneda Forera de Avilés*, donde en el año 1644 recoge catorce olleros, cifra que aumenta a diecisiete en el de 1669. Los *Padrones* son fiel testimonio del auge que experimentó la alfarería negra de Miranda durante el siglo XVII, baste ver que en 1692 aparecen censados cincuenta olleros, varios de ellos «*naturales del reino de Galicia*», éstos posiblemente especializados en la fabricación de arcaduces.

Algunas vasijas de la alfarería negra de Miranda fueron quedando en desuso y olvidadas, desconociéndose hoy su existencia. Cuando se hace una actuación arqueológica en un edificio o en un solar, pueden aparecer fragmentos de estas piezas. Con el análisis de los fragmentos, el arqueólogo determina su antigüedad, deduce la forma de la vasija a la que pertenecen y su utilidad, recuperándola para el catálogo tipológico del lugar.

Es lo que ocurrió con el anafe, tras hallarse un fragmento de esta pieza en el interior de un tabique al demoler una vivienda del siglo XVIII en Miranda. El relleno de tabiques huecos con cascotes fue una práctica habitual para aislar del ruido y del frío algunas dependencias habitacionales.

Fabricado durante los siglos XVIII y XX, el anafe se utilizó para caldear determinadas estancias de la vivienda, como la destinada a la enseñanza de niñas y niños. Se compone de un cuerpo globular de base ancha, al que se le añade en la parte superior, otro con forma de corona troncocónica invertida en la que se colocaban las ascuas. La bóveda está agujereada y en la panza tiene un gran orificio por el que se vaciaba la ceniza y que hacía de tiro.



ANAFE
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación

La taba es un hueso corto del pie que está situado en la parte superior y central del tarso y que se articula con la tibia y el peroné cuyo nombre científico es *astrágalo*. Desde la antigüedad se utilizan las tabas de algunos animales, particularmente las de las patas traseras del cordero, para la práctica de diferentes juegos, tanto infantiles como de azar.

El juego, con infinidad de versiones, se basa en el lanzamiento al aire de varias tabas de cordero, a la espera de ver cómo caen sobre el suelo las diferentes formas de cada lado del hueso, con variada denominación según la zona geográfica en España, así en la zona centro se llamaban: *hoyo*, cara cóncava que tiene un hoyo; *tripa*, es la cara convexa y opuesta al hoyo que tiene un abultamiento; *liso*, cara que tiene un pico que sobresale en uno de sus extremos y que es la superficie más lisa de la taba, y *carnero*, la parte opuesta al liso, que presenta un hueco o zona cóncava. Acompañan a las tabas una canica de barro secada al sol llamada *pita*.

En esta región el juego consistía en lanzar a lo alto tabas y pita, dejando caer las tabas y recogiendo la pita antes de que tocara el suelo. A continuación, se volvía a lanzar la canica al tiempo que se intentaba mover las tabas de manera que quedara hacia arriba el lado que se quería, todo ello muy rápido para recoger la bola antes de que llegase al suelo. En una segunda tirada se recogían las tabas que estaban del lado correspondiente y se intentaba volver los huesos que no mostraban el lado correcto. Esta operación se repetía por cada uno de los cuatro lados de la taba. Si la pita caía al suelo, la niña perdía la jugada y comenzaba a jugar otra componente. El juego terminaba cuando una de las participantes realizaba todas las jugadas.



TABAS
Madrid. MADRID
Col. EQUIPO ADOBE

Desde sus orígenes el juego de la taba estuvo vinculado a la mujer, constituyendo un juego infantil practicado por las niñas. El azar forma parte del juego y por ello pronto engrosó el catálogo del ritual popular, tanto para prever el tiempo como con carácter adivinatorio y religioso. Actualmente este juego lo siguen igualmente hombres y mujeres y puede ser motivo de apuestas de grandes sumas de dinero, como ocurre en Colmenar Viejo (Madrid) los 30 de noviembre, día de san Andrés, y los 13 de diciembre, día de santa Lucía. La representación de jugadoras de tabas (*tali* en latín, *astragaloi* en griego) en la Antigüedad tenía un fuerte valor simbólico, íntimamente relacionado con el mundo femenino, con significados distintos dependiendo del contexto arqueológico del que procedan.

Existen distintas representaciones de un original ignoto del siglo V a. de C., posible exvoto ofrecido a Afrodita en Atenas, realizado en un material que podría ser bronce, y que se convirtió en un modelo frecuente a partir del siglo IV a. de C. Estas representaciones eran ofrendas femeninas que simbolizaban el paso de la adolescencia a la vida de mujer casada, o lo contrario, ambivalencia sujeta a la representación de una gran mayoría de ejemplares procedentes de tumbas de adolescentes donde el juego pasó a simbolizar el destino contrariado de la futura esposa, muerta antes de tiempo.



Altes Museum. Niña jugando a astragaloi (tabas)

Escultura romana, 130-150 a. C. Es posible que falte su compañera de juegos en esta representación del juego de las tabas descubierta en la ciudad italiana de Capua, hacia el 340 - 330 a. C., situada como ofrenda en una tumba, pudiéndose atribuir su fabricación a los talleres de la vecina Taranto. La escultura muestra como la niña sujeta un puñado de tabas con una de las manos mientras que con la otra lanza la jugada. En otras representaciones alguna de las jugadoras sujeta en su mano el *phormiskos*, pequeño saco destinado a albergar las tabas.

Los romanos heredaron la costumbre griega de jugar con tabas que denominaron *alea*, utilizado como elemento adivinatorio que dio cuerpo a la astragalomanía; sin embargo, los juegos con tabas no tuvieron tanta preponderancia en la cultura romana como en la griega, al ser prohibidos a raíz de la cristianización del mundo pagano, por estar relacionados con la adivinación y porque se sustituyeron por los dados (*tesserae*).



VAJILLA DE NIÑA
Aranda de Duero. BURGOS
Col. Sergio Sabini



RESTREGADERA (juguete)
Cáceres. CÁCERES
Col. EQUIPO ADOBE



Ruth Matilda Anderson. *Niña lavando la ropa ¿jugando o aprendiendo el rol?*, Sada (A Coruña), 1925
Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia. The Hispanic Society of America. Fundación Caixa Galicia, 2009, pág. 397



Ruth Matilda Anderson. *Niñas en el lar con puchero*. Ézaro (A Coruña), 1924
Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia. The Hispanic Society of America
 Fundación Caixa Galicia, 2009, pág. 395



PETO/HUCHA
 Buño. Malpica de Bergantiños. A CORUÑA
 Col. EQUIPO ADOBE



PETO/HUCHA
 Buño. Malpica de Bergantiños. A CORUÑA
 Col. EQUIPO ADOBE



PETO/HUCHA
 Meder. Salvatierra de Miño. PONTEVEDRA
 Col. EQUIPO ADOBE



GUARDIOLA/HUCHA
 Chiva. VALENCIA
 Col. EQUIPO ADOBE



SIURELL GALLINA
Pòrtol, Marratxí, MALLORCA
Col. EQUIPO ADOBE



SIURELL GENET/JINETE
Pòrtol, Marratxí, MALLORCA
Col. EQUIPO ADOBE



SIURELL CONFREARE/COFRADE
Pòrtol, Marratxí, MALLORCA
Col. EQUIPO ADOBE



SIURELL DIMONI/DEMONIO
Pòrtol, Marratxí, MALLORCA
Col. Rosa Carballés



Tomeu Coll. *Decorando siurells en Ca n'Antònia*. Pòrtol, Marratxí (Mallorca), 2010
Associació d'Ollers de Pòrtol

Siurell, siulet, xiurell, xiulet... dependiendo de la zona idiomática de influencia es como se nombra a este instrumento musical, una especie de silbato que por su popularidad, transmutó de la alfarería a convertirse en seña de identidad de Mallorca. Hasta el boom del turismo y la modernización de la isla, el *siurell* caía de lleno en el campo de la juguetería con el que los más jóvenes disfrutaban haciéndolo sonar, principalmente en las fiestas y romerías o en la procesión del Corpus para romper el silencio anunciando Gloria, tradición que se repite en muchas localidades españolas, junto con el repique de campanas.



Juan José Masdeu. Coloma Cañellas del taller Ca Madò Bet, modelando 'siurells'. Marratxí (Mallorca), 2015. Madò Bet des Siurells y Juan José Masdeu

El repertorio formal tradicional se limitaba a la representación de la payesa, el payés y el demonio (*pagesa, pagès y demoni*), pero con la modernización y el efecto turismo, estas formas se multiplicaron extraordinariamente proliferando jinetes montados de diferentes maneras, representaciones zoomorfas (caballos con grandes cuernos, toros o asnos con alas de mariposa, perros con dos patas...), figuras femeninas portando objetos o como oferentes; representantes de la Iglesia y todos los personajes del Belén, incluido el portal; aves y otros animales de granja; objetos como barcas; arados o calesas, etc. La creatividad de las

siurelleras también se alimentó de hechos puntuales como fueron la implantación en la isla de un aeródromo civil que trajo consigo el auge de *siurells aéreos* de todo tipo; o los *siurell Vespa* y *siurell Scoote*, tan reproducidos precisamente cuando estos vehículos empezaron a circular por las calles de Mallorca.

La fabricación del *siurell*, principalmente realizada por mujeres, consiste en modelar con las manos una porción de barro con el que se forma la figura, que se pega a una peana del mismo material, a la que se le añade un pito o chiflo (*siurell*), un trozo más de barro que se vacía con una ramita, al que se le hace un agujero para soplar y otro para que salga el aire y emita el sonido. Una vez seco y tras su paso por el horno, antiguamente se sumergía en un baño de cal hidratada para conseguir una superficie blanca, sosteniendo la figurilla por el extremo del silbato, que es donde se colocarán los labios, para que esta zona quedase limpia. Se ca la cal al sol se decoraba a base de rayas o puntos utilizando como colorantes pigmentos o anilinas diluidos en agua. Hoy la cal, por razones de higiene, escasez y cambios en los gustos del consumidor, se sustituye por pintura plástica, con lo que la perfección suplantó un acabado que, si bien se alteraba pronto con el uso, perdiendo lustre, imprimía autenticidad a la pieza, lo que no igualan los recursos actuales.



Josep Llabrés: Siurells en proceso de secado en el taller Ca madò Bet. Marratxí (Mallorca), 2019. Coloma Cañellas

Sobre el origen de este instrumento musical, la tesis más extendida lo sitúa en la cultura minoica cretense, basándose en ciertos parecidos formales y decorativos con estatuillas de la baja época aparecidas en excavaciones arqueológicas realizadas en lugares clave para la historia de Creta. El historiador Carlos Cid Priego, compara en su obra *Cerámica popular. Los siurells baleáricos*, el hieratismo figurativo y afirma que:

[...dentro de la Arqueocivilización, no es inverosímil ni absurdo suponer provisionalmente que los modelos originales de los siurells estuviesen en Creta, o por lo menos en el Mediterráneo oriental, y que sean la continuidad de un arte popular degenerado que repite en tono mínimo las producciones de aquel viejísimo centro artístico.]

Otros autores lo atribuyen a la colonización púnica o a la influencia árabe-musulmana, más próxima y que justifica que el campesinado mallorquín atribuya su génesis a los «moros». Realmente todas las hipótesis existentes se basan en paralelismos con otros instrumentos de varias culturas y países que poco o nada tienen que ver con el *siurell* conocido, y ninguna aporta datos concluyentes sobre el origen de esta humilde pieza, más al contrario.

Parece pues oportuno y acertado aproximar su origen, situándolo en el pasado siglo o en el anterior, y que de nuevo la casualidad y el ingenio humano, tan frecuentes en la evolución de la alfarería desde su creación, esa concatenación de circunstancias acercase a manos expertas un silbato similar foráneo que supieron reproducir adaptándolo a una morfología identitaria cercana como es la del imaginativo campesinado isleño, infundiéndole un carácter reconocible, y que pronto se popularizó llegando a nuestros días con las alteraciones descritas anteriormente.



Juan José Masdeu. Coloma Cañellas del taller Ca Madò Bet, decorando un 'siurell'. Marratxí (Mallorca), 2015. Madò Bet des Siurells y Juan José Masdeu

La representación de personas, divinidades y demonios en barro se repite desde el principio de los tiempos para conjurar con la figura la necesidad de una protección hacia lo incomprensible, exorcizando el miedo, acompañante perenne del ser humano, concepción de la que no se escapa el *siurell* que, rodeado de misterio, como se ha dicho no se sabe con certeza ni su origen, ni su antigüedad, ni su significado.

Considerado un exvoto o amuleto arcaico, o un antiguo juguete árabe, también se piensa que fue un instrumento que empleaban los pastores para llamar a sus rebaños o para componer canciones para danzas folclóricas mallorquinas. Y dado su antropomorfismo, al que el pueblo no tarda en dotarlo de alma, tampoco quedó exento de un componente seudoreligioso al que se le atribuyeron fuerzas mágicas de protección contra los fuertes vientos tramontanos, utilizando el sonido del *siurell* como un antídoto protector ante los fenómenos tempestuosos.



AVD: Elisabet Amengual 'Bet', durante el modelado, *siurellera* que dio origen al actual *Ca Madò Bet*. Marratxí (Mallorca), ca.1950. Archivo fotográfico Coloma Cañellas



PITO NAPOLEÓNICO
Andújar. JAÉN
Col. EQUIPO ADOBE



CAMPANILLA NAPOLEÓNICA
Andújar. JAÉN
Col. EQUIPO ADOBE

Durante la Guerra de la Independencia Española se libró la Batalla de Bailén en la que se fraguó la primera derrota del ejército napoleónico de la historia en contienda campal. Tuvo lugar el 19 de julio de 1808, enfrentándose 21.000 soldados franceses al mando del general Dupont, a 27.000 soldados españoles a las órdenes del general Castaños, y supuso la primera gran derrota del ejército de Napoleón. Los pitos y campanas de Andújar conmemoran esta batalla como instrumentos de burla o chanza del pueblo jienense al ejército vencido haciéndolos sonar en la fecha señalada, hoy principalmente por niñas y niños.



