

REGESTAS BIBLIOGRAFICAS

La decoración geométrica hispanomusulmana y los cimborrios aragoneses de tradición islámica, por Basilio PAVON MALDONADO, "I Simposio Internacional de Mudejarismo", pp. 177-201, Teruel 1981.

Pavón hace un análisis formal del origen de la composición de las bóvedas de nervios cruzados en los cimborrios de las Seos de Tarazona, Teruel y Zaragoza, en su habitual estilo, no siempre claro ni concreto.

Las bóvedas de nervios cruzados, descubriendo estrellas de ocho puntas con octógonos en medio de los cimborrios aragoneses, réplicas tardías de las de igual estructura de la Córdoba califal, comienzan a gestarse en la decoración geométrica de la Antigüedad.

Se establece así lo que es el hilo conductor que justifica este trabajo y su título: La construcción clásica, la califal y los tres cimborrios citados pertenecen a una misma tradición; nada puede objetarse a una afirmación tan teórica: está bien claro, y así ha sido admitido siempre, que la planta del cimborrio de la Catedral de Tarazona tiene mucho que ver con la de la cúpula ante el mihrab de la mezquita cordobesa, o con la Qubba de la Roca de Jerusalem. Lo que no está tan claro es que la conexión entre los edificios cordobeses (del siglo X) y los cimborrios mudéjares (del XVI) sea precisamente la decoración geométrica; y ésta es la hipótesis de trabajo del profesor Pavón Maldonado.

Y es que existen, a juicio del autor, suficientes pruebas que demuestran que el octógono como idea, y los cruzamientos de arcos como traza, están presentes —a modo de grabado subconsciente, de invariante— en cualquier obra de los mudéjares aragoneses. Y no faltan ejemplos, los más de ellos lejanos. Y en medio de esos quinientos años parece que no han existido las catedrales de Jaca, de Cuenca, de Tarazona.

Lo que falla en la obra de Pavón es ante todo el método. No podemos espigar de aquí y de allí, recoger retazos —los más de ellos no significativos o excepcionales— y formar con ellos un nuevo cuadro; probablemente el resultado es bien distinto de la realidad. Ni podemos ignorar solapadamente las circunstancias históricas que mediaron en medio milenio.

Y es que Pavón da por sentado que hay una continuidad que justifica una pervivencia. Y esa continuidad no se observa por ningún lado: el mismo autor reconoce que las trazas más destacadas que mantienen el octógono como composición básica en medio de una arquitectura radicalmente distinta se hallan en las bóvedas de mocárabes; y es significativo que en tierras aragonesas sólo hay una bóveda de este tipo, la de la parroquia de la Seo de Zaragoza, sospechosa de filiación sevillana: los autores que han estudiado el mudéjar hispánico se han preocupado de insistir en que los distintos focos españoles están, básicamente, escindidos y evolucionan independientemente.

Sin embargo la mayor dificultad para creer tal filiación está en dos rupturas esenciales que defienden de forma decisiva al llamado arte mudéjar aragonés: en primer lugar su aislamiento brutal de las taifas; el mismo autor habla de que en las decoraciones que lo caracterizan se producen curiosas concomitancias con el arte de ladrillo turco, pero no se encuentra paralelo peninsular. Y tal distanciamiento se mide también con criterios cronológicos, pues no se han encontrado obras tan mudéjares como las del siglo XV en los siglos XII y XIII.

La segunda ruptura, aún no suficientemente explicada, supone la desaparición práctica de la decoración que llamamos mudéjar aragonesa en el siglo XVI. y aun en las pos-trimerías del siglo anterior, tras la llegada del Renacimiento. Los historiadores, en su manía de abarcar en un solo fenómeno las manifestaciones medievales y renacentistas llaman a todo uno, y no advierten —o soslayan— las profundas divisiones que las separan. Los

cimborrios aragoneses del XVI, todo el supuesto mudéjar del XVI, es simplemente arquitectura hecha con técnicas tradicionales, pero con criterios y trazas absolutamente modernas, y por supuesto extranjeras.

