

ALGUNAS PRECISIONES SOBRE TRES CAJITAS DE RAPÉ

MARTA SÁNCHEZ MARCOS

RESUMEN.— El área salmantina, comprendiendo el territorio de la actual provincia y zonas aledañas, tanto castellano-leonesas y del Norte de Extremadura, como de la vecina Portugal, es una de las más características en cuanto a Arte Pastoril se refiere. Esta manifestación popular, en decadencia desde el siglo XIX, viene definida por una gran variedad y cantidad de técnicas (de factura y ornamentación), que adecuadas a los múltiples materiales que se tratan, dan como consecuencia una serie de piezas de insuperable riqueza tipológica y decorativa.

Trabajos en madera, corcho, piel o cuerna, como materiales autóctonos, son los propios de este arte y entre ellos destacan las labores en cuerna, de amplia funcionalidad. Incidimos en las cajitas de rapé, como objetos suntuarios destinados al consumo habitual del tabaco en polvo, por su singular belleza y compleja iconografía. Y específicamente en las tabaqueras populares salmantinas de asta.

SUMMARY.— The Salamanca area including the present province and surrounding zones of both Castilla-León and the North of Extremadura as well as neighbouring Portugal, is one of the most characteristic in as far as pastoral arts are concerned. This popular expression, which has been falling out of practice since the XIX century, is defined by a great variety and quantity of techniques (both in the making and the elaboration) which suited to the different materials used, give as a consequence a series of pieces of extraordinary richness of form and decoration.

Works in wood, cork, leather or horn, as local materials, are typical of this art and among them stand out works in horn of great functional value. We wish to draw attention in particular to the small rapé boxes, as well as to the sumptuary objects used for the habitual consumption of tobacco due, to their singular beauty and complex shape, and specially to the popular Salamanca horn tobacco boxes.

PALABRAS CLAVE: Arte Pastoril / cuerna / asta / rapé / tabaco.

INTRODUCCIÓN

A pesar del polémico consumo del tabaco en general, y de ciertos usos más peculiares de otras épocas, este hábito ha calado muy hondo en la sociedad y mantiene su andadura con altibajos y transformaciones a lo largo de la historia. Así nos encontramos que de las formas no fumables, de auge en siglos pasados, se pasa a su disminución progresiva hasta su casi desaparición actual, sustituidos por las formas fumables. Sin embargo razones tan peregrinas como la excentricidad humana, la necesidad de identificación, las prohibiciones de fumar tabaco en público, los peligros sanitarios, el aumento de actividades no aptas para el tabaco oral e incluso las campañas publicitarias han provocado, al menos en ciertos países, un renovado uso del tabaco en polvo e incluso del de mascar.

Desde luego no intentamos hacer una apología del tabaco, en ninguna de sus modalidades, aunque nos es conocida (referencialmente) la sensación refrescante y liberadora (causante del estornudo) y el efecto inmediato de «la fuerza fisiológica» de la nicotina, que obra mediante la absorción directa, en este caso, a partir de los vasos de la mucosa nasal. Según algunos se siente «que se le abren las entendederas, por un momento». Lo que realmente pretendemos es dar una visión amplia del entorno de las piezas en estudio, para poder comprender las cuestiones que plantean. Para ello se referirá un panorama sobre las clases de tabaco, los procesos de fabricación, los recipientes de contención, las técnicas y decoración de los mismos, y las épocas y sus usuarios más frecuentes.

Cuando se extiende la costumbre de tomar tabaco en polvo en el siglo XVI, surge la tabaquera o cajita para guardarlo y llevarlo encima. Pero lo que al principio es simplemente un objeto utilitario, se convierte pronto en un motivo estético y decorativo, unido muchas veces a la ostentación de quien lo porta, que exige los mejores materiales para su fabricación y el mejor gusto en su decoración. Por ello a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX los artesanos europeos efectúan tabaqueras extraordinarias. Surgen así recipientes de marfil, concha, porcelana, nácar, oro o plata, en ocasiones con engarces de piedras preciosas o camafeos... que en la actualidad son objeto preciado de coleccionistas y museos.

Y paralelamente, ya que el tabaco aspirado por la nariz también arraiga en clases más humildes o rurales, se da una industria más rudimentaria, a base de madera y cuerna, que enraíza perfectamente con el arte pastoril o popular. Lo cual es nuestro caso, ya que se trata del estudio de tres pequeñas tabaqueras de asta, de la provincia de Salamanca, catalogadas como cajitas de rapé en la sección de Etnología del Museo de Salamanca.