FRIERA/CASTAÑERA (juguete)
Chipude. Vallehermoso. LA GOMERA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



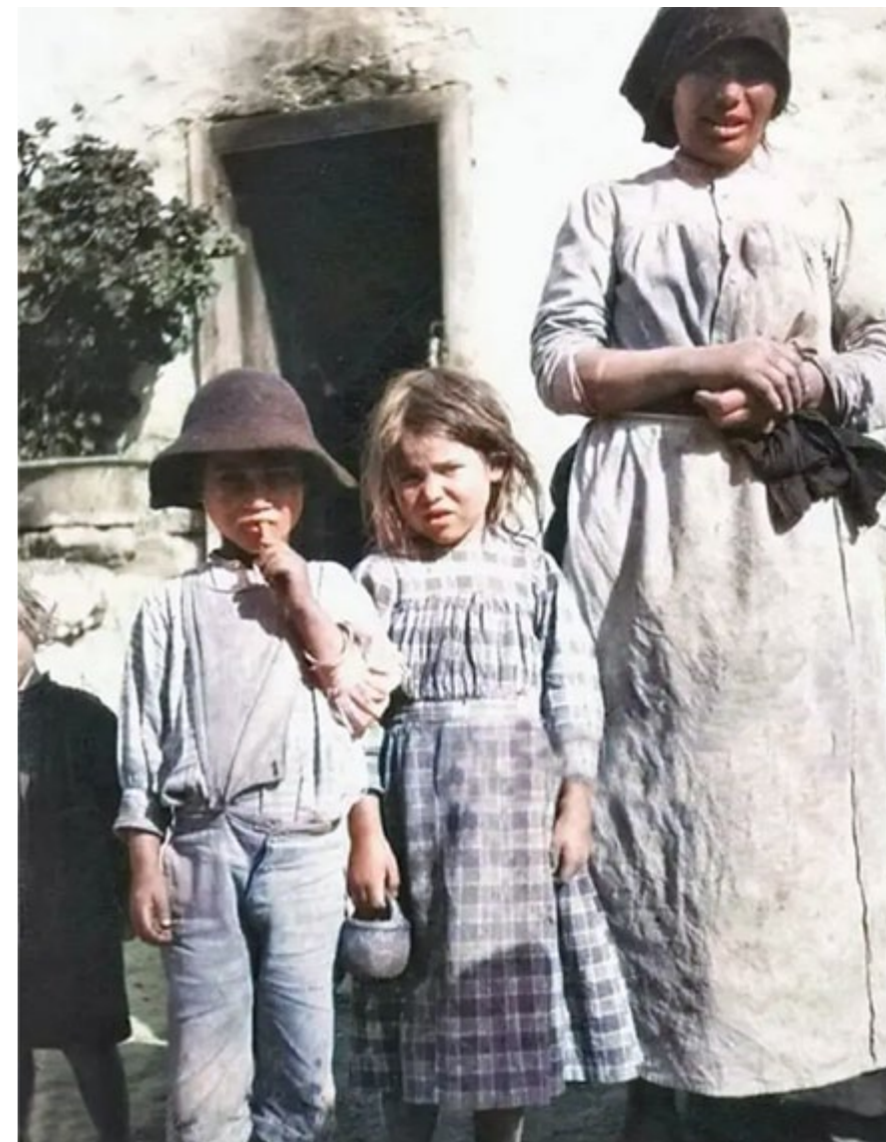
OLLA (juguete)
Chipude. Vallehermoso. LA GOMERA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



OLLA DE BIZCOCHO (juguete)
Chipude. Vallehermoso. LA GOMERA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



TALLA (juguete)
La Degollada. Galdar. GRAN CANARIA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



AD: *Habitantes de La Atalaya*. Gran Canaria, ca. 1905. Centro Locero La Atalaya
La niña sujeta una cestita de barro.
Hulton Archive

Juventud, divino tesoro

Las relaciones sociales de las jóvenes de la época estaban limitadas a escasos momentos de coincidencia, siendo uno de ellos el de ir a buscar agua a las fuentes con cántaros y cantarillas denominadas «de novia», piezas que formaban parte del ajuar, junto con ollas, tostadores de azafrán, gánigos ceremoniales canarios o botijos y jarras de pedida.

Tradicionalmente, ir con el cántaro a la fuente transcendía de la obligación doméstica de ir a por agua y era más una diversión que buscaba la relación amorosa, donde la fuente o el manantial eran los lugares propicios donde las jóvenes intercambiaban sus inquietudes y anhelos o se reunían con los mozos. Según las zonas y variantes de esta costumbre, el destino del cántaro podía tener un final u otro: la novia convertida luego en esposa rompía el cántaro como metáfora de la pérdida de la virginidad o de la rotura del vientre materno para dar a luz, mientras que en otros lugares lo guardaba con el resto del ajuar y lo seguía utilizando toda la vida.

El cántaro roto, símbolo de la pérdida de la virginidad en diversas culturas, es rito nupcial entre el pueblo gitano. Las coplas y seguidillas populares recogen toda esta simbología poética:

*La rosa fue a por agua y le dijo el lirio:
deja el cántaro rosa y vente conmigo.
Pobre cantarito mío,
hoy lo lloro amargamente
porque ayer me lo rompieron
caminito de la fuente.*

Un ritual arraigado en las zonas rurales asturianas era la de depositar los nombres de mozas y mozos escritos en papelitos dentro de una cántara con el fin de casarse según salían los papeles: los que quedaban dentro, sin pareja, se decía que «*quedaben na cántara*», augurando soltería, mal vista por aquella sociedad.



Arturo Truán. *Jóvenes cogiendo agua en una fuente*. Gijón/Xixón (Asturias), hacia 1895
La cántara que aparece en la imagen corresponde a la alfarería negra de Miranda, Avilés (Asturias)
Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies



OLA
Niñodagaia. Xunqueira de Espadanedo. OURENSE
Col. EQUIPO ADOBE



CÁNTARA
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación

No deja de ser curiosa la reacción de la prensa cuando en 1914 se retira de la Plaza Mayor de Lugo la monumental Fuente de los Leones, lo que reflejó el periódico local *La Idea Moderna* publicando con fecha de 29 de mayo de 1914 en su página 2 lo siguiente:

«Los que con agrado vemos la desaparición del pesado armatoste de la fuente de la Plaza, nos complacemos en manifestar públicamente nuestra satisfacción, aplaudiendo la entereza del alcalde al ordenar la demolición sin escuchar las imprecaciones de las comadres de la vecindad, que como arpías protestan de la desaparición del infecto pilón de agua cenagosa, porque se les priva del punto de reunión y recreo a donde todos los días concurrían en procesión, más propia de aduar moro que de ciudad urbanizada, caminando armadas de caña y olla por el lugar más céntrico de la población».



Thomas Bigas. *Hilera de olas en la Fuente de los Leones de la Plaza Mayor de Lugo*. Lugo (Galicia), 1910
Archivo fotográfico Julio Reboredo, serie Ferrer



CANTARILLA DE NOVIA
Boos. SORIA
Col. EQUIPO ADOBE



CANTARILLA DE NOVIA
Quintana Redonda. SORIA
Col. EQUIPO ADOBE



CANTARILLA DE NOVIA
Muelas del Pan. ZAMORA
Col. EQUIPO ADOBE



CÁNTARO DE MOZA
Muelas del Pan. ZAMORA
Col. EQUIPO ADOBE



CÁNTARO DE NOVIA
Sigüenza. GUADALAJARA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CÁNTARO DE BODA
El Puente del Arzobispo. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



Edgar Thomas Ainger. *Mujeres con olas y herradas en la fuente de san Vicente. Lugo, ca. 1906*
Northern Spain, Edgar Thomas Ainger, Londres en 1906, pág. 80

El verdadero encanto de Lugo se encuentra en sus plazas y sus fuentes y en los pintorescos aldeanos gallegos arremolinándose en sus calles estrechas. Las fuentes en especial hacen disfrutar permanentemente al artista y es al atardecer cuando se ven en su mejor momento. Es entonces cuando toda la población femenina de la ciudad sale en tropel a proveerse de agua: una caleidoscópica mezcla de colores y un barullo de parloteos incesantes. Generalmente envían a un pobre alguacil para mantener el orden y hacer guardar algún tipo de fila. Pero nadie piensa en tomarse al alguacil en serio, excepto él mismo ya que las chicas todas animadísimas, se toman la cosa como una especie de juego de Tom Tiddler con el alguacil en el papel semioficial de «él».

El objetivo de cada jugadora es saltarse su turno. Y directamente marca su primer tanto, entonces el desesperado oficial se apresura a expulsarla de la fila, con lo cual queda un hueco para la número dos. La chispa y la alegría de las gentes son un reproche constante a los que somos de más al norte. Si nosotros nos viéramos en una situación así, sería una reunión muy adusta y apagada. El artista neozelandés de Macaulay nunca logrará una ilustración de las Hebes de los Seven Dials llenando sus cubos en la plaza de Trafalgar.

*Los cántaros que se ven en las fuentes requerirían por sí solos una monografía, ya que los diseños son exclusivamente locales y no hay dos comarcas en que sean iguales. Las grandes jarras de barro rojo con pitorro en forma de pinza son típicas del propio Lugo, Vigo las prefiere blancas y en forma de tetera exagerada pero sin tapa y con un pitorro rudimentario; su, **grosso modo**, parecido a una gallina –me imagino que tiene algo que ver con la «tappithen» de Escocia– es una idea que a veces explota algún alfarero de vena artística.*

El occidente astur monopoliza los barriles ovalados negros que se muestran en la ilustración de Ribadeo. Pajares se precia de una elegante variedad de tres asas. Los jarros en Cáceres son diseño «Cuarenta Ladrones». Los cubos de madera son menos susceptibles de variedad, aunque incluso de estos hay varias clases.

*Las más comunes (más anchas en la base que en su parte superior) están sujetas por tres flejes de metal de unas dos pulgadas y media de anchura. En Asturias estos aros son realmente anchos dejando al descubierto entre ellos sólo media pulgada de madera; los mantienen muy brillantes y quedan muy bonitos expuestos en los aparadores de aldea, aunque deben ser muy pesados para llevar en la cabeza. (Fuentes, en *Northern Spain*, de Edgar Thomas Ainger, Londres en 1906, pág. 79)*



JARRA DE NOVIA
Agost. ALACANT
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro



CÁNTARO DE NOVIA
Bailén. JAÉN
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro



CÁNTARO DE NOVIA
Villaseca de la Sagra. TOLEDO
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro



CÁNTARO DE NOVIA
Alaejos. VALLADOLID
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro



Gabriel Calvo Fernández, 1955-2021

El Museo del Cántaro es un proyecto del Ayuntamiento de Valoria la Buena, apoyado por la Junta de Castilla y León y la Diputación Provincial de Valladolid, que alberga una extraordinaria colección de cántaros de agua.

Este proyecto surge en 2005 con la firma de la colaboración entre la institución municipal y Gabriel Calvo y Margarita Martínez, propietarios de esta colección única y grandes apasionados por la alfarería antigua, pasión que los llevó a compartir un camino de barro a lo largo de toda una vida para reunir infinitas experiencias y más de 1.500 cántaros representativos de cada pueblo español.

Las Jornadas de Alfarería que desde 2009 se vienen celebrando en Avilés se nutren en cada edición de este Museo y de muchas de las piezas que allí se muestran, con el objetivo de completar el discurso expositivo que se ofrece al espectador que visita el Centro Municipal de Arte y Exposiciones (CMAE), sede de las Jornadas.

Esta colaboración forjó una relación de amistad con Gabriel basada en una personalidad generosa, amable, entusiasta y vital, en un conocimiento profundo de las formas alfareras que Gabriel puso a disposición de todos y que se vio interrumpida el 10 de diciembre de 2021 con la muerte de mi buen amigo, que deja un vacío incomprendible.



CÁNTARO DE NOVIA
Tiedra. VALLADOLID
Col. Rosa Carballés



CÁNTARO DE NOVIA
Cespedosa de Tormes. SALAMANCA
Col. Gerardo Caldas



CÁNTARO DE NOVIA
Valladolid. VALLADOLID
Col. Gerardo Caldas



CÁNTARO DE NOVIA
Tagarabuena. Toro. ZAMORA
Col. Gerardo Caldas



CÁNTARO DE NOVIA
Guardo. PALENCIA
Col. Jesús Remis/Matilde Díez (Foto C. Porro)



CÁNTARO DE BODA
Toledo. TOLEDO
Col. Gerardo Caldas



CANTARILLO DE AJUAR
Ceclavin. CÁCERES
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



JARRA DE AJUAR
Ceclavin. CÁCERES
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



JARRA ACCITANA
Guadix. GRANADA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



GERRA/CÁNTARO
Eivissa. EIVISSA. MALLORCA
Col. Vicente Alvado



GERRA DE COLL ESTRET/CÁNTARO DE CUELLO ESTRECHO
Lloseta. MALLORCA
Col. Vicente Alvado



GERRA FILAT/CÁNTARO ALAMBRADO
Pòrtol. Marratxí. MALLORCA
Col. Gerardo Caldas



GERRA DE COLL ESTRET/CÁNTARO DE CUELLO ESTRECHO
Llucmajor. MALLORCA
Col. Gerardo Caldas



Josep Pons i Frau. *Joven en el pozo amarrando la cuerda sobre el cuello del cántaro.* Palma (Mallorca), 1920-1940
Fondo fotográfico de Josep Pons i Frau. Ayuntamiento de Palma



PEDARRA
Durango. BIZKAIA
Col. EQUIPO ADOBE



PEDARRA
Durango. BIZKAIA
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro

La pedarra tiene forma de tetera casi tan alta como ancha, fabricada en barro desnudo, vidriada con baño plúmbico transparente o en blanco con cubierta estannífera, presenta un asa elevada que supera la boca y que parte del labio uniéndose en la panza de considerable diámetro angulado que finaliza en una base ancha, en ocasiones con un repié para facilitar el agarre para el esmalado por baño o inmersión. Es característico el pitorro que se prolonga ostensiblemente sobresaliendo ligeramente por encima de la panza y opuesto al asa, terminado en un labio redondeado o de doble ángulo. La pieza se remata con una tapa coronada con un pequeño asidero.

Destinada al transporte y almacenamiento de agua, la pedarra, pegarra, pearra, kantarue, o pega, que bien pudo haber entrado en territorio peninsular con la inclusión por el sur del Pirineo de alfareros, tejeros y baldoseros franceses en tierras vascas, fue una pieza utilizada por la mujer para el acopio de agua, transportándola desde la fuente hasta el hogar, colocada en la cabeza sobre una almohadilla de lienzo, paño o fibras vegetales en forma de rosca, que adopta diferentes nombres según la zona geográfica: *buruti* o *sorkixa* en Euskadi, *rodela* en Galicia o *corra* en Asturias.



A/D. *Joven con pedarra sobre la cabeza.* Patio del castillo Carlos V. Hondarribia (Gipuzkoa), 1907
© Colección Euskal Museoa – Bilbao – Museo Vasco



CÁNTARO APLASTADO
Navarrete. LA RIOJA
Col. Bodega-Museo FyA

Cántaro aplastado de finales del siglo XIX típico de la villa de Navarrete, utilizado para acarrear agua desde las fuentes a los domicilios, y que toma su nombre del perfil bajo y ancho, cuya forma aporta estabilidad cuando lo llevaban las mujeres sobre la cabeza. Este tipo de cántaro era más caro que el resto, por lo que no todas las mujeres navarretanas podían acceder a él, siendo propio de las novias o de las mujeres de los alfareros, a quienes se les pedía cuando se encargaba: «*án-chamelo bien*». Enrique Martínez Glera



A/D: *Mujeres bajo los soportales de la calle El Certijo con cántaros sobre la cabeza* (el de el medio es un cántaro aplastado). Navarrete, La Rioja, 1925
Cántaros, María teresa Sánchez Trujillo, Museo de la Rioja, 1987, pág, 4 (gentileza de Enrique Glera)



Casto Plasencia y Maestro. *La fuente del Castaño en San Esteban de Pravia*. Muros del Nalón (Asturias), 1890
Biblioteca Virtual de Asturias



TONEL
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. Muséu del Pueblu d'Asturias



TONEL
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. ARH



BOTIJO GALLINA
Faro. Oviedo. ASTURIAS
Col. ANMInvestigación



BOTIJO GALLO
Faro. Oviedo. ASTURIAS
Col. ANMInvestigación



Estos botijos asturianos en forma de gallina y gallo se regalaban a los novios como deseo de unión duradera y de fertilidad.