Es aquí donde quizá podemos concordar con Pavón, pues el origen de las trazas es clásico. Lo que el autor no aclara es cómo se han hecho; resulta poco convincente pretender que hayan sido extraídas de decoraciones octogonales, que se han traducido a la traza arquitectónica. Probablemente ignoremos por mucho tiempo las circunstancias reales del proceso de construcción de los cimborrios, pero podemos asegurar que una obra de esa envergadura no partió del ingenio de un alarife mudéjar, sino de un auténtico arquitecto, probablemente a través de un proceso de filiación artística extraña a nuestras tierras. Convendremos en que Clasicismo y Arte musulmán se tocan o se confunden en algunos aspectos. He aquí una de las claves de la interpretación del mudéjar del siglo XVI y de los errores a que ha dado lugar.

José Carlos ESCRIBANO SANCHEZ

El Cimborrio mudéjar de la Catedral de Tarazona, por C. MORTE GARCIA, "I Simposio Internacional de Mudejarismo", pp. 141-149, Teruel 1981.

Esta comunicación, defendida en 1975 en Teruel, pero publicada con evidente retraso en 1981, rompió en su día el silencio que los investigadores del arte de nuestra región mantenían respecto de temas turiasonenses; desde la muerte de Sanz Artibucilla en 1949 prácticamente en el campo de la historia del arte no se había producido ninguna novedad, y a Morte cupo la tarea nada fácil de iniciar de nuevo un camino absolutamente olvidado.

La comunicación pretendía aportar el documento de capitulación de la decoración del cimborrio de la Seo de Tarazona. Con este documento Morte concretaba las noticias, apuntadas ya en 1929 por José María Sanz, y descubría la primera obra documentada de un escultor excepcional, Alonso González. Sanz ya había dado a conocer algunos escultores contemporáneos a éste, sobre todo a Pierres del Fuego y el círculo francés, pero no llegó a abordar un estudio global de toda la escultura de mediados del siglo XVI, pues le faltaban datos de dos escultores clave: Alonso González y Juan Sanz de Tudelilla. La personalidad artística del primero se descubre ahora en esta obra plenamente documentada.

Introduce la publicación del documento una descripción y referencia a temas iconográficos (como el del Salvaje), así como la transcripción del texto que rodea al tambor, que recuerda de nuevo al arcadiano Muñoz, que sufragó las obras; muy brevemente resume los datos conocidos sobre la obra arquitectónica.

Pero se echa en falta una referencia, que parece obligada, a la capilla del cimborrio, y con ello a su función; el interés de la decoración no es suficiente para silenciar la arquitectura, a la que debiera citarse siquiera de forma descriptiva.

Sorprende sin embargo la calificación que la autora coloca como mudéjar a la decoración del cimborrio. Problemático es ese término obra de Juan Botero, pero nunca en el caso de la decoración, que es, sin ambages, renacentista. La obra de Alonso González es en este caso en yeso, pero ni desmerece ni se aparta de la tónica general establecida en la Península en esas fechas.

José Carlos ESCRIBANO SANCHEZ

El Cipotegato de Tarazona y personajes similares, por Francisco RODA HERNANDEZ, "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, núm. 37", pp. 83-121, Pamplona 1981.

Por fin la más importante de las tradiciones locales de Tarazona ha sido objeto de atención de los etnólogos. Lástima que la investigación haya visto la luz en una revista navarra; pese a la creciente importancia de los estudios de esta área en nuestra región, las actuaciones se revelan insuficientes.

Comienza Roda (pp. 84-85) insistiendo en que las fuentes silencian repetidamente al Cipotegato. Sorprende esta afirmación al explicar el autor que para hacerla se ha basado en un archivo —el Municipal— que prácticamente no tiene fondos, y en la encuesta directa; muy difícilmente se van a encontrar las fuentes con ese método. Lo cierto es que la documentación existe, y menciona al Cipotegato al menos desde el siglo XVIII. La cita más antigua que ha aparecido hasta la fecha lleva la fecha de 1715 (Archivo Capitular de Tarazona, *Lib. Primicia*, 1715, fol. 4v.), y en los años posteriores conocemos gran cantidad de referencias al personaje. Todas se refieren a su participación en la procesión del Corpus, o más exactamente en la víspera. Y entre ellas destacamos una resolución del Cabildo Catedralicio —bajo cuya responsabilidad se sitúan estos festejos— el 30 de mayo de 1768 (*Lib. Actas*, fol. 64v.) que puede aclarar en gran medida el papel del Cipotegato en esas fechas:

"Por varios justos motivos se resolvió que nadie se vista del pellejo de gato y que para atimidar a los muchachos dará orden el Sr. Provisor a sus ministros para que los aparten de la Iglesia la víspera del Corpus y no estorben los oficios".

El autor sigue con unas líneas dedicadas a la historia de Tarazona, guiado por la tradicional *Historia* de Sanz Artibucilla (pp. 86-87). Después analiza la transformación que el personaje ha sufrido en este siglo: Y plantea, sin probarlo, tres etapas bien distintas en su evolución: En los primeros años de la centuria el Cipotegato está ligado al Dance, y cumple el papel de abrir un corro en torno a los danzantes (p. 88). En los años anteriores a la guerra civil, el Cipotegato se saldría del Dance y cobraría una personalidad independiente —siempre según Roda—; se le arrojan gallones y encorría a los muchachos (p. 89). Por fin, en la alcaldía de Martínez Moya, en la década de los cuarenta, el Cipotegato, como algunas otras tradiciones locales, habría adquirido su forma actual (p. 89). El análisis anterior plantea muchas dudas. En primer lugar debe anotarse que el espectáculo actual, vedado a los muchachos y multitudinario, no ha surgido tras la guerra, sino en los últimos diez años, y ha sido un resultado espontáneo, sin dirección. Es de todos sabido que hasta hace unos diez años, y aun menos, los niños eran los protagonistas del acto, y en él apenas participaban los mayores. Y existen testimonios de todo tipo —incluyendo la encuesta directa— para poder afirmar que la forma anterior a la guerra y la posterior no han variado en gran medida. Problema aparte es la implantación del tomate que sustituye a los gallones; y tampoco esta novedad se introduce en la alcaldía de Martínez Moya, sino en tiempos anteriores a la guerra civil.

En segundo lugar advertimos que Roda no explica cómo ha llegado a conocer que el Cipotegato formaba parte del Dance de Tarazona a principios de siglo, y que se independizó de éste y aun que le sobrevivió. Lo cierto es que un artículo sin firma aparecido en el periódico local *El Norte* el 29 de agosto de 1930 (quizá debido a Sanz Artibucilla) suscribía una opinión semejante. Pero disentimos en que el Cipotegato no haya tenido una vida —y una función— diferente del Dance cuando éste existía. Los documentos a que hacíamos referencias más arriba así lo aclaran.

Tras esta exposición, Roda pasa a negar validez a dos hipótesis tradicionales sobre el origen del personaje: los bufones y la liberación de un reo (pp. 89-91); y a ahondar en las similitudes con el *Bobo* de Ochagavía o los Cipotegatos de los dances de El Buste, Bulbunte, Ambel y Borja, similitudes que en cuanto a la función son superficiales.

Roda pasa a describir los textos de estos dances, y a exponer sus líneas fundamentales trazadas por Beltrán Martínez, reconociendo (pp. 98-99) que el Dance envuelve tres fenómenos distintos: las pastoradas, las disquisiciones teológicas y las luchas entre moros y cristianos (aunque los ejemplos más cercanos excluyan este último elemento). El autor recae en una contradicción evidente, pues por una parte reconoce el carácter aditivo y ecléctico del Dance, habiéndose observado que el personaje del Cipotegato aparece sólo en Dances de esta zona, y por otra puede sostener que el Cipotegato se desgaja del Dance, es decir, adquiere personalidad propia, sólo cuando éste deja de representarse. Antes hubiera debido plantear cómo se ha introducido en el Dance un elemento ajeno a él en principio.