Por otra parte si ofrecer rapé o polvo era signo de elegancia, hacerlo en una tabaquera única era signo de suntuosidad y de riqueza. Por eso la tabaquera se convierte en un magnífico objeto de regalo, para agradecer beneficios o suplicarlos, iniciar entrevistas o relaciones amorosas. Su valor intrínseco o formal debía

estar a tono de quien la daba o de quien la recibía. De esta manera tanto los recipientes suntuosos como los de materiales más pobres tienden a ser piezas individualizadas, con alusiones directas a los dueños o factores, decoraciones al gusto o estilo de la época, epigrafía conmemorativa sobre fechas o lugares, y escenas o signos cuyo significado muchas veces se nos escapa y en este tema es en el queremos incidir.

EL TABACO «NO FUMABLE»¹

Además de las variedades más conocidas de consumo del tabaco: cigarros, cigarrillos y el de pipa, es decir tabaco «de humo», ya que se convierte en el mismo cuando se inhala por la boca, existen otras formas como las de mascar o esnifar que dan lugar a una tipología y tratamientos de las hojas totalmente diferentes. Pasando por alto, ya que no viene al caso, el tabaco de mascar haremos un breve recorrido por los tabacos de aspirar por la nariz: polvo o rapé ciñéndonos fundamentalmente a la Península Ibérica.

POLVO

En primer lugar señalar que el uso del tabaco se extendió por Europa a la partir de la colonización americana en el siglo XVI, donde los indios lo empleaban normalmente y de variadas formas. Entre ellas los indígenas reducían el tabaco a polvo y lo aspiraban por la nariz (Fig. 1), siendo el gesto muy apreciado. Una vez introducido en España, empieza a producirse de manera industrial en la Fábrica de Tabacos de Sevilla. La labor del polvo, que tuvo un gran auge en los siglos XVII y XVIII, va cayendo en desuso a lo largo del XIX, hasta su práctica desaparición en la actualidad. Se alude una curiosa teoría² que afirma que una de las causas técnicas de su extinción está en relación con la comercialización de la cerilla, que hacía innecesaria la cercanía del fuego para los consumidores de tabaco de humo, y privaba al polvo de la exclusividad de su independencia, siendo apto para paseos, bailes o viajes. Sin embargo la expli-

1. Sobre este tema existe una amplia bibliografía entre la que se puede destacar: LÓPEZ LINAGE, J. y HERNÁNDEZ ANDREU, J., *Una Historia del tabaco en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1990; PÉREZ VIDAL, J., *España en la Historia del Tabaco*. Madrid: C.S.I.C., 1959; RODRÍGUEZ GORDILO, J. M., *Un archivo para la Historia del tabaco*. Madrid: TABACALERA S.A., 1984, págs. 20-21 y 43-ss, del mismo autor: *Diccionario Histórico del Tabaco*. Madrid: CETARSA, 1993, págs. 237-238. etc... A los que se tuvo acceso por la colaboración del jefe de información de Tabacalera, D. Daniel Hortas, al se lo agradecemos profundamente, desde estas líneas.

2. LLANES COMPANY, M. y ZARAGOZA ROVIRA, J., *El libro del tabaco y del fumador*. 1980. Estudio inédito consultado en TABACALERA S.A. Madrid.