BOTIJO DE NOVIO
La Almolda. ZARAGOZA
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro



BOTIJO DE NOVIA
Verdú. LLEIDA
Col. EQUIPO ADOBE



BOTIJO DE MOZA
Agost. ALACANT
Col. EQUIPO ADOBE



BOTIJO DE MOZA
Villaseca. SEGOVIA
Col. EQUIPO ADOBE



BOTIJO DE NOVIA
Fregenal de la Sierra. BADAJOZ
Col. EQUIPO ADOBE



BOTIJO DE BODA
BAJO ARAGÓN
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



BOTIJA DE BODA
Casatejada. CÁCERES
Col. Enrique Martínez Glera



BOTIJO DE NOVIA
La Rambla. CÓRDOBA
Col. Enrique Martínez Glera



BOTIJO DE BODA
Ceclavín. CÁCERES
Col. Museo Os Oleiros - José María Kaideda



DOLL
Figueres. GIRONA
Col. Sergio Sabini



POAL/POZAL
Catalunya central
Col. Sergio Sabini



POAL/POZAL
La Bisbal d'Empordà. GIRONA
Col. Sergio Sabini



POAL/POZAL
Sant Julià de Vilatorrada. BARCELONA
Col. Sergio Sabini



Francesc Català Roca. *Joven con doll sobre la cabeza*. Cadaqués (Girona), ca. 1950
© Fondo F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



CÁNTARO DE ACEITE PARA AJUAR
Salvatierra de los Barros. BADAJOZ
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CÁNTARO DE ACEITE PARA AJUAR
Fregenal de la Sierra. BADAJOZ
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CÁNTARO DE ACEITE PARA AJUAR
La Puebla de Montalbán. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE AJUAR
Marañón. NAVARRA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Navahermosa. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Alpartir. ZARAGOZA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Lumbier. NAVARRA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Naval. HUESCA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Talavera de la Reina. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Sigüenza. GUADALAJARA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Tajueco. SORIA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA DE NOVIA
Zamora. ZAMORA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



PUCHERO DE NOVIA
Castellar de Santiago. CIUDAD REAL
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



JARRA DE NOVIA
Alba de Tormes. SALAMANCA
Col. EQUIPO ADOBE



JARRA DE PAÑUELO
Zegama. GUIPUZKOA
Col. EQUIPO ADOBE



Eulalia Abaitua. *Mujeres vascas con jarras de pañuelo*. Bizkaia, ca. 1900
© Colección Euskal Museoa – Bilbao – Museo Vasco



TAZA DEDICADA (Manuela)
Tobed. ZARAGOZA
Col. Enrique Martínez Glera



MORTERO DE NOVIA
Úbeda. JAÉN
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



AJUARICO
Sorbas. ALMERÍA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



CUERVERA
La Roda. ALBACETE
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



TOSTADOR DE AZAFRÁN
Tobarra. ALBACETE
Col. EQUIPO ADOBE



HORNILLA DEL AZAFRÁN
Consuegra. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares

En la sociedad española de los pasados siglos la soltería femenina era considerada un estigma, tanto para la mujer como para la propia familia. La mujer «respetable» solamente tenía dos alternativas: el matrimonio con el hombre o el casamiento divino, en ambos casos aportando una dote como requisito imprescindible. En España la institución dotal ha estado regulada desde las *Partidas de Alfonso X el Sabio*, recogiendo en el Título 11, Ley 1 de la Cuarta Partida donde dice:

«El algo que da la mujer al marido por razón de casamiento es llamado dote; y es como manera de donación hecha con entendimiento de mantenerse y ayudar el matrimonio con ella. Y según dicen los sabios antiguos es como propio patrimonio de la mujer y lo que el varón da a la mujer por razón de casamiento es llamado en latín donatio propter nupias, que quiere tanto decir como donación que da el varón a la mujer por razón que casa con ella; y tal donación como esta dicen en España propiamente arras». Normativa que perduró inalterable hasta que fue suprimida del Código Civil en 1981.

La provisión de la dote, arras o ajuar de la novia se iniciaba en la adolescencia, en el momento de la mocería, y era un orgullo para la prometida, que lo mostraba con satisfacción a la familia del novio. En la región manchega, la economía agraria discriminaba parte de la cosecha para hacer la «hucha», consistente en dedicar una porción del terreno al cultivo del azafrán, retrayendo los beneficios de su venta como dote para la futura novia.



DOP Azafrán de La Mancha. Conjunto de azulejos donde se muestra la recolección de la rosa, monda y tueste del azafrán. Motilla del Palancar (Cuenca), 1952
Ayuntamiento de Motilla del Palancar



A/D. Roseras camino del campo azafranero con sus cestos roseros, La Mancha, ca. 1930



A/D. Roseras recolectando la flor del azafrán. La Mancha, ca. 1930

De las labores relacionadas con la manipulación del azafrán, una planta sumamente delicada, tradicionalmente se ocupaban las «roseras», mujeres con manos hábiles y con la suficiente paciencia y mimo para realizar la «monda», que consistía en separar los tiernos y frágiles estigmas de la rosa del azafrán sin que se deteriorasen.

La última fase del laboreo pasaba por el tostado de los clavos del azafrán utilizando la hornilla, en cuyo interior se depositaba un fondo de ceniza con una pequeña lumbre no muy fuerte. La hornilla del azafrán no deja de ser una singular pieza de barro, de forma más o menos abierta y con unos agujeros en la pared, que favorecían la combustión por la entrada de aire, o por los que se introducía la boca de un fuelle para avivar las brasas. Apoyado sobre la hornilla se colocaba un cedazo que contenía el azafrán extendido que, cuando ya se había desecado lo necesario por la parte expuesta al fuego, la mujer que vigilaba el proceso ajustaba otro cedazo encima del primero, los separaba del calor y les daba la vuelta para que cayese el azafrán dentro del segundo, colocándolo de nuevo sobre la hornilla para que se tostase por el otro lado.



Gómez Durán. *Cultivo del azafrán*. Valencia, 1909
La recolección del azafrán, en 'La Hormiga de oro'. Luis María Llauder y de Dalmases, Barcelona, 1909, pág. 5.
Biblioteca Nacional de España

noya (mazorca) de maíz, o el *filandón*, reuniones donde se contaban cuentos e historias o se cantaban canciones acompañadas de instrumentos musicales caseros (morteros, llaves y sartenes, botellas, zambombas...). El nombre de *filandón* proviene de *filar* o hilar, debido a que las mujeres aprovechaban estas reuniones sociales para hilar, una práctica común en multitud de pueblos españoles.



Modesto Montoto. *Mujeres 'filando' con huso y rueca en Borines*. Piloña (Asturias), ca. 1915
Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies



XIMBOMBA/ZAMBOMBA
Llucmajor. MALLORCA
Col. EQUIPO ADOBE



ZAMBOMBA
Naval. HUESCA
Col. EQUIPO ADOBE



ZAMBOMBA
Guadalajara. GUADALAJARA
Col. EQUIPO ADOBE



ZAMBOMBA
Madrid. MADRID
Col. EQUIPO ADOBE



A/D. Reunión de zambombas y de instrumentos musicales caseros. Axarquía (Málaga), 1993
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Las tradiciones y costumbres populares traen hasta nuestros días el rito denominado *Domingo oleiro*, común en gran parte de Galicia dentro de su *entroido* (carnaval), utilizándose para ello *olas* (cántaras) de hasta 16 litros de capacidad que resultaron defectuosas en la cocción y se guardaban en los alfares para ese día, junto con otras que ya eran inservibles en las casas.

El *Domingo oleiro*, un rito que también era habitual en Portugal, Polonia y otros lugares del mundo, consistía en formar un corro de mujeres y hombres jóvenes, en el que el hombre le tiraba una *ola* a su pretendida que, si esta la recogía evitando con su pericia que se le cayese, quedaba con ello formada la pareja. Era un ritual relacionado con el matrimonio y con la abundancia (representada por la cántara de barro), y que aún se practica en algunas localidades gallegas.

Con el tiempo se va abandonando el sentido original de muchas de estas costumbres ancestrales y se van transformando, adaptándose a cada sociedad. En la actualidad, el *Domingo oleiro* perdió su carácter ritual y simbólico y se convirtió en una actividad festiva participada por los vecinos de la localidad orensana de Xinzo de Limia, utilizando para la diversión más de 300 *olas* de buen tamaño, que van pasándose por el aire unos a otros, lo que por otro lado da un poco de respiro económico a los alfares que las fabrican para este fin. A quien se le caiga la vasija, paga una ronda de vino, corriendo el riesgo de mancharse de agua, harina, ceniza e, incluso, llenarse de hormigas, elementos guardados intencionadamente en el interior de la pieza; o golosinas, si quienes practican el juego son niñas y niños.



OLA DEL DOMINGO OLEIRO
Niñodagaña. Xunqueira de Espadanedo. OURENSE
Col. Rosa Carballés



Pío García. *Participantes en el Domingo oleiro en el entroido de Xinzo de Limia (Ourense), 2008*
Galiciaenteira.com



Puchero de Jiménez de Jamuz. Santa Elena de Jamuz. LEÓN
Col. ANMinvestigación

El rito del beso que se celebra a los pies de la ermita de la Luz, pequeño santuario situado en Villalegre, Avilés (Asturias), construido sobre un promontorio en 1360 y cuya virgen es la patrona de Avilés, forma parte de las «Fiestas del Puchero», y consiste en que el novio rompa un puchero que contuvo leche presa (cuajada) para degustación de ambos, rotura que enlaza con la fertilidad y con el parto.

No se sabe bien cuando arranca este rito, quizá en 1700 cuando los condes de Nava, que no podían tener descendencia y que finalmente alumbran un hijo, en señal de gratitud donan a la ermita una imagen de Virgen dando a luz. En cualquier caso, el rito del beso llega a nuestros días fiel a la tradición, celebrándose el martes siguiente al séptimo domingo después de Pascua, martes de Pentecostés. Ese día se concentra la gente en romería para participar en el ritual al pie de la ermita, situada al lado de una fuente (el agua es símbolo de fertilidad y vida), atalaya mágica que parece fue habitada por dioses y *xanas* y donde se ofreció culto a la Magna Mater. Entre los romeros destacan una pareja de novios en vísperas de casarse que, tras ofrecerle a la Virgen un ramo de flores en el ofertorio de la eucaristía, comen la leche presa de su puchero y luego lo rompen contra el suelo y, tantos trozos como resulten, tantos besos le dará el novio a su pareja.

Los pucheros que se utilizan hoy para este rito son traídos de fuera de Asturias, habitualmente de tierras leonesas pero, no hace tantos años, posiblemente fuesen pucheros negros de la alfarería fabricada en el pueblo avilesino de Miranda, tal y como recoge Armando Palacio Valdés en su obra *El cuarto poder*.

El rito del beso que se celebra en Villalegre enlaza con una copla relacionada con el matrimonio que dice:

*«Hay una fuente en La Luz que nace al pie de un carballo,
quien bebe en la Luz de agosto se casa en la Luz de mayo.»*

El rito de romper un cántaro existe en muchos lugares como símbolo de la rotura del vientre materno para dar a luz. En algunos pueblos el ritual coincide con el primer domingo de Cuaresma, llamándose «domingo de piñata» (*pignatta*, en italiano significa olla).



Marieta Álvarez. Los novios Piedad Gonzaga y Pedro Templado, participantes del rito del beso, comiendo la leche presa del puchero. Villalegre (Avilés, Asturias), 2014



CÁNTARO DE MOZA
Burgos. BURGOS
Col. José María García Obaya



España goza de un rico repertorio de creencias populares relacionadas con los cántaros, como la del cántaro de moza originario de la provincia de Burgos, que tiene inscrito el nombre de la destinataria *Juani Sojo*.

Dice la historia que esta joven vivía en un pequeño pueblo burgalés, y que, cierta noche, un joven accedió trepando y saltando por los tejados al patio de la casa donde dormía la muchacha y que, con unas plumas de alondra, acarició el cántaro de moza con el que día tras día Juani iba a la fuente de la plaza en busca de agua fresca. Así, a hurtadillas, fue repitiendo el ritual durante tres noches seguidas y, al cabo de una semana, Juani estaba totalmente enamorada del mancebo. Era una creencia popular que aquellos que pretendían seducir a una mujer, debían rozar con unas plumas de alondra un objeto personal, que después tenía que entrar en contacto con la joven amada (como este cántaro de moza).

La alondra se consideró desde siempre un animal benéfico por excelencia para las culturas del Mediterráneo. Puede remontarse muy alto en el cielo y al descender ejecuta su conocido y curioso canto que, en Castilla, cuando se oye durante la misa del día de la Candelaria, es augurio de riqueza, de que pronto comenzará el buen tiempo y de que la gente enferma tendrá una rápida curación.



NOVIOS
El Mojón. Teguiise. LANZAROTE
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda

En toda alfarería rural no ha de faltar la representación antropomorfa, que en Canarias la ostentan los *Novios de El Mojón* (Teguiise, Lanzarote), también denominados *Novios del Volcán* por Dorotea de Armas Curbelo (1899 – 1997), locera que popularizó estas figuras basadas en unos idolillos de ascendencia prehispánica, localizados en un yacimiento arqueológico en la isla de Lanzarote, que vienen a representar a la mujer y al hombre con sus atributos sexuales exagerados, y que acabaron adquiriendo en la ruralidad canaria del pasado siglo forma de tradición relacionada con el matrimonio, la sexualidad y la fertilidad.

Estas estatuillas entran de lleno en la liturgia del casamiento, ritual que se iniciaba cuando el hombre que proponía matrimonio regalaba a la mujer la figura masculina, que si aquella aceptaba la proposición, respondía con la forma femenina, confirmando el compromiso.



GÁNIGO
TENERIFE
Col. Gerardo Caldas



GÁNIGO
TENERIFE
Col. Gerardo Caldas

El gánigo, vasija de origen prehispánico empleado como tazón para calentar leche o gofio, además de su valor funcional era símbolo de unión en los antiguos rituales guanches prehispánicos relacionados con el matrimonio, entregándose a los novios en el momento de sellar la alianza.

Del mismo modo, si la pareja decidía separarse, debían dirigirse ante el *tagoror* o consejo de ancianos y explicar sus motivos que, si los aceptaba, se procedía al acto simbólico de romper los gánigos y el matrimonio quedaba disuelto. Una ceremonia similar se hacía durante los ritos funerarios, quedando el cónyuge vivo libre de contraer matrimonio nuevamente.