Las conclusiones de Roda en este estudio, un tanto confuso, resultan opiniones fácilmente rebatibles al faltarles unas fuentes seguras. El autor apoya el parentesco con los antiguos juglares —más en los bufones— en las siguientes características:

- Que el personaje en algunos casos, como es el ejemplo de Borja, es recitador, y forma parte de los Dances.

Que lo sea en Borja no significa que lo sea en Tarazona. He aquí quizá el más grave error de Roda: el Cipotegato de San Bartolomé de Borja no comparte otra cosa que el nombre. Pero sobre esto hemos de volver más adelante.

- Que su figura de personaje gracioso, cómico, critica, “*sabelotodo*”, absurda, etc. coincide en parte con la de los juglares.

El Cipotegato de los Dances coincide más con el Rabadán de las Pastoradas que con el juglar propiamente dicho. Esta similitud ya la han señalado estudiosos del folklore como Beltrán Martínez. Pero esto no es válido para el Cipotegato de Tarazona, que no es gracioso sino agresivo, pese a su vestimenta, y no habla.

- Que su vestimenta, aunque esta apreciación sea más difícil emparentarla, también guarda una semejanza.

Este es quizá el aspecto que más lo ha asociado al bufón, o en última instancia al arlequín, más que al juglar. Pero el problema del vestido es complejo y debe tomarse como argumento con gran precaución, pues la vestimenta ha cambiado, y mucho, con el tiempo. Compárese el actual con el que aparece en el dibujo de Ugalde de 1925 conservado en el Archivo Municipal —y que Roda reproduce en su estudio—.

- Que su nombre responde a una norma casi generalizada que entre los juglares se mantenía; ésta era la de adoptar nombres alusivos a su figura. Aunque en nuestro caso el nombre de Cipotegato puede ser de incorporación posterior, la denominación de Cipotero, que puede ser más remota, responde a la norma, y puede filológicamente guardar una cierta relación.

Tradicionalmente se sigue entendiendo el nombre del Cipotegato como derivado de la vegiga de gato con que golpea a los niños: la hipótesis tradicional es exacta, y no se refiere a la figura del juglar, como sugiere Roda un tanto gratuitamente. Los documentos del siglo XVIII lo llaman *pellejo de gato*, como vimos más arriba.

- Que su papel dentro de un contexto festivo, al igual que los juglares consiste en divertir al público con sus gracias y servir de entretenimiento. Su actuación puede ser entremés entre las danzas a las que asiste.

Aquí asistimos a una curiosa alteración metodológica: lo dicho anteriormente puede ser válido en cierto sentido para el Cipotegato de El Busto o de Ambel; pero el autor no ha aportado pruebas de que lo sea para el de Tarazona. La conclusión —sin razonamiento intermedio— es la misma que la hipótesis de partida: el Cipotegato, *a través de un proceso de aculturación pierde su papel originario, para recuperarlo después, aunque desvirtuado*. El autor parece estar hablando de otro personaje. Sigue dando vueltas al hecho de que algunos personajes de dances de localidades cercanas se llaman igual que el Cipotegato de Tarazona. Pero no analiza la función de éste último, radicalmente distinta. Una función que Beltrán Martínez ha señalado en repetidos artículos desde su sección etnológica en *Heraldo de Aragón*: El Cipotegato de Tarazona es ante todo un personaje expulsado, con parentesco evidente con ese grupo tan numeroso de los chivos expiatorios, de “la expulsión de males”; algo esencialmente distinto de los rabadanes del Dance. Y esta función la mantiene desde el siglo XVIII al menos, con independencia del Dance, aunque se haya incluido casualmente en él, lo que está por demostrar. El Cipotegato huye, es perseguido, aunque se defiende con su palo, del que pende la bola primitivamente hecha de vegiga. Los niños le arrojaban gallones, y actualmente tomates. Y se realizaba un recorrido que incluso hoy se mantiene de alguna manera: recorrido preestablecido y tradicional. Evidentemente nada más lejos del Rabadán del Dance. Al hablar de *personajes similares* Roda ha equivocado el criterio de elegirlos, o ha confundido el título, debiendo hablar de *palabras similares*.

José Carlos ESCRIBANO SANCHEZ