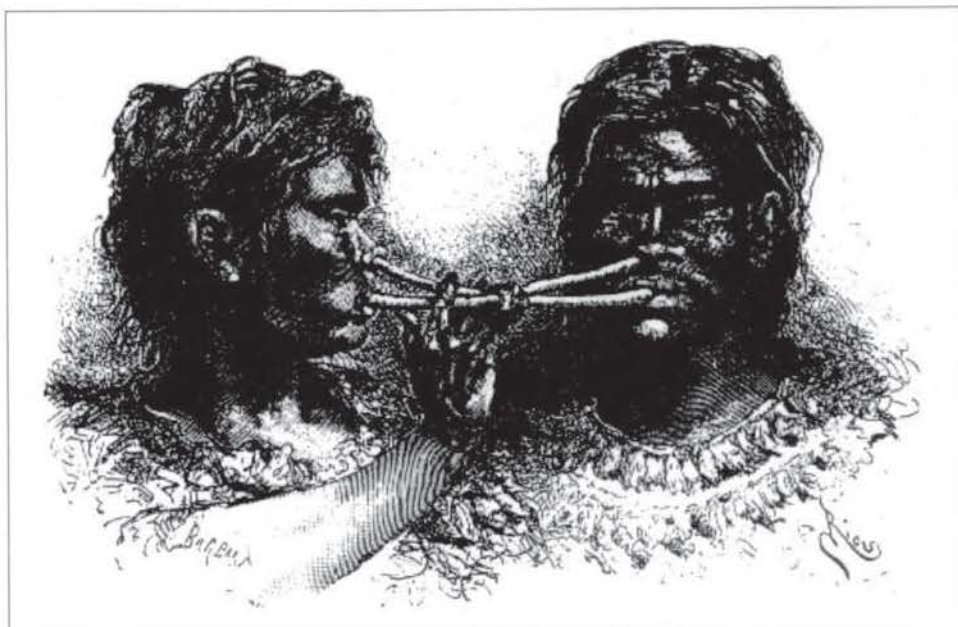


Figura 1: Uitotos tomando rapé. Grabado de Carlos Wiener, Doctor Crevaux y Charnay. Barcelona. 1884.

cación más extendida es la competencia agresiva de la comercialización de cigarrillos y cigarrillos.

En cuanto a la fabricación del polvo era lenta, llegando a durar tres años, y de laboriosa manufactura conjugando distintos procesos, llamados beneficios, de los cuales los cinco esenciales eran:

AZOTEAS O AVELLANADO: en el cual se deshacían los manojos de hojas y se dejaban orear en las terrazas.

MOLIDO EN MONTE: para reducirlo a polvo mediante morteros manuales o molinos de piedra vertical, de tracción hidráulica o tirados por caballerías.

MOJA: introduciendo y mezclando los tabacos en artesas de agua para darles unión. En las pilas se añadía el color y aroma establecidos (azahar, almagre...).

ENTRESUELOS u OREO: dejándolo secar en grandes dependencias, siendo constantemente arado o removido.

REPASO: segunda molienda en las piedras de repaso que eran de jaspe muy pulido, obteniéndose así un polvo muy fino.

A través de estos beneficios se pulverizaban las hojas, se cernían y se mezclaban con diferentes sustancias y olores, hasta que adquirían la unión y lustre característicos. Luego aún quedaba el apisonado y la fermentación para darse al consumo.

Fueron las clases dirigentes, las que tras de un periodo de indefinición de hábitos tabaqueros, se adaptaron en mayor medida a este tipo. No obstante también hubo labores de polvo para las clases menesterosas, aunque éstos se aficionaron antes y en mayor medida al tabaco de humo.

Existió una variada gama dentro de la denominación de tabaco polvo con objeto de satisfacer la diversidad de la demanda como el de monte, polvode-monte, punta, cucarachero, de estanco o estanquillos, y el exquisito. A partir del XVIII se colorean con almagra, el colorado, o con albín (blanquillo) u otros pigmentos. Las clases dependían del lugar de procedencia de la hoja, de su calidad o de la cantidad de labores que se habían efectuado.

Llegados a este punto conviene poner de relieve que no debe confundirse el polvo con el rapé ya que, ni los tipos de tabaco utilizado, ni los procesos industriales de su elaboración, ni la maquinaria empleada o producto final obtenido se asemejan en modo alguno. La única cosa común es la manera de tomarlo, aspirándolo por la nariz.

RAPÉ

El término rapé procede del homónimo francés que significa rallado, y a su vez recuerda los ralladores que reproducían a gran escala, aquellos con los que los consumidores obtenían personalmente su polvo, frotando el tabaco.

En cuanto a la preparación comercial del rallado, el inicio del proceso es común a otros tipos de tabaco. Primero se seleccionaban las hojas (ESCOGIDO), preferentemente largas y carnosas. Luego se humedece la materia prima (MOJA), lo cual se hacía antaño con agua tibia y salada, añadiéndole productos para mezclar como higos, melaza, azúcar, miel... por inmersión o aspersion. Después se oreaba y se procedía al DESCOSTADO o DESVENADO (separación de la vena de la hoja). A partir de aquí se seguían dos procedimientos:

Hilado para CARROTAS o composición de cuerdas, unidas mediante capas, a la manera de un cigarro continuo. Éstas eran prensadas y se procedía a su almacenamiento para obtener la madurez. Luego se cortaban las carrotas a tamaños iguales se volvían a prensar entre dos rodillos cilíndricos y se envolvían en hilo.