Ídolo femenino localizado en Gáldar (Gran Canaria). Época prehistórica canaria
El Museo Canario

Escultura antropomorfa modelada en arcilla que muestra cabeza y cuello de figura humana femenina. Presenta como técnicas de acabado y decorativas impresiones para señalar los ojos, la boca y el tocado o cabello; incisiones circulares para demarcar los ojos; pintura roja que cubre los ojos, el interior de la boca y el vuelo del tocado o cabellera; y bruñido que abarca la superficie no pintada. Los denominados ídolos son figuras con caracteres mixtos realizadas en su mayoría en barro cocido. Estas figuraciones manifiestan una preferencia por la representación humana, especialmente por la femenina tal y como se evidencia en esta obra.

Esposa y madre

El destino de la mujer de las pasadas décadas estaba condenado a convertirla en esposa y madre, un destino escrito en piedra. La mujer casada gobernaba el hogar, ejercía la crianza y alimentaba a la familia utilizando ollas y pucheros de barro para preparar las viandas, mientras que para la higiene de la ropa empleaba cocios y barreños, restregando las prendas en las restregaderas, robustas planchas de barro que formaron parte del ajuar de la novia y que eran personalizadas con una determinada decoración, con el nombre o iniciales de la destinataria o con una fecha que bien podría ser la del casamiento.

En el contexto del matrimonio había que asegurar algo tan importante como era la fertilidad, por lo que muchas vasijas de barro destinadas a la mujer «garantizaban» su fecundidad, tal como cántaros o botijos de novios, éstos últimos, símbolo de unión entre la pareja. Así, algunos cántaros y cantarillas se decoraban con el «árbol de la vida» o árbol sacro, un *mitema* o arquetipo universal entendido como mediador entre el cielo y la tierra, que está presente en el folclore, la ficción y la mitología y que se relaciona con la inmortalidad y con la fertilidad, entroncando con el de protección y aislamiento de los males que puedan perjudicar a los propietarios de la vasija, normalmente la pareja formada tras el matrimonio. De ahí que se suela representar una doble figura del árbol y que la vasija, así decorada, se destine a la cocina, espacio sagrado de la casa donde se nace y se muere, buscando la unión y la protección del hogar.

El parto se realizaba en la casa, en soledad o con la ayuda de alguna partera experta, valiéndose en determinadas zonas de parideras, una forma ergonómica que facilitaba el proceso. Otras piezas de barro relacionadas con el parto y con las criaturas son el lebrillo para baños de asiento en la higiene posparto, junto con el escalfaor, los sahumeros e incensarios para purificar el aire en la habitación de la parturienta, las pezoneras, los sacaleches, la bañerita, los sonajeros o los amuletos.



A/D. *Pareja de novios sobre carruaje descubierto*. Pedraza (Segovia), 1988.

Los novios Gabriel Calvo (director del Museo del Cántaro, † 2021) y Margarita Martínez acabaron convirtiéndose en prestigiosos coleccionistas de alfarería.



OLLA MAJA
Cuerva. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA MAJA
Cuerva. TOLEDO
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



OLLA MAJA
Cuerva. TOLEDO
Col. EQUIPO ADOBE



OLLA MAJA
Cuerva. TOLEDO
Col. Gerardo Caldas

La olla maja de Cuerva (Toledo) es quizá la pieza más representativa de este centro alfarero, con actividad ya en el siglo XVIII. Esta curiosa vasija formaba parte del ajuar de la novia, decorándose con engobes y vidriado, reproduciendo motivos vegetales como el árbol de la vida, e inscribiendo leyendas alegóricas al matrimonio, grabadas con la pieza boca abajo, forma en que se colocaba en la cocina de las casas como decoración.

Árbol de la vida o árbol sagrado como *mitema* o arquetipo es un símbolo universal entendido como mediador entre el cielo y la tierra, que conecta todas las formas de la creación, y que, junto con el «árbol del conocimiento», conforman el «árbol cósmico». El árbol de la vida está presente en el folclore, la ficción y la mitología (además de en el cielo y la tierra, penetra en la tercera esfera cósmica, la de los abismos, la del inframundo) y se relaciona con la inmortalidad y con la fertilidad.

Este concepto entronca con el de protección y de aislamiento de los males que puedan perjudicar a los propietarios de la vasija, normalmente la pareja que forma el matrimonio; de ahí que se suela representar una doble figura del árbol y que la vasija, así decorada, se destine a la cocina —espacio sagrado de la casa donde se nace y se muere—, buscando la unión y la protección del hogar.

«Y Jehová Dios hizo brotar de la tierra toda clase de árboles agradables a la vista y buenos para comer. Y puso en medio del huerto el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del bien y del mal.» Génesis 2:9

«En medio de la calle, a ambos lados del río, estaba el árbol de la Vida, que da doce clases de fruto, uno cada mes, y las hojas del árbol son medicinales para las naciones.» Apocalipsis 22:2



Usta Gambar Karabakhi. Pintura representando el Árbol de la Vida en el interior del palacio Shaki Khan, s. XIX. Urek Meniashvili. Azerbaijan National Art Museum

El árbol de la vida puede aparecer como un entrecruzado de líneas donde cada unión o cruce representa uno de sus frutos. Las doce clases de frutos son las doce cualidades divinas de la conciencia de Dios destinadas a los iniciadores del sendero de la ascensión: el poder, el amor, la maestría, el control, la obediencia, la sabiduría, la armonía, la gratitud, la justicia, la realidad, la visión y la victoria.

El árbol de la vida en la cábala de los judíos está formado por diez *sefirot* (centros de energía) y también está íntimamente relacionado con el tarot. Son piezas que, perteneciendo a la tradición pagana más ancestral, era frecuente que se bendijesen, quedando así sacralizadas y acogidas dentro del orden propio de la iglesia.



BARBÓN (Premio Nacional de Alfarería en 1976)
Faro. Oviedo. ASTURIAS
Col. ANMInvestigación



XARRA/JARRA
Faro. Oviedo. ASTURIAS
Col. ANMInvestigación

Entre los motivos decorativos de la secular alfarería ovetense de Faro (Asturias) destaca la *páxara*, una representación zoomorfa con cabeza, cuello y ala de pájaro, cola bifida y escamas de pez y rabo de mamífero. El color amarillo que rellena su panza puede hacer recordar un huevo primigenio embrionario de vida. La idea de un ave acuática antropomórfica como vehículo de energía tiene su origen en el agua, en los océanos, en los mares profundos. El pájaro de agua como ser creador del huevo cósmico, génesis del mundo, aparece en figurillas neolíticas como forma dominante entre los mitos cosmogónicos, representando la universal fuerza creadora. La combinación de pájaro y pez surge con frecuencia en formas primitivas zoomórficas relacionadas con la feminidad y la fertilidad, propias de culturas micénicas, griegas e íberas y es un símbolo que pervive y salta a la decoración alfarera con diversos grafismos esquemáticos.

El caso de la *páxara* que protagoniza algunas formas farucas entre las que destaca el *barbón* —una pieza destinada a acercar agua a los pastores que cuidaban el ganado en los prados asturianos—, trae consigo una creencia asturiana relacionada con la existencia de una sirena llamada Salonga, que tanto podía vivir en el mar o en la tierra.

Se dice que volaba como un pájaro y se posaba en los árboles. Tenía rabo de vaca, comía hierba tierna y espuma de mar. Salía entre la noche y el día, se escondía entre las rocas o en el bosque y había que procurar no mirarla.

Esta creencia popular advierte que si alguien se bañaba en soledad y veía a la Salonga, le empezaban a salir escamas y acababa convirtiéndose en pez, viviendo bajo el agua para siempre. Por eso, cuando aparecían las primeras escamas, tenía que alejarse de la sirena y frotarse con espuma de mar, estando en ayunas y acompañado, repitiendo el ritual durante nueve días seguidos. Quizá sea este el origen del ritual de los nueve baños de septiembre, tan común en el litoral asturiano y en muchos otros lugares, como remedio para librarse de los catarros y gripes en invierno.



Sergio Caballero. *Selito decorando un plato con la páxara, figura típica de la alfarería de Faro. Oviedo (Asturias), 2016*
Imagen del documental Los procesos del barro. Asociación de Amigos de la Alfarería de Faro



PESAS DE TELAR
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



ANMinvestigación. *Telar de alto lizo con pesas de barro similares a las fabricadas (y utilizadas) en Miranda. Lugo, 2017*
Museo Provincial de Lugo



VIRADEIRA/VIRADERA DE TORTILLAS
Mondoñedo. LUGO
Col. Gerardo Caldas



BOLEIRA DA TORNA/HORNO DE PAN
Gundivós. Sober. LUGO
Col. Gerardo Caldas



OLLA DE BASE ANCHA (difusora)
Arnedo. LA RIOJA
Col. Bodega-Museo FyA



BOTÍA
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



BOTÍA
Llamas del Mouro. Cangas del Narcea. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



BOTÍA
Faro. Oviedo. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



NATEIRA/NATERA
Mondoñedo. LUGO
Col. Gerardo Caldas



ENCELLA
Astudillo. PALENCIA
Col. EQUIPO ADOBE



ENCELLA
Burgos. BURGOS
Col. EQUIPO ADOBE



QUESERA
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies



QUEIXEIRA DE COPA /QUESERA DE COPA
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. Gerardo Caldas



QUEIXEIRA/QUESERA
Mondoñedo. LUGO
Col. Gerardo Caldas



QUEIXEIRA/QUESERA
Mondoñedo. LUGO
Col. Gerardo Caldas



CAÑADÓN
Gurgos. BURGOS
Col. Gerardo Caldas



CHOCOLATERA
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. EQUIPO ADOBE



CHOCOLATERA
Val d'Uixo. CASTELLÓN
Col. EQUIPO ADOBE



ALMIREZ
Orba. ALACANT
Col. EQUIPO ADOBE



ALMIREZ
Agost. ALACANT
Col. EQUIPO ADOBE



CHOCOLATERA
Llamas del Mouro. Cangas del Narcea. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



CHOCOLATERA
Faro. Oviedo. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



LEBRILLO
Toled. ZARAGOZA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



RESTREGADERA
Villafranca de los Caballeros. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



RESTREGAERA/RESTREGADERA
Osuna. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



RESTREGAERA/RESTREGADERA
Málaga. MÁLAGA
Col. EQUIPO ADOBE



RESTREGAERA/RESTREGADERA
Osuna. SEVILLA
Col. Gerardo Caldas



RESTREGAERA/RESTREGADERA
Sevilla. SEVILLA
Col. EQUIPO ADOBE



Guillermo Gómez Gil. *Lavandera*. Óleo sobre lienzo, 1896
© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga



PILA DE LAVAR
ANDALUCÍA
Col. Luis Porcuna Jurado



En la década de los cuarenta, los anuncios de jabones, detergentes y lejías se dirigían a la mujer como ama de casa representada en la publicidad en plena faena realizando la colada o la limpieza del hogar.
Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes (1900-1970). M^a del Mar Díaz González. Gijón, 2004



BARREÑO DA COLADA/COCIO
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. Gerardo Caldas



BARREÑO DA COLADA/COCIO
Portomourisco. Petín. OURENSE
Col. Rosa Carballés



Josep Pons i Frau. *Haciendo la colada en el barreño*. A su lado, otro barreño reparado con lañas, recipientes utilizados para múltiples actividades e imprescindibles en el hogar. Palma (Mallorca), ca. 1930
Archivo fotográfico de Josep Pons i Frau. Ayuntamiento de Palma



ASIENTO BACÍN
Osuna. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



BACÍN
Triana. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



PARIDERA
Úbeda. JAÉN
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



PARIDERA
Úbeda. JAÉN
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



BACINILLA
Triana. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



PALANGANA
Triana. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



PARIDERA
Osuna. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



PARIDERA
Triana. SEVILLA
Col. Alfarería Tito



PARIDERA
Úbeda. JAÉN
Col. Alfarería Tito



PARIDERA
Blanes. GIRONA
Col. Particular



PARIDERA
Agost. ALACANT
Col. EQUIPO ADOBE



PARIDERA
Salvatierra de los Barros. BADAJOZ
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



PARIDERA
Lucena. CÓRDOBA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda



PARIDERA
Segorbe. CASTELLÓN
Col. Museo Etnográfico de Vilamarxant





LEBRILLO PARA BAÑOS DE ASIENTO
Osuna. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



BAÑERA DE BEBÉ
Osuna. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



LEBRILLO PARA BAÑOS DE ASIENTO
Málaga. MÁLAGA
Col. Luis Porcuna Jurado



BAÑERA
Málaga. MÁLAGA
Col. Luis Porcuna Jurado



BAÑERA
Osuna. SEVILLA
Col. Luis Porcuna Jurado



ESCALFAOR/JARRO BOBO
Cáceres. CÁCERES
Col. EQUIPO ADOBE



ESCALFAOR/JARRO BOBO
Cáceres. CÁCERES
Col. Gerardo Caldas



ESCALFADOR
Lastras de Cuéllar. SEGOVIA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



ESCALFADOR
El Puente del Arzobispo. TOLEDO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares

Entre los utensilios habituales de barro en los ajuares domésticos, el escalfador, *escalfaor* o «jarro bobo» en la zona de Extremadura, o *escalzaor* en otras zonas, es una de las piezas más singulares que se pueden encontrar, y que servía para calentar el agua junto al fuego y para rociarla a voluntad a modo de regadera por los agujeros que tiene en la parte superior. Con varios usos, fue utilizado para añadir agua caliente a determinados guisos, también por los barberos durante el afeitado, y en la higiene íntima de las parturientas.



ZAHUMERIO/SAHUMERIO
Salvatierra de los Barros. BADAJOZ
Col. ANMinvestigación



SAHUMERIO
La Atalaya. Santa Brígida. GRAN CANARIA
Col. Museo Os Oleiros – José María Kaydeda

Los *sajumerios* o *zahumerios* (sahumerios) eran utilizados para quemar almáciga o plantas aromáticas y se colocaban al pie de la cama de la recién parida para purificar y perfumar el ambiente.



A/D. Jóvenes mujeres bruñendo en la Alfarería Francisco Nogales. Salvatierra de los Barros. Badajoz, 1961
Enciclopedia Extremeña. Mérida, 1989



PENZOIRAS/PEZONERAS
Valladolid. VALLADOLID
Col. EQUIPO ADOBE



SACALEITES/SACALECHES
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. Museo de Oería de Bonxe. Col. EQUIPO ADOBE



SACALEITES/SACALECHES
Gundivós. Sober. LUGO
Col. Rosa Carballés



BIBERÓN
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. ANMinvestigación



CAP DE CAROTA/MOLDE PARA GORRITO
Agost. ALACANT
Col. Gerardo Caldas



FIGA (Remedio contra el mal de ojo)
Sargadelos. Cervo. LUGO
Col. ANMinvestigación

Alfarería de convento

La vida conventual tiene su real inicio en los comienzos del Cristianismo, sobre raíces anteriores y sobre la esencia de la consagración de la vida a Dios y a orar, estableciéndose comunidades con sus normas reguladas por las Reglas Monásticas que han ido variando y modificándose según lo fue haciendo la sociedad a lo largo del tiempo.

Entre los siglos XVII-XIX la nobleza ve necesidad de construir conventos con los que mostrar su grandeza y su aprecio por la vida espiritual, y para tener un lugar propio donde rezar por sus vidas y por su familia, preocupados por su salvación. En este momento de la historia es cuando la mujer aristocrática ingresa en los conventos continuando con su estilo de vida noble, incluso llevando consigo su servidumbre personal, conviviendo con hermanas de procedencia humilde atraídas por la fe, pero también por razones sociales o personales, que realizarán las tareas domésticas y de autoabastecimiento de la congregación.

Así pues, las hermanas de clase alta engrosarían el grupo de «hermanas de coro» y las que carecían de posibles compondrían el grupo de «hermanas de obediencia»; cuya distinción estaba igualmente condicionada por la dote necesaria para formar parte de la comunidad religiosa, ya que las nobles sufragaban los gastos de la construcción y mantenimiento del convento, dotándolo de extensiones y bienes de los que las monjas obtenían su sostenimiento. Con ello, la monja sin dote se dedicaba a trabajos serviles y estaba menos absorbida por el rezo, y la que aportaba riqueza al convento se dedicaba a la oración la mayor parte del tiempo y a tareas «nobles» como escribir, bordar, estudiar, etc., dándose el caso de que alguna hermana de obediencia pasaba a ser de coro cuando algún bienhechor entregaba dotes al convento.

Estas diferencias se erradicaron a partir del Concilio Vaticano II, lo que para los conventos supuso un cambio real, instaurándose trabajos manuales como confección o bordado, envasados, repostería, etc., además de labores en la huerta o en la granja, para lo que fueron necesarios recipientes de barro que, con diferencia a lo que ocurrió en conventos coloniales del Nuevo Mundo tras la evangelización por misioneros católicos, donde fue habitual que las hermanas o sirvientas de la institución fabricaron su propia vajilla, aquí se encargaba a los alfareros de la zona, siendo anecdóticos los conventos donde las hermanas hicieron de alfareras, como es el caso del Monasterio de San Blas, en Lerma (Burgos), donde manos religiosas femeninas reproducen formas tradicionales y otras que se adaptan a las labores esenciales o a los usos litúrgicos. (Basado en el texto de Sor Inés Carmen de san José).



A/D. *Hermana alfarera en el torno.* Monasterio de San Blas, Lerma (Burgos), ca. 2000
Gentileza de Sor Inés Carmen de san José



BOTIJA DE MONJA
Toro. ZAMORA
Col. Gerardo Caldas



BOTIJA DE MONJA
Toro. ZAMORA
Col. Gerardo Caldas



CÁNTARO DE CONVENTO
Toro. ZAMORA
Col. Gerardo Caldas



CÁNTARO DE CONVENTO
Toro. ZAMORA
Col. Gerardo Caldas



CÁNTARO DE CONVENTO
Toro. ZAMORA
Col. Gerardo Caldas



GRASERA (Convento de San Agustín. Mendaro. Guipuzkoa)
ARABA
Col. Ibarraundi Museoa



GRASERA (Convento de San Agustín. Mendaro. Guipuzkoa)
Narbaiza. San Millán. ARABA
Col. Ibarraundi Museoa



CUENCO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ARABA
Col. Ibarraundi Museoa



PLATO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ARABA
Col. Ibarraundi Museoa



TARRO PARA MERMELEDA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Estella-Lizarrá. NAFARRAONA
Col. Ibarraundi Museoa



TARRO PARA MERMELEDA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
ÁRABA
Col. Ibarraundi Museoa



PLATO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ARABA
Col. Euskal Museoa-Bilbao - Museo Vasco



PLATO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ARABA
Col. Euskal Museoa-Bilbao - Museo Vasco



CUENCO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ÁRABA
Col. Euskal Museoa-Bilbao - Museo Vasco



CUENCO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ÁRABA
Col. Euskal Museoa-Bilbao - Museo Vasco



CUENCO DE MONJA (Monasterio de Bidaurreta. Oñati. Guipuzkoa)
Elosu. Legutio. ÁRABA
Col. Euskal Museoa-Bilbao - Museo Vasco



Sor Inés Carmen: *Tinajas de servicio en el Monasterio de San Blas*. Lerma (Burgos), 2022
Monasterio de San Blas

Alfarera que hace un cuenco, hace un ciento

Desde el albor de los tiempos, la mujer y el barro han estado íntimamente unidos, hermanamiento que derivaba en gozo o en condena según qué circunstancias; relación secular que motivó la inevitable transformación de la mujer en alfarera y al barro en vasija.

Bien como expertas maestras del barro o como auxiliares en los obradores masculinos, bien como decoradoras en las fábricas de loza o porcelana o como aguadoras, barro y mujer, mujer y barro constituyeron un todo indisoluble y natural.

A mano o con la rueda baja, las manos femeninas han creado bellas vasijas que facilitaron las tareas domésticas en los hogares españoles, adaptándose a cada necesidad y armonizando con el discurrir de la vida de unas gentes que definieron una estructura social por sus sólidos valores y por un sacrificio sin límites.



Jordi Belver. *Dorotea de Armas urdiendo una pieza*. Muñique, Tinajo (Lanzarote, Islas Canarias), ca. 1988
Alfares y alfareros de España. José Guerrero Martín. Barcelona, 1988, pág. 107



BERNEGAL
Lugarejos. Artenara. GRAN CANARIA
Col. EQUIPO ADOBE



TABAJOSTE
Betancuría. FUERTEVENTURA
Col. ANMinvestigación



Luis Ojeda Pérez. *Loceras a la entrada de la casa cueva. La Atalaya. Santa Brígida. Las Palmas de Gran Canaria (Islas Canarias), ca. 1890-1895*
Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC). Archivo fotográfico José A. Pérez Cruz



BERNEGAL DE ASAS Y PICHONES
Olla de Pineda. Galdar. GRAN CANARIA
Col. particular



FRIERA/TOSTADOR DE CASTAÑAS
El Cercado. Vallehermoso. LA GOMERA
Col. particular



HORNO
Betancuría. FUERTEVENTURA
Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC)



Jordi Belver. *Adela Hernández González enhornando*. La Victoria de Acentejo (Tenerife. Islas Canarias), ca. 1988
Alfares y alfareros de España. José Guerrero Martín. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, pág. 118



CÁNTARO
Mota del Cuervo. CUENCA
Col. EQUIPO ADOBE



V/A. *Natividad Cano Rodríguez colocando un asa a un cántaro.* Mota del Cuervo (Cuenca), 1980
Guía de los alfares de España. Rüdiger Vossen, Natacha Seseña Díez, Wulf Köpke. Madrid, 1980, Editora Nacional, pág. 117



Ramón Carneó. *Ascensión Rodríguez en la rueda de mano fabricando una cazuela perigüelana,* Pereruela (Zamora), ac.1970
Centro de Interpretación del Barro de Pereruela



CASTAÑERA
Pereruela. ZAMORA
Col. EQUIPO ADOBE



XARRA DE CANA/JARRA DE CAÑA
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. ARH



ORINOL/ORINAL
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. ARH



OLA DE AUGA/OLLA DE AGUA
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. ARH



TROMPETAS
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. ARH



ANMinvestigación: *Pepa Lombao, oleira de Boxe, atizando el horno.* Bonxe (Oteiro de Rei. Lugo), 2019
Colección fotográfica ANMinvestigación



BARRILAS DE AGUARDIENTE
Portomourisco, Petín, OURENSE
Col. Rosa Carballés



CÁNTARO DEL VINAGRE
Portomourisco, Petín, OURENSE
Col. Rosa Carballés



MELERA/MIELERA
Portomourisco, Petín, OURENSE
Col. Rosa Carballés



OLA/CÁNTARO
San Tomé, Cartelle, OURENSE
Col. Rosa Carballés



ÁMBOA
Portomourisco, Petín, OURENSE
Col. Rosa Carballés



ÁMBOA
Portomourisco, Petín, OURENSE
Col. Rosa Carballés



AMBOA
Gundivós. Sober. LUGO
Col. Rosa Carballés



OLA
Gundivós. Sober. LUGO
Col. EQUIPO ADOBE



XARRO DO BIGOTE
Gundivós. Sober. LUGO
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



Alfonso Romero Vidal y Santi Cabasa. *Obdulia Rodríguez colocando los refuerzos en un ámboa*. Gundivós, Sober (Lugo, Galicia), 1991
La tinajería tradicional en la cerámica española. Alfonso Romero Vidal y Santi Cabasa, Barcelona, 1999, pág. 67



CÁNTARO ENCORDADO
Fresno de Cantespino, SEGOVIA
Col. Margarita Martínez/Gabriel Calvo. Museo del Cántaro



OLLA
Carbellino de Sayago, ZAMORA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CÁNTARO
Muelas del Pan, ZAMORA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CÁNTARO
Muelas del Pan, ZAMORA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



CASTAÑERA
Muelas del Pan, ZAMORA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA
Muelas del Pan, ZAMORA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA
Alcorcón. MADRID
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



OLLA
Alcorcón. MADRID
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



Decoración a peine de una olla de Alcorcón del siglo XIX



Luis Meléndez. *Bodegón con pan, botella y puchero de Alcorcón*, 1772
Fundación María Cristina Masaveu Paterson. Museo de Bellas Artes de Asturias

**Operarias
y cacharreras**



Ilse Schütz. *Peonas en la alfarería Domingo Román Vicedo*. Agost (Alacant), 1953

Agost. Las marcas de la alfarería y la historia de sus fábricas. Ilse Schütz, Asociación de Ceramología. Asociación Pro Museo de Agost, Agost, 2015, pág. 61



El oficio de cacharrera fue desempeñado por la propia alfarera, por la mujer del alfarero o por mujeres ajenas al oficio, cacharreras ambulantes contratadas que buscaban con ello un ingreso económico. Las cacharreras distribuían la obra portándola sobre la cabeza en grandes capazos, amarrada en un entresijo imposible o, las más afortunadas, en las parigüelas (parihuelas) o alforjas de las caballerías. Los destinos eran principalmente mercados y ferias llevando con ellas todo el conocimiento e historia de una alfarería singular y, sin pretenderlo, promoviendo el intercambio cultural de formas, decoraciones y estilos que se entremezclaban sobre las plazas de los pueblos cuando se extendían las vasijas en el día de mercado, creando bellísimas escenas.

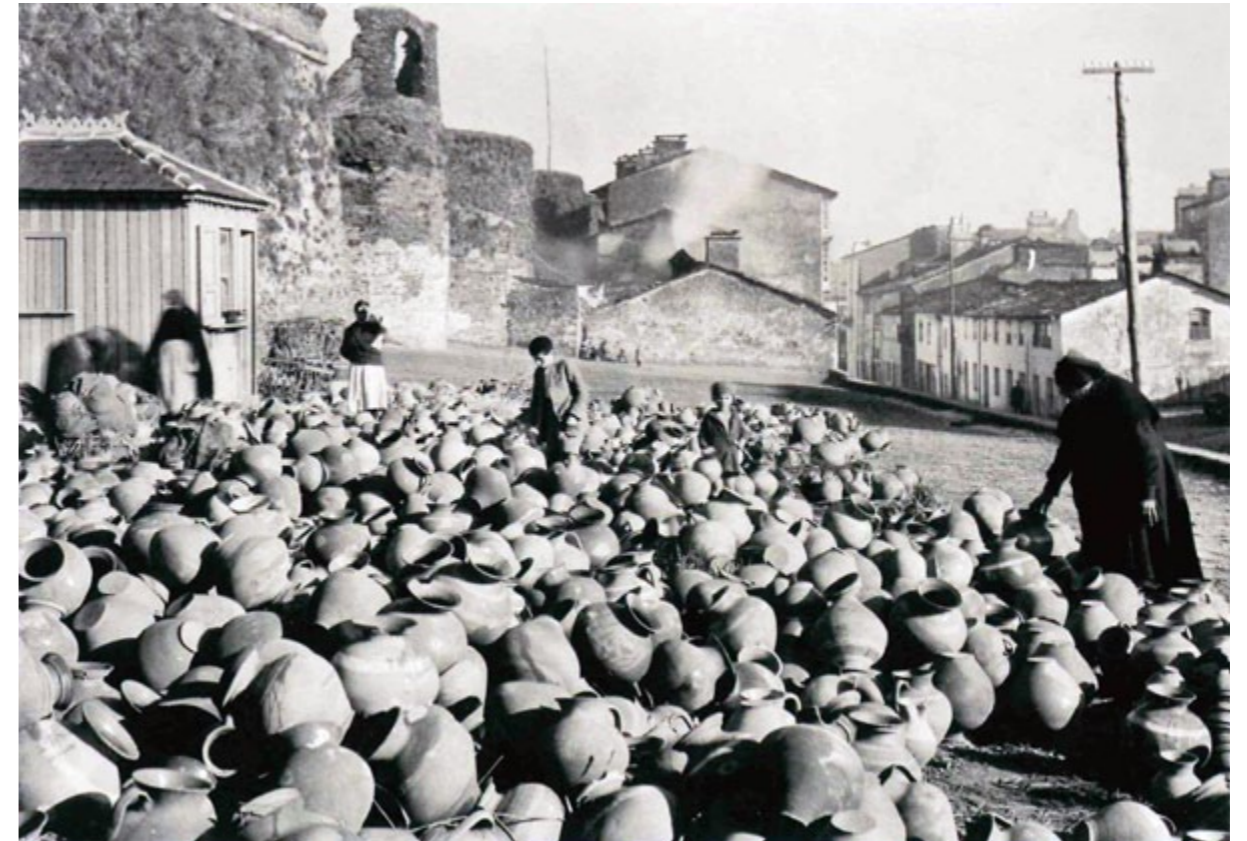


Ruth Matilda Anderson. *Cacharreras camino de la feria mensual*. Ourense (Galicia), ca. 1925
Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia. The Hispanic Society of America. Fundación Caixa Galicia, 2009, pág. 320

A/D. *Cacharrera de Marinha de Oleiros transportando una gavilla de cántaros*. Vila Verde, Braga (Portugal), 1940
Archivo fotográfico de J. Santos Júnior. Museu de Olaria de Barcelos



Ruth Matilda Anderson. *Comprando escudillas de Llamas de Mouro en el mercado*. Cangas del Narcea (Asturias), 1925
Hallazgo de lo ignorado. Fotografías de Asturias de Ruth M. Anderson. The Hispanic Society of America, pág. 112
The Hispanic Society of America. Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, 2018



Ruth Matilda Anderson. *Cacharros a la venta al lado de la muralla de Lugo*, 1925
Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia. The Hispanic Society of America, pág. 272
Fundación Caixa Galicia, 2009

Aguadoras

Marie Catherine le Jumel de Barneville, condesa d'Aulnoy, conocida como *Madame d'Aulnoy*, fue una escritora francesa que viajó por nuestro país en 1679, dejando recogidas sus vivencias en el libro *Relato del viaje a España*, publicado en 1690. En él hace una descripción muy certera sobre los azacanes madrileños, la cual bien podría representar a todos los hombres y mujeres que desempeñaron este oficio en cada rincón de España:

«aguadores que cargan un burro con varios cántaros grandes y los llevan por la villa. Van vestidos con una bayeta ordinaria con las piernas al aire y sandalias o alpargatas, simples suelas con cuerdas atadas.»