El otro proceso consistía en la elaboración de ANDULLOS. Envolviendo las hojas enjugadas en un lienzo, apretadas con bramante sucesivamente. Luego se almacenaban más o menos medio año.

En este punto se unifica el procedimiento llegando al PICADO en raspas, molinetes y máquinas con cuchillas, tras lo cual el rapé se cernía por tamices adecuados a su labor. Normalmente de aquí pasaba al almacén de fermentación y luego se enlataba o embotaba.

En España el rapé arraigó fuertemente, en gran manera debido al influjo francés, con el acceso de la dinastía borbónica. Las clases altas fueron las más adictas, posiblemente porque también eran las habituales consumidoras de polvo. Ambas labores eran las más primorosas y por tanto las más costosas. Por otra

parte el rapé hasta finales del XVIII era de producción extranjera y esto dio lugar a un extenso contrabando que trajo en jaque a la administración española durante muchos años. Pese a todo el polvo sevillano era de mejor calidad y fue el preferido por la Europa de la época.

CAJITAS DE RAPÉ

En torno al hecho de fumar existe un verdadero mundo de utensilios y accesorios para facilitar el hábito: objetos para encender, para transportar el tabaco, para conservarlo, para depositar las cenizas etc... Y cualquiera de ellos ofrece una variada gama de formas, materiales y ornamentación. A pesar de ello nos ceñiremos exclusivamente a las tabaqueras populares salmantinas efectuadas en asta.

TÉCNICA DE FACTURA

El proceso de realización de un objeto de cuerna se inicia con la preparación del soporte, previa selección del mismo. La elección depende del tamaño y función de la pieza aunque por su calidad y longitud los soportes más idóneos son las astas del ganado vacuno (raza morucha en nuestros pagos) (Fig. 2).

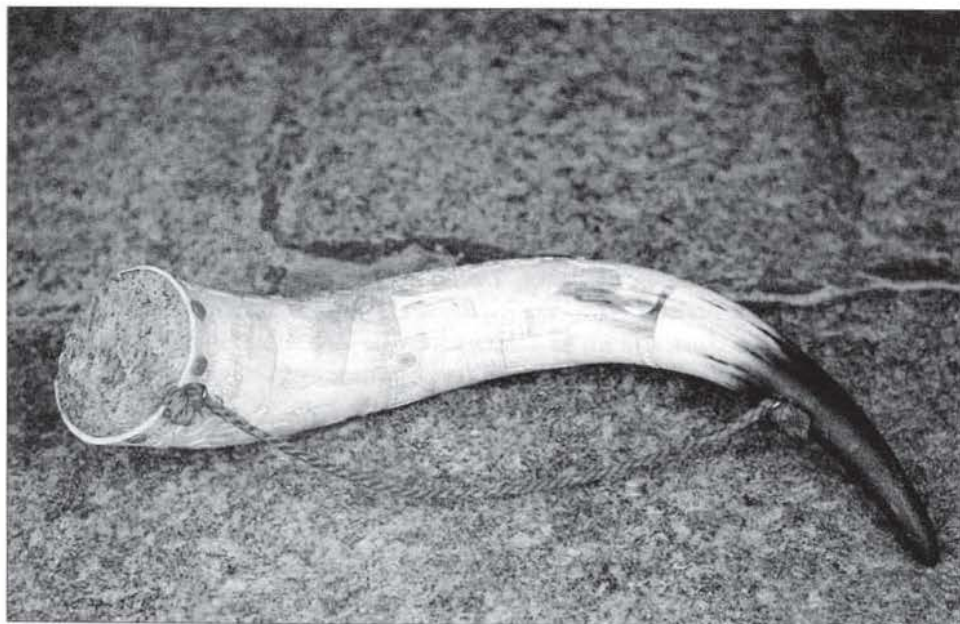


Figura 2: Cuerna. Salamanca.

Primeramente es necesario separar la médula ósea de la funda de queratina que la envuelve. Existiendo para ello dos procedimientos:

El más usado tradicionalmente por los pastores, por su simpleza y rapidez, es el de cocer durante algunas horas el cuerno. De esta manera la queratina se dilata con la temperatura y se separa del soporte óseo que permanece inalterado con esta operación. Después basta sacudir el cuerno sostenido por la punta, con gran energía, incluso golpeándolo contra un objeto duro, para que el interior se desplace hacia afuera.