Fue en 1847 cuando el ayuntamiento madrileño instaura los «caños de vecindad» y se regula su uso reservando parte de los caños para uso exclusivo de los aguadores, garantizando así el abastecimiento a palacios, conventos y vecinos que pudieran pagar el servicio, dejando el resto para los madrileños que acudían con barriles y tinajas a estas fuentes.



Francisco de Goya. *La aguadora*, ca. 1808-1812
Colección Esterházy. Museo de Bellas Artes de Budapest

El polifacético Pedro Felipe Monlau y Roca, que desarrolló diversas disciplinas como médico e higienista, describe de este modo en su *Madrid en la mano o el forastero en Madrid y sus cercanías*, publicado en 1850, el servicio de aguas en la ciudad, siendo notable el número de fuentes de vecindad en la época:

«El agua es generalmente llevada de las fuentes a las casas en cubas de madera o de metal que llenan y transportan los aguadores, oficio propio de los gallegos y asturianos, a quienes se suele remunerar a razón de unos diez reales mensuales por una cuba diaria. Cuéntanse en el día 920 aguadores distribuidos entre las 36 fuentes de intramuros. El alcalde corregidor fija todos los años el número de aguadores, oyendo al arquitecto fontanero, y teniendo presente el caudal de agua de cada fuente. El mismo alcalde nombra, a propuesta de los aguadores, dos capataces o cabezaleros para cada fuente con el encargo de prevenir o denunciar todas las faltas que cometan dichos individuos, incurriendo de lo contrario en responsabilidad. Los aguadores reciben del alcalde la oportuna licencia para ejercer su oficio, y llevan una medalla o chapa de latón, con el número, nombre del individuo, el de la fuente a que pertenece y la numeración de la licencia. Por derechos de ésta licencia paga cada aguador 20 reales, y otros 20 anuales por su renovación. Las plazas de aguador se traspasan; y según el número de parroquianos que cuenta el que traspasa, saca 1.000, 1.500 y hasta 2.000 reales.»



Jorge Oramas. *Aguadoras*. Gran Canaria, ca. 1932
El pintor muestra en su obra a jóvenes canarias con tallas para el agua.



Antonio Passaporte: *Una aguadora frente al convento de Nuestra Señora de Gracia. Ávila, ca. 1933*
Archivo Loty. Instituto del Patrimonio Artístico. Ministerio de Cultura y Deporte



Ilse Schütz: *Aguadoras transportando sus cántaros en carretillas. Guardamar (Alacant), 1960*
Archivo fotográfico Museo de Alfarería de Agost



A/D. Las aguadores de Madrid, 1955



A/D. Aguadora en el exterior del madrileño Estadio Santiago Bernabéu. Madrid, ca. 1950
Nostalgia Futbolera



A/D. Aguadoras con botijos en la Plaza Mayor de Madrid, 1950
Agencia EFE



Francisco Pradilla y Ortiz (dibujo), Bernardo Rico (grabado). *La fuente de lavapiés en Madrid*, 1872
La Ilustración Española y Americana. Abelardo de Carlos, año 16, n.º XXIII, 1872, pág. 360



José Regueira. *Aguadoras acercando agua a viajeros de la diligencia que hacía el recorrido entre la Granja de San Ildefonso y Segovia*. Madrid, 1885
© Familia Regueira. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Cuenta una leyenda que una muchacha que trabajaba como aguadora, harta de arrastrar el cántaro por las empinadas calles de Segovia, propuso un trueque al diablo, ofreciéndole su alma si antes de que cantara el gallo el agua llegaba hasta la puerta de su casa. Mientras el demonio trabaja incansable, se desató una terrible tormenta y la joven, arrepentida, rezó hasta la extenuación para evitar la pérdida de su alma.

De pronto el gallo cantó y el Maligno lanzó un alarido espeluznante porque, a falta de una sola piedra por colocar, había perdido el alma de la muchacha. La joven confesó su culpa ante los segovianos que, tras limpiar con agua bendita los arcos para evitar el rastro de azufre, aceptaron felices el acueducto para la ciudad. Se dice que los agujeros que aún se ven en las piedras son las huellas de las pezuñas del demonio...



Acueducto de Segovia

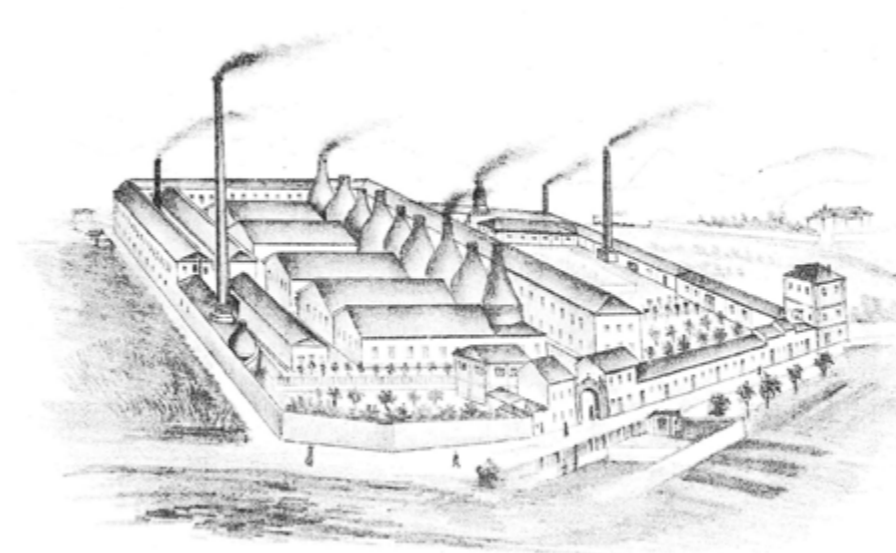
Operarias fabriles



Juan Ruiz de Luna. *Operarias en una fábrica de alfarería*. Talavera de la Reina (Toledo), ca. 1910
La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936. Publio López Mondéjar. Barcelona, 2006, Pág. 196
Col. Alfredo Ruiz de Luna



PLATO
Fábrica de loza La Asturiana
Col. Olga Torres Juárez



Nemesio Martínez Sierra.
Fábrica de loza La Asturiana.
Gijón/Xixón (Asturias), 1884
Arte e industria en Gijón (1844-1912). La fábrica de vidrios de Cifuentes, Pola y C^a. Emilio Marcos Vallauré. Museo de Bellas Artes de Asturias, Gijón/Xixón, 1991, pág. 266



BOTIJO
Fábrica San Claudio. Oviedo. ASTURIAS

Mediante una interesante labor decorativa, la pieza ofrece una correcta combinación de dibujos dorados a pincel y varias calcomanías de flores de aceptado colorido, en cuyo dibujo es posible advertir una cierta estilización geométrica. Al contrario de lo que sucede con los botijos, que con esta misma forma y capacidad (unos tres litros) se utilizaron para el servicio de la fábrica, esta pieza parece pensada más bien como objeto decorativo.

Museo de Bellas Artes de Asturias



CUENCO
Fábrica San Claudio. San Claudio. Oviedo. ASTURIAS
Col. Olga Torres Juárez



TETERA
Fábrica San Claudio. San Claudio. Oviedo. ASTURIAS
Col. Olga Torres Juárez



JARRA Y JOFAINA
La Cartuja de Sevilla-Pickman. La Cartuja. SEVILLA
Col. ANMinvestigación



TARRO
La Cartuja de Sevilla-Pickman. La Cartuja. SEVILLA
Col. ANMinvestigación



Jordi Belver. *Mujeres en el taller de pintado y decorado de J, Figás Cerámica Artesana*. Ribesalbes. Castellón (Valencia), ca.1988
Alfares y alfareros de España. José Guerrero Martín. Barcelona, 1988, pág. 212



MHM. ENFRIADOR DE COPAS
 Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. MADRID
 Forma parte de la vajilla de Carlos IV y M^a Luisa de Parma
 Museo de Historia de Madrid



MHM. MANTEQUERA
 Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. MADRID
 Forma parte de la vajilla de Carlos IV y M^a Luisa de Parma
 Museo de Historia de Madrid



MHM. CHOCOLATERA
 Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. MADRID
 Influencia oriental «las chinoiserías»
 Museo de Historia de Madrid



BACINILLA (de niña)
 Manises, VALENCIA, s. XIX
 Col. ANMIinvestigación



BAILARÍN
Fábrica Sargadelos. Sargadelos, Cervo. LUGO
Col. ARH



PANADEIRA/PANADERA
Fábrica Sargadelos. Sargadelos, Cervo. LUGO
Col. ARH



PETO/HUCHA
Fábrica Sargadelos. Sargadelos, Cervo. LUGO
Col. ARH



E. P. Operaria de Sargadelos decorando a pincel. Sargadelos, Cervo (Lugo), 2018
publico.es



CARETA
Fábrica Sargadelos. Sargadelos, Cervo. LUGO
Col. ARH



CARETA
Fábrica Sargadelos. Sargadelos, Cervo. LUGO
Col. ARH



A/D. Operaria decorando caretas en la fábrica Sargadelos. Cervo, Lugo (Galicia), ac.1970
Archivo fotográfico Fundación Sargadelos



LOLA DE PENELAS
Fábrica Sargadelos. Sargadelos, Cervo. LUGO
Col. Rosa Carballés

Unha oleira na lenda da terra de Gundivós. No colo un fillo de peito e outro agarradiño as saias. A roda es os trapos na cabeza cando ia de oleira polas casas. Con veneración o seu nome perdura por aquela aterra de cachareiras.

Esta dedicación á memoria de Lola de Penelas serve de homanaxe a cantas mulleres galegas traballaron de oleiras.

Una alfarera en la leyenda de la tierra de Gundivós. En el regazo un hijo de pecho y otro agarrado a las sayas. La rueda y los trapos en la cabeza cuando iba de alfarera por las casas. Con veneración su nombre perdura por aquella tierra de cacharreras.

Esta dedicación es en memoria de Lola de Penelas y a cuantas mujeres gallegas trabajaron de alfareras.

Dolores López López, *Lola de Penelas*



A/D. Dolores López López, Lola de Penelas de pie junto a su marido Santiago Fernández Rodríguez y varios de sus hijos
<https://m.facebook.com/loladepenelas/>



AZULEJO s. XVIII
L'Alcora. CASTELLÓN
Col. Enrique Martínez Glera



AZULEJO s. XVIII
L'Alcora. CASTELLÓN
Col. Enrique Martínez Glera



AZULEJO s. XVIII
L'Alcora. CASTELLÓN
Col. Enrique Martínez Glera



La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, denominada popularmente *La China*, se fundó en Madrid en 1760 durante el reinado de Carlos III. La marca que identifica la manufactura del Buen Retiro, usada ya por la napolitana Real Fábrica de Porcelanas de Capodimonte, impulsada por el mismo rey en 1743, es la «flor de lis», inscrita en el reverso de las piezas, en azul, negro o verde. La flor de lis es la representación simbólica de un lirio, utilizada en los blasones y escudos de la realeza francesa, asociada en particular al rey Luis VII en el siglo XII, que usó esta alegoría por primera vez en un sello. La flor de lis es un símbolo de poder, soberanía, honor y lealtad, y también de pureza de cuerpo y alma, utilizada en los mapas antiguos para señalar el norte, habitualmente en la rosa de los vientos.

A la vejez, aladares de pez

Con la edad, los miedos medran, y con ellos se ve más acuciante la necesidad de combatirlos. El barro, tan cercano al ser humano y que adopta con facilidad natural multitud de formas, supuso el recuso ideal en el que plasmar una exuberante y atávica iconografía religiosa y pagana, con la que proteger a los seres queridos y al hogar.

España se caracterizó por su extenso entorno rural, donde los remedios medicinales arraigaron entre la población, ancestrales sabidurías emanadas ya de los asentamientos neolíticos, llegando resquicios de ese saber popular curativo hasta nuestros días. Curanderas, componedoras y sanadoras consideradas dentro de la comunidad como especialistas, mujeres que atesoran el conocimiento del oficio más difícil del mundo como es el de vivir, fueron ancianas a las que acudía la gente en busca de curación para las dolencias habituales, enfermedades comunes consideradas de menor entidad y que estas sabias mujeres paliaban con ungüentos y pomadas guardados en ollas de «remedios».

Las ollas para guardar alimentos con frecuencia se utilizaban específicamente para contener sal, (la sal de la vida), buscando protección contra los males provocados desde el exterior, como el mal de ojo o como remedio contra la influencia de brujas y hechizos.



Eulalia Abaitua. *La mirada dulce de la experiencia*. Bizkaia, ca. 1900
© Colección Euskal Museoa – Bilbao – Museo Vasco



BENDITERA
Manises. VALENCIA
Col. EQUIPO ADOBE



BENDITERA
Móstoles. MADRID
Col. EQUIPO ADOBE



BENDITERA
Priego. CUENCA
Col. EQUIPO ADOBE



BENDITERA
Talavera de la Reina. TOLEDO
Col. EQUIPO ADOBE

Las benditeras, aguabenditeras o pilas benditeras son una versión doméstica de las pilas de agua bendita que se encuentran a la entrada de las iglesias, evocando las fuentes de agua tradicionalmente en el entorno o el interior de lugares religiosos y mágicos. En su uso doméstico popular suelen colocarse junto a la puerta de entrada o en los dormitorios y sirven para que sus dueños se santiñen al acostarse o levantarse. Pueden definirse como pequeñas planchas o placas, generalmente ovaladas, sobre las que se han tallado o moldeado diversos motivos, y en conjunto decoradas. En su parte inferior frontal incluyen un recipiente de poca profundidad destinado a contener agua bendita.



TARRO DE LAGARTIJAS
Tielmes. MADRID
Col. EQUIPO ADOBE

En algunos pueblos de la provincia de Madrid, siguiendo una antigua y curiosa costumbre, las ancianas encargaban la captura de lagartijas a los jóvenes del lugar para introducirlas en recipientes de barro, madera o zinc y colocarlos en la mesilla de noche, al lado de la cama mientras descansaban, para aliviar jaquecas u otros dolores de cabeza.



CUENCOS DE VÍBORAS
Portillo. VALLADOLID
Col. EQUIPO ADOBE



Cuencos utilizados en Cercedilla (Madrid), para ahuyentar víboras colocando uno en cada punto cardinal del terreno circundante a la casa a defender de estos peligrosos reptiles.

En cada cuenco se vertía un líquido específico de venta en comercios especializados, el cual desprendía un olor característico que ahuyentaba a las venenosas víboras cuya mordedura podía llegar a ser mortal.



OLLA DE REMEDIOS
Meder. Salvaterra de Miño. PONTEVEDRA
Col. EQUIPO ADOBE

La olla de remedios de Meder (Pontevedra), en la que, más allá del principal uso para el que fue fabricada como servicio de cocina, multiplica su función usándose también para preparar y guardar ungüentos. Los campesinos gallegos untaban la piel afectada con estos ungüentos o introducían las manos en el preparado durante algún tiempo, para que la piel absorbiese las propiedades curativas y así sanar las heridas producidas por los duros trabajos en el campo.



ORZA DEDICADA (inutilizada)
Milla de Tera. Vega de Tera. ZAMORA
Col. EQUIPO ADOBE

Algunas ollas de novia dedicadas a una mujer en concreto, con su nombre grabado en el barro aún húmedo, presentan en la parte inferior un taladro practicado por los familiares tras el fallecimiento de la propietaria para que ya nadie pudiese seguir utilizando la vasija, lo que era costumbre en muchas localidades españolas en señal de respeto hacia la finada.



OLLA DE NOVIA (inutilizada)
Villacastín. SEGOVIA
Col. Ágata y Paco



OLLA DE NOVIA (inutilizada)
Santa María la Real de Nieva. SEGOVIA
Col. EQUIPO ADOBE



CAZUELA PARA EL PORVENIR
Madrid. MADRID
Col. EQUIPO ADOBE

En el Madrid del XVII fue famosa la hechicera Antonia de Acosta Mexía, a quien acudía gran número de gente para que les echara las habas, una suerte de predicciones fundamentalmente amorosas. Para ello disponía en una cazuela o recipiente similar a este de Madrid que se ve en la exposición, un pedazo de papel, un paño colorado, alumbre, sal, carbón, un ochavo de cera, además de diecinueve habas a las que distinguía en «hembras» y «machos».

A continuación, marcaba con los dientes dos de las habas que representaban a la persona que deseaba obtener información y a la persona de quien se quería tener noticias. A una de las habas, señalada con el sexo masculino, le quitaba la cascarilla de la coronita y le llamaba «fraile». A continuación se colocaba en la boca dos habas de cada sexo al mismo tiempo que decía el conjuro:

*No conjuro habas,
sino con el corazón de Fulano y de Fulana,
con Dios Padre,
con Dios Hijo y con Dios Espíritu Santo;
con el cielo y las estrellas,
con el campo y con las yerbas,
con el mar y las arenas,
con el sol y con sus rayos,
con el bien aventurado señor san Ciprián,
si suertes echó en la mar
y le salieron ciertas y verdaderas,
así me salgan estas.*

La hechicera Antonia mezclaba las habas y los ingredientes para arrojarlos sobre una mesa y proceder a la adivinación, que dependía del ingrediente junto al cual caían las habas señaladas: si quedaban junto al carbón significaba noche, si lo hacían junto a la sal, que conservaría al amado o amada, si estaban cerca de la cera, la verdad, si junto al azufre con la sal significaba oro, y si quedaban próxima al pan, que habría comida y abundancia.



CÁNTARO DE CURANDERA
Jimena de la Frontera. CÁDIZ
Col. EQUIPO ADOBE



TERRAZA
Arnedo. LA RIOJA
Col. Bodega-Museo FyA

Terraza del siglo XVIII con dos cabezas de diablo en volumen y asas trenzadas. Este tipo de tiesto o maceta se utilizaba para plantar hierbas odoríferas (albahaca, más comúnmente) y se colocaba en las ventanas y balcones para evitar la entrada de insectos molestos. A su vez, las cabezas de demonio de aspecto terrible, protegen a la planta de los males que puedan secarla. Enrique Martínez Glera



TERRAZA
Arnedo. LA RIOJA
Col. Bodega-Museo FyA

Terraza del siglo XVIII con remate de cinta ondulante, esmaltada en blanco y motivos pintados en azul cobalto. Lleva la inscripción *María Logroño* (mujer a la que iría destinada). Además de la finalidad de adorno por su llamativa decoración, servía de maceta donde se plantaba albahaca cuya planta es un repelente de insectos. Enrique Martínez Glera



PLATO MORTUORIO DE SAL (Lucia)
Muel. ZARAGOZA
Col. Enrique Martínez Glera



PLATO MORTUORIO DE SAL (Teresa)
Muel. ZARAGOZA
Col. Enrique Martínez Glera

La sal, dentro del mundo de las creencias, es un elemento que entraña un enorme simbolismo relacionado con la muerte y su prolongación en una vida superior, con el renacer (la sal de la vida) y que forma parte de rituales mortuorios en ofrendas funerarias ya desde el surgimiento del Cristianismo; rituales que se han ido mezclando con otros de carácter profano.

«Y sazonarás con sal toda ofrenda de grano que ofrezcas, y no permitirás que falte jamás de tu ofrenda de grano la sal del convenio de tu Dios. En toda ofrenda tuya ofrecerás sal.»

Levítico, 2:13

En nuestra geografía peninsular existía hasta no hace mucho tiempo la costumbre de colocar un pequeño plato vidriado, conteniendo sal sobre los brazos cruzados, sobre el vientre o bajo la cama de la difunta mientras se velaba, acompañando al muerto durante su tránsito a la otra vida, y que luego se retiraban o se enterraban junto con el cadáver, todo ello con un sentido de pervivencia más allá de la muerte, representando que la muerte no es el final ni el olvido.

Otra costumbre relacionada con el recuerdo a los muertos era colocar un platito con el nombre de la fallecida como los que aquí se muestran, sobre la lápida de su tumba o colgado en algún lugar de la casa, manteniendo vivo de ese modo el recuerdo del familiar fenecido.

Bruja, meiga, maleficae... ¿o sólo diferente?

La tradición judeocristiana afirma que el demonio tentó a Eva y que, por su acción, la humanidad fue des-terrada del paraíso, metáfora que persigue a la mujer desde entonces iniciándose así su estigmatización por los estamentos religiosos empeñados en señalarla como centro de la culpa, la maldad, el pecado y de lo demoníaco.

La brujería hereda del pasado el camino fácil para culpabilizar a la mujer, consolidándose este terrible modelo en la Edad Media, donde se la ha perseguido por el mero hecho de su condición femenina o por sus diferencias convencionales reinantes, condenándola por bruja simplemente por la ignorancia popular o por poderes eclesiásticos, buscando con ello amedrentar al pueblo (el miedo, junto con el odio, son las armas más poderosas y destructivas que existen), eliminar a la diferente o, en muchos casos, hacerse con los bienes de la desdichada.

El *Malleus Maleficarum* o Martillo de las Brujas es probablemente el libro más importante que se haya publicado sobre brujería. Fue escrito y compilado por los monjes dominicos alemanes, Heinrich Kramer y Jacob Sprenger y supuso un exhaustivo tratado sobre la caza de brujas tras su publicación en Alemania en 1487, difundiéndose por Europa y convirtiéndose en el manual de referencia para demonólogos e inquisidores en los procesos y juicios contra las brujas en el continente durante casi 300 años.



Esta publicación fue notoria por su uso en el período convulso por la caza de brujas, que alcanzó su máxima expresión desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII. Se calcula que la cantidad de mujeres quemadas por brujas varía de 60.000 a cinco millones según los distintos autores.

Pablo Tillac. *Grabado de aquelarre en Zugarramurdi*, 1936
Interpretación basada en descripciones extraídas de los interrogatorios que el Santo Tribunal de la Inquisición de Logroño realizó en 1610, a cincuenta y tres habitantes de Zugarramurdi (Navarra). Once de estas personas fueron condenadas a la hoguera, acusadas de brujería y quemadas el domingo, 8 de noviembre de 1610.
Sorginen Museo eta Lezea-Museo y Cueva de las Brujas

El concepto de bruja o *maleficae* se asentó «religiosamente» y de manera inquisitorial en el Medievo, extendiéndose en Europa empujado por una histeria colectiva, el misticismo y el fundamentalismo católico, cebándose en la mujer, acusándola de brujería sin argumento ninguno, designando a aquellas que contravenían los órdenes establecidos, por lo regular ancianas sin recursos económicos, que no contaban con la protección de algún hombre; o a mujeres jóvenes, habitualmente solteras y que, por distintas razones, eran vistas como una amenaza a los conformismos sociales que establecían que la mujer debía dedicarse virtuosamente y en exclusividad a su familia.

Quienes se apartaban de la norma se entendían como diferentes, y de ahí a considerarlas brujas, era un paso inmediato para la mentalidad de la época, educada a potenciar la creencia frente a la razón y a demonizar aquello que no comprendía o que le resultaba una amenaza, con la consecuente marginación social para la víctima, lo que la obligaba a subsistir aislada y repudiada (y temida) gracias a conocimientos adquiridos acerca del uso medicinal de hierbas y ungüentos, «arreglando» animales o auxiliando a las parturientas, conocimientos por otro lado que se volverían contra las curanderas, llevándolas a muchas de ellas a acabar sus días en la hoguera. Tal fenómeno social quedó reflejado en la alfarería, que cuenta la historia de tantas mujeres que padecieron tan cruel destino.



Ljaime. *Espantabrujas en Escartín*. Broto (Huesca), 2010
www.ljaime.com
Lagui: *Chimenea espantabrujas con puchero en el Valle de Tena*. Huesca, 2018
elperiodico.com



OLLA ALAMBRADA
Segorbe. CASTELLÓN
Col. EQUIPO ADOBE



PUCHERO ALAMBRADO
Naval. HUESCA
Col. EQUIPO ADOBE



CAZUELA DE MONDONGO
Jaca. HUESCA
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares



PUCHERO ALAMBRADO
Crivillén. TERUEL
Col. Ignacio Martín-Salas Valladares

El miedo no se olvida y parece que cala hasta la esencia misma del ser humano, con lo que la protección contra las brujas aún permanece en nuestros días, caso de las «espantabrujas», majestuosas chimeneas troncocónicas (*chamineras*) que se ven en los viejos tejados de muchos de los pueblos del pirineo oscense, coronadas por una forma amorfa y fea realizada en piedra con objeto de asustar a la bruja e impedir que penetrase al hogar por el único orificio abierto al exterior que no podía cerrarse como era la chimenea.

En otras zonas aragonesas se utilizaban como espantabrujas cántaros de barro, sin duda por el papel purificador que de siempre ha simbolizado el agua. Para reforzar la protección del espantabrujas se solían dejar las tenazas del hogar abiertas en forma de cruz, o se hacía este símbolo cristiano en las cenizas que quedaban después de apagado el fuego, dejando sujeto en la chimenea el *motilón* o *motilonot*, un muñeco de barro sin cocer de fabricación casera, tal vez un trasunto de los dioses del lar, que defendía la entrada de brujas y malos augurios.

La escudilla, una de las piezas alfareras más humildes y con más utilidades, un simple cuenco que todas las alfarerías incorporan a su catálogo y que vale para casi todo, se menciona en documentos inquisitoriales relacionados con la mujer y con la brujería, como es el caso de lo ocurrido a Marta Fernández en el año 1618, cuando el pueblo donde vivía (Requeixo, Pontecesures. Pontevedra) fue visitado por la Inquisición, datos que se transcriben de lo recogido en el informe del Santo Oficio, ateniéndose solamente a aquellos cuatro relatos en los que los testigos mencionan la ceremonia de la escudilla de agua o escudilla de cera bendita:

«Esta mujer, soltera y de edad de 50 años, vivía en el lugar de Requeijo, cuando los inquisidores hicieron la visita de 1618 y fue delatada por los vecinos, como famosa curandera, embustera y meiga. Abierta la información, mandóse prender y secuestrar sus bienes. Tuvo contra ella nueve testigos que declaran los siguientes casos:

El primero de los delatores es un labrador que tenía una vaca enferma, y sospechando, según costumbre de la gente ignorante, que las brujas le causaban aquel padecimiento, llamó á Marta para que la curase. Era general entre estas mujeres la ceremonia de la escudilla de agua, que también hizo Marta, derramando en ella tres ó cuatro gotas de cera; pero con la particularidad de que al verificarlo, diciendo al testigo que mirase en la escudilla las personas que le hacían el mal á la vaca, dícese aparecieron en la superficie del agua tres figuras de mujer y otra de un hombre, y que todas conoció el testigo y dijo sus nombre, y como estaban en la comarca con grande opinión de brujas, lo mismo que la acusada.



ESCUDILLA
Miranda. Avilés. ASTURIAS
Col. ANMinvestigación



ESCUDILLA PARA EL MAL DE OJO
Casaveja. ÁVILA
Col. EQUIPO ADOBE



CUNCA DEL FORMENTO/CUENCO DEL FERMENTO
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. Rosa Carballés



CUNCA/CUENCO
Bonxe. Outeiro de Rei. LUGO
Col. Rosa Carballés

El segundo testigo dijo que estando enfermo él mismo y sospechando le habrían hecho, para ello, algunos hechizos llamó á Marta para que los conjurase. Pidió esta harina de trigo y de ella hizo una gran rosca dentro de la cual mandó al enfermo que metiese sus dos piernas en cruz. En tanto comenzó la ceremonia conocida de la escudilla y cera bendita, murmurando oraciones incomprensibles hasta que en el agua apareció la figura de la persona que causaba el daño al enfermo.

El testigo tercero acudió á Marta por consultar una vaca y declara lo mismo de la escudilla, añadiendo que Marta había introducido en el agua la vela de cera que estaba muerta y haberla sacado encendida por tres veces con gran admiración suya.

El testigo cuarto, una mujer casada, declara: que no pudiendo pagar el débito al esposo, y creyéndose hechizada, acudió a Marta para que le sacase el fado. Pidió esta reo harina, y haciendo dos rosca de trigo, mandó que la mujer y el marido metiesen una pierna cada uno en su rosca, en tanto practicaba la ceremonia de la escudilla donde aseguró estaba viendo a la persona autora de los hechizos, pero que ellos no veían nada. Luego la bruja les había hecho beber el agua de la escudilla, repitiendo estas operaciones con los dos esposos nueve mañanas seguidas. Con un poco de cera del cirio pascual, incienso y oliva bendita del ramo del domingo de Pasión, construyó una cruz, envolviola en unos manteles listados, y la colocó en la cabecera de la cama, encargándoles que no la quitaran hasta de allí á muchos días; y habiéndolo hecho así los esposos, confiesan que se hallaron buenos y que habían podido pagarse el débito.»