El otro proceso más largo, pero igualmente elemental, es introducir la cornamenta en agua fría por un periodo de unas dos a seis semanas, después de las cuales la queratina y la médula se separan fácilmente.

El segundo paso es la obtención de la pieza al tamaño previsto. Para ello se corta mediante una sierra o segueta (sierra de marquetería) la pieza maciza del cuerno para lograr un cilindro hueco, eligiendo la zona según la tipología del objeto. Se desprecia la parte más gruesa, normalmente alterada por el estriado que producen las coyundas de uncido, y también el extremo puntiagudo en crecimiento.

Posteriormente se efectúa el pulimento, tarea ésta de gran precisión. Se utilizan herramientas diferentes como fragmentos de vidrio o piedra, punta de navaja... pero en todos los casos se sigue la misma técnica. Esta consiste en calentar el soporte óseo y raspar con el filo hasta conseguir la apariencia brillante de la superficie, al grado deseado. Y ayudándose de procedimientos secundarios como carbones encendidos, agua fría o hirviendo, sebo fundido, hidrato de mercurio... se pueden obtener acabados con aspecto de Carey, metálico, transparente, teñidos y otros.

Una vez efectuados estos tratamientos se procede a la anexión al tramo sesgado de fondos, tapaderas y asideros, que de diversos materiales están en función del destino que vayamos a dar a la pieza. Tapas y tapones de cuero, corcho, madera o metal. Fondos similares o de fragmentos de asta, acoplados exactamente al diámetro del cuerno. Y asas generalmente imprescindibles para el transporte, que suelen ser de cuero aunque no faltan las de cuerda o un tramo de cadena metálica. De la variada tipología de estos elementos añadidos da cumplida cuenta Enrique Pérez Herrero en el catálogo de la colección del marqués de Benavites³.

En nuestro caso el proceso es un poco más complejo y por otra parte responde más cumplidamente a la habilidad e ingenio pastoril. Las tabaqueras o cajitas de rapé son elaboradas con un anillo de cuerno de unos dos centímetros de altura. La forma natural se altera mediante calor, cociendo el hueso y prensán-

3. PÉREZ HERRERO, E., *Las colodras de la colección «Marqués de Benavites» del Museo de Ávila*. Ávila: 1980, págs. 26-32.

dolo mediante un tornillo, para conseguir un óvalo o rectángulo casi perfecto, que servirá para las paredes del recipiente.

La base se cierra con una pieza aplanada, aunque conserva parte de su curvatura. Este fragmento se corta con la plantilla del aro y se incrusta en el mismo con un rebaje en su parte inferior. Para colocarlo se dilata el cuerno con agua caliente, y al enfriarse se contrae y queda adaptada la pieza de asta.

La tapa se logra igualmente de una placa de cuerno normalmente de forma similar a la cajita aunque rebasándola un poco. Otras veces se hace poligonal pero siempre guardando las proporciones del recipiente, poseyendo un saliente para favorecer la apertura. El anclaje de la tapadera se hace mediante un sistema de bisagras corridas o simples, de chapa de hierro o latón. Una de sus particularidades consiste en una pieza de madera tallada, que claveteada a la tapa sirve de encaje produciendo una perfecta hermeticidad. Igualmente se ha observado en el tope lignario un rebaje rectangular central que en alguno de los casos conserva una cobertura de lámina de vidrio, entre la madera y el cristal se encuentran restos de carbón o similar que podrían servir para mantener la humedad del tabaco. Otra posibilidad es que fueran espejos aunque ahora deteriorados o perdidos en el transcurso del tiempo (Fig. 3).

Las tabaqueras, al contrario que la mayor parte de los objetos en cuerna carecen de asas o de elementos de pensión.



Figura 3: Cajitas de rapé. Junta de Castilla y León (Museo de Salamanca).

FUNCIONALIDAD Y TIPOLOGÍA

Estas piezas incluidas por Pérez Herrero⁴ entre las cuernas de usos varios apartado 1: TABAQUERAS, han sido utilizadas para transportar el tabaco elaborado para consumo desde tiempos precolombinos. Efectivamente el origen del tabaco hay que buscarlo en América y fueron los conquistadores y luego los colonizadores, aficionados al tabaco, quienes lo introdujeron en Europa. La aparición del recipiente se puede explicar simplemente como producto de la necesidad. Al desarrollarse, a fines del siglo XVI y principios del XVII, el uso del tabaco en polvo en España, los tabaquistas debieron verse forzados a buscar algún utensilio adecuado para llevarlo consigo. E idearon varios tipos, de los cuales había de predominar con el tiempo y por su comodidad, las cajitas planas⁵.