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

ASENSIO CAÑADAS, Mª SOLEDAD Y MORALES JIMÉNEZ, INMACULADA: *LA CAMPANA DE BARRO EN GRANADA. ASPECTOS ORGANOLÓGICOS Y ETNOGRÁFICOS*, EN «NARRIA» NOS. 93-94-95-96, MADRID: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES, 2001
BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, BERNARDO: *BRUJOS Y ASTRÓLOGOS DE LA INQUISICIÓN DE GALICIA Y EL FAMOSO LIBRO DE SAN CIPRIANO*, A CORUÑA: IMPRENTA DE LA VOZ DE GALICIA, 1885

BICHÓN, MARÍA: *EN TORNO A LA CERÁMICA DE LAS MONJAS*, SANTIAGO DE CHILE: IMPRENTA UNIVERSITARIA, 1947

BIEDERMANN, HANS: *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*, BARCELONA: EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A., 1993

CABANA IGLESIAS, ANA Y ELENA FREIRE PAZ: *HACIENDO BARRO, PRODUCIENDO GÉNERO. MUJERES EN LA ALFARERÍA DE LA GALICIA RURAL DESDE FINALES DEL SIGLO XX*, SANTIAGO DE COMPOSTELA: UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2017

CAMPOS MORENO, ARACELI: *EL CONJURO DE LAS HABAS, TEXTO ADIVINATORIO DEL VIRREINATO MEXICANO*, EN «LITERATURA Y CULTURA POPULARES DE LA NUEVA ESPAÑA», MÉXICO: UNAM MARIANA MASERA, 2004

CAVAL, CONSTANTINO: *LA MITOLOGÍA ASTURIANA. LOS DIOS DE LA MUERTE — LOS DIOS DE LA VIDA — EL SACERDOCIO DEL DIABLO*, GIJÓN: INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS (C.S.I.C.), 1983

CORTÉS VÁZQUEZ, LUIS: *LAS ALFARERÍA FEMENINAS*, LEÓN: MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN, 2006

DE CARLOS, ABELARDO: *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*, MADRID, 1870

DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL: *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*, MADRID: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, EDICIÓN DE JOAQUÍN IBARRA, 1782

DÍAZ GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL: *RECORRIDO HISTÓRICO PARA EL NOMBRAMIENTO DE LA VIRGEN DE LA LUZ COMO PATRONA DE AVILÉS Y COMARCA*, AVILÉS: COFRADÍA DE LA ERMITA VIRGEN DE LA LUZ, 2012

DÍAZ GONZÁLEZ, MARÍA DEL MAR: *ASTURIAS LITOGRAFIADA. EL COMERCIO Y LA INDUSTRIA EN IMÁGENES, 1900-1970*, GIJÓN: EDICIONES TREA, 2004

ECHEVARRÍA, ENRIQUE Y CARLOS PORRO: *LA ALFARERÍA TRADICIONAL EN PALENCIA*, PALENCIA: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PALENCIA, 2021

FELIPE MONLAU, PEDRO: *MADRID EN LA MANO O EL FORASTERO EN MADRID Y SUS CERCANÍAS*, MADRID: GASPAR Y ROIG EDITORES, 1850

FERNÁNDEZ BENÍTEZ, VICENTE, *ET AL*: *TRABAJAR PARA COMER: PRODUCCIÓN Y ALIMENTACIÓN EN LA ASTURIAS TRADICIONAL*, GIJÓN: FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA, EDUCACIÓN Y UNIVERSIDAD POPULAR, 2002.

FERNÁNDEZ CANGA, MARINO: *DOS NOTES ETNOGRÁFIQUES. EL MISTERIO DE LA PÁXARA DE FARO*, EN «ASTURIES. MEMORIA ENCESA D’UN PAÍS», NÚM. 13, OVIEDO, 2002

FLORES ARROYUELO, FRANCISCO JOSÉ: *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS Y CREENCIAS POPULARES*, MADRID: ALIANZA EDITORIAL, 2000

GÁLLEGO RANERO, CARMEN: *ESTUDIO ETNOGRÁFICO SOBRE LAS CHIMENEAS O CHAMINERAS EN EL ALTOARAGÓN*, EN «HOMENAJES». INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARA-GONESES, 1989

GARCÍA ALÉN, LUCIANO: *LA ALFARERÍA DE GALICIA*, A CORUÑA: FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA, EDITORIAL ATLÁNTICO, 1983

GUERRERO MARTÍN, JOSÉ: *ALFARES Y ALFAREROS DE ESPAÑA*, BARCELONA: EDICIONES DELSERBAL, 1988

HERNÁNDEZ GÓMEZ, PEDRO: *COLECCIÓN DE JUEGOS INFANTILES: LAS TABAS*, MADRID: MUSEO DEL JUEGO, 2010

IBABE ORTIZ, ENRIQUE: *CERÁMICA POPULAR VASCA*, BILBAO: FUNDACIÓN BILBAO BIZKAIA KUTXA, 1995

JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE: *ASTURIAS EN EL PENSAMIENTO DE JOVELLANOS*, OVIEDO: IDEA, 1947

— *CARTAS DEL VIAJE DE ASTURIAS (CARTAS A PONZ)*, OVIEDO: KRK, 2003

— *DIARIOS*, T. I, OVIEDO: IDEA, 1953

LAS SIETE PARTIDAS DE ALFONSO X, TOLEDO: MUSEO DEL EJÉRCITO

LLAUDER Y DE DALMASES, LUIS MARÍA: *VALENCIA. LA RECOLECCIÓN DEL AZAFRÁN*, EN «LA HORMIGA DE ORO», NÚM. 1. BARCELONA, 1909

MACÍAS-BARRETO, ITZIA JANIK: *EL EROS FEMENINO EN LOS NOMBRES DEL AIRE, DE ALBERTO RUY SÁNCHEZ*, MÉXICO: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2014

MARTÍNEZ, ELVIRO: *BRUJERÍA ASTURIANA*, LEÓN: EDITORIAL EVEREST, S.A., 1998

ROMERO, ALFONSO Y SANTI CABASA: *TINAJERÍA TRADICIONAL ESPAÑOLA. COMUNITAT VALENCIANA - CATALUNYA - BALEARES - ARAGÓN*, BARCELONA: ART BLUME, S. L., 2009

SÁNCHEZ TRUJILLO, MARÍA TERESA: *CÁNTAROS*, MUSEO DE LA RIOJA, 1987

SANTOS VILLASEÑOR, JULIÁN A. Y RAMÓN M. CARNERO FELIPE: *CONTROVERSIAS SOBRE LA ALFARERÍA FEMENINA. EL CASO DE PERERUELA DE SAYAGO*, EN «STUDIA ZAMORENSIA», VOL. XVIII, ZAMORA: UNED, 2018

SCHÜTZ, ILSE: *LAS MARCAS DE LA ALFARERÍA Y LA HISTORIA DE SUS FÁBRICAS*, AGOST: ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA Y ASOCIACIÓN PRO MUSEO DE AGOST, 2015

SESEÑA, NATACHA: *CERÁMICA POPULAR EN CASTILLA LA NUEVA*, MADRID: EDITORA NACIONAL, 1975

—: *EL VICIO DEL BARRO*, MADRID: EDICIONES EL VISO, 2009

SUÁREZ LÓPEZ, JESÚS: *FÓRMULAS MÁGICAS DE LA TRADICIÓN ORAL ASTURIANA. INVOCACIONES, ENSALMOS, CONJUROS*, ASTURIAS: CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. EDICIONES TREA, S.L., 2016

THOMAS AINGER, EDGAR: *NORTHERN SPAIN*, LONDRES: ADAM AND CHARLES BLACK, 1906

Catálogos de exposiciones

FERNÁNDEZ LÓPEZ, RICARDO: *ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: AGUA Y FUEGO*, CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y EXPOSICIONES (CMAE), AVILÉS: FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILÉS, 2011

—: *ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: ALFARERÍA ANIMAL*, CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y EXPOSICIONES (CMAE), AVILÉS: FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILÉS, 2012

—: *ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: LOS SONIDOS DEL BARRO*, CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y EXPOSICIONES (CMAE), AVILÉS: FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILÉS, 2014

—: *ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: RITOS Y CREENCIAS POPULARES*, CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y EXPOSICIONES (CMAE), AVILÉS: FUNDACIÓN MUNI-CIPAL DE CULTURA DE AVILÉS, 2017

—: *ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: LA ASTURIAS ALFARERA*, CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y EXPOSICIONES (CMAE), AVILÉS: FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILÉS, 2018

LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO: *LA HUELLA DE LA MIRADA. FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD EN CASTILLA-LA MANCHA, 1839-1936*, BARCELONA: INSTITUTO CERVANTES. LUNWERG EDITORES, 2006

MARCOS VALLAURE, EMILIO: *ARTE E INDUSTRIA EN GIJÓN (1844-1912). LA FÁBRICA DE VIDRIOS DE CIFUENTES, POLA Y Cª*, OVIEDO: MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS, 1991

—: *LA FÁBRICA DE LOZA DE SAN CLAUDIO (1901 – 1966)*, OVIEDO: MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS, 1994

MARTÍN-SALAS VALLADARES, IGNACIO: *ALCORCÓN ALFARERO. EL FUTURO DEL BARRO*, ALCORCÓN: UNIVERSIDAD POPULAR DE ALCORCÓN, 2007

SCHÜTZ, ILSE: *LA MUJER EN LA ALFARERÍA ESPAÑOLA*, ALICANTE: CENTRO AGOST/MUSEO DE ALFARERÍA, 1993

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA: *HALLAZGO DE LO IGNORADO. FOTOGRAFÍAS DE ASTURIAS DE RUTH M. ANDERSON PARA THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA 1925*, GIJÓN: THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. MUSEO CASA NATAL DE JOVELLANOS, 2018

—: *UNHA MIRADA DE ANTANO: FOTOGRAFÍAS DE RUTH MATILDA ANDERSON EN GALICIA*, LUGO: FUNDACIÓN CAIXA GALICIA, 2009

Memorias

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, PILAR: *HACIA UNA SOCIOLOGÍA DEL GÉNERO Y LAS MIGRACIONES: IDENTIFICACIONES DE SEXOGÉNERO DE LAS MUJERES MIGRANTES BRITÁNICAS Y MARROQUÍES EN ALMERÍA*, MADRID: UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2022

Recursos electrónicos

CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO JAVIER: *A PROPÓSITO DE ALGUNOS RITUALES MORTUORIOS RELACIONADOS CON LA SAL*, EN «REVISTA DIGITAL DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO CULTURAL», WWW.SERCAM.ES: SERCAM, SERVICIOS CULTURALES Y AMBIENTALES, S.C., 2008 [EN LÍNEA]

COLECCIONES

Ágata y Paco
Alfarería Tito
ANMinvestigación
ARH
Begoña/Pau
Bodega-Museo FyA
Enrique Martínez Glera
EQUIPO ADOBE
Euskal Museoa – Bilbao – Museo Vasco
Gerardo Caldas
Horno de Zubiate. Museo Ibarraundi de Eskoriatza
Ignacio Martín Salas-Valladares
Jesús Remis/Matilde Díez
José María Obaya
Luis Porcuna Jurado
Margarita Martínez/Gabriel Calvo
Museo de Historia de Madrid
Museo de Historia y Antropología de Tenerife
Museo de Olería de Bonxe
Museo Etnográfico de Vilamarxant
Museo Os Oleiros - José María Kaydeda
Rosa Carballés
Sergio Sabini
Vicente Alvado

COLABORAN

Alfonso Romero Vidal
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya
Asociación de Amigos de la Alfarería de Faro
Asociación Insular de Desarrollo Rural de Gran Canaria (AIDER)
Associació d'Ollers de Pòrtol
Ayuntamiento de Motilla del Palancar
Ayuntamiento de Palma
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Virtual de Asturias
Bitoriano Larrañaga
Carlos Porro
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Centro de Interpretación del Barro de Pereruela
Centro Locero de La Atalaya
DOP Azafrán de La Mancha
El Museo Canario
Enrique Echevarría
Euskal Herria Lehen
Euskal Museoa – Bilbao – Museo Vasco

Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies
Fundación Banco Santander
Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC)
Fundación Sargadelos
galiciaenteira.com
Hispanic Society of America
Ilse Schütz
Instituto del Patrimonio Cultural de España
J.J. Maesdeu Photography
Juan Zamora Maldonado
Julio Reboredo
lavozdeg Galicia.es
Madò Bet des Siurells
Marieta Álvarez
Meadows Museum
Monasterio de San Blas
Museo Arqueológico del Puerto de la Cruz
Museo de Bellas Artes de Asturias
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Museo de Cántaro
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Museo del Juguete
Museo del Prado
Museo Meadows
Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires
Museo Provincial de Ciudad Real
Museu de Olaria de Barcelos
Muséu del Pueblu d'Asturies
Sorginen Museo eta Lezea-Museo-Cueva de las Brujas

EXPOSICIÓN

Viernes, 29/04 19:00 h ALFARERÍA TRADICIONAL DE ESPAÑA: MUJER DE BARRO, ALFARERÍA FEMENINA
Centro Municipal de Arte y Exposiciones (CMAE)

Viernes, 29/04 20:00 h **CONFERENCIA**

EN BUSCA DE LAS ALFARERÍAS FEMENINAS. ORÍGENES HISTÓRICOS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO

Canal de YouTube del Ayuntamiento de Avilés: www.youtube.com/AyuntamientoAviles



Ignacio Martín-Salas Valladares
Madrid, 1969

Investigador y coleccionista de alfarería tradicional. Diplomado en Anticuariado y Criterio de Restauración Artística, ha impartido diferentes ponencias y actuado como asesor y comisario en múltiples exposiciones. Autor de varias publicaciones relacionadas con la alfarería tradicional.

FATVA

16, 17, 18/04 XI FERIA DE ALFARERÍA TRADICIONAL «VILLA DE AVILÉS» (FATVA)
Plaza Domingo Álvarez Acebal



© de las fotografías: sus autores / © de los textos: sus autores / © de la edición: Fundación Municipal de Cultura de Avilés
Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización escrita del titular del copyright



Francisco Ortego: *Costumbres de Madrid. Una fuente de vecindad*

La Ilustración Española y Americana, año XIV, vol. 8, Abelardo de Carlos, Madrid, 1870, págs. 117, 122

La Fuentecilla de la calle de Toledo; la de Matalobos, al fin de la calle de Fuencarral; la del Cura, en la calle del Pez, y la de los Galápagos, junto al convento de San Antón, eran las verdaderas fuentes de vecindad, las fuentes características, alrededor de las cuales bullía el viejo pueblo de Madrid que se ha ido, y tras ese pueblo se han ido ellas [las fuentes] también.

¿Qué queda hoy, pues, de la fuente de vecindad? Nuestra lámina lo demuestra: un poste de hierro con un grifo de bronce, al cual acuden algunas criadas, y al olor de ellas algún soldado, algún aprendiz de zapatero de viejo, algún pirata callejero de mal gusto: la fuente de vecindad de hoy no es ni aun el reflejo de la fuente de vecindad de ayer: aquella era absolutamente española; esta es absolutamente parisién.

CMAE
Centro Municipal de Arte y Exposiciones

Ayuntamiento de Avilés

29 abril - 26 mayo • 2022

Edita

Fundación Municipal de Cultura de Avilés

Textos

Domingo Sanz Montero
Enrique Martínez Glera
Ignacio Martín-Salas Valladares
Ricardo Fernández
Sor Inés Carmen de san José

Comisario

Ricardo Fernández

Diseño y maquetación. Edición imágenes
r&Linyi

Depósito Legal
AS-00567-2022