Prescindiendo desde el principio de la diferenciación lógica entre tabaqueras ricas, es decir hechas por lo común de materiales nobles (oro, plata, nácar o concha), y definiéndonos por las tabaqueras pobres y populares podemos establecer una clara tipología.

Pérez Vidal⁶ determina dos variedades que aunque sirven para objetos de asta, hueso y madera pueden ser definitorios de las cajitas de asta:

1. Cajita plana: forma clásica, generalmente ovalada pero también puede ser cuadrangular e incluso circular.

2. Forma de calabaza o castaña «calabacita, botecillo o pomito». De auge en el siglo XVIII. Formada generalmente por dos fragmentos cóncavos de cuerna, a manera de valvas, cuidadosamente ajustados y pegados. Puede tener, a veces, forma de barrilete con la cabeza plana, con un ventanillo cuadrado en una de las valvas.

A estas variedades añade Pérez Herrero⁷ la que conserva el aspecto de cuerno o apenas está deformado. Son tabaqueras troncocónicas, cuya base menor se encuentra cerrada por una pieza embutida, y la mayor por una rodaja de madera.

Implícitamente se habla de un cuarto tipo que no viene definido como tal. Se trata de los objetos que disfrazan su función «a lo disimulado»⁸ como las de aspecto de devocionario, aunque normalmente son de madera. Éstas tuvieron una gran difusión probablemente por el hondo arraigo del tabaco entre las clases religiosas.

La mayor parte de las tabaqueras populares conservadas pertenecen al primer tipo de cajitas planas y son obra del siglo XIX aunque las hay con marcado estilo dieciochesco en relación con los polvorines más antiguos⁹.

4. PÉREZ HERRERO, E., Ref. 3, p. 40

5. PÉREZ VIDAL, J., *Catálogo de la colección de tabaqueras y utensilios de fumador*. Madrid: Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español, 1958, p. 6.

6. PÉREZ VIDAL, J., Ref. 5, p. 8.

7. PÉREZ HERRERO, E., Ref. 3, p. 65.

8. PÉREZ VIDAL, J., Ref. 5, p. 6

9. CORTÉS VÁZQUEZ, L., *Arte Popular Salmantino*. Salamanca: C.E.S., 1992, p. 84.



Figura 4: Talla en cuerna de D. José Martín García. Salamanca.

DECORACIÓN

Las cajitas de asta tienen siempre un carácter fundamentalmente suntuario, y han sido asimismo artículo de cumplido social, muy claramente evidenciado en sus motivos decorativos y en la cuidadosa elaboración de los mismos. De ahí que presenten un interés especial.

Técnicas ornamentales

Los modos de ornamentación, que generalmente ocupa toda la superficie exterior, son las mismas que para cualquier objeto de cuerna, independientemente de su función.

La técnica más común es el GRABADO o RAYADO consistente en hacer incisiones que conforman composiciones o figuras aisladas, mediante la punta de la navaja, punzón o compás. Como medida previa, aunque no imprescindible, se suele trazar el dibujo a lápiz para luego llevar la línea con más precisión. Tradicionalmente se considera que la mayor parte del grabado del arte pastoril se ha ejecutado a navaja, aunque habría que reparar con detalle en el uso del punzón aguzado. Para los temas geométricos, más difíciles de lograr a pulso, se auxiliaron de regla o compás; utilizando como regla una tira gruesa de cuero y en cuanto al compás el más sencillo es la navaja a medio abrir. Se ha constatado que con cierta regularidad se usaron instrumentos normalizados y horquillas de madera quemada.

Le sigue en orden de frecuencia la TALLA o REALCE, que es la que lleva algún relieve, bajorrelieve o excisión, y que a menudo se combina con el grabado para destacar algunos detalles mediante la extracción de la materia en algunas zonas (Fig. 4).

Procedimiento no muy corriente es el PUNTEADO al FUEGO, también denominado PIROGRABADO. Con la que se efectúan diseños a base de puntos, ocasionalmente con un objeto punzante al rojo vivo, a modo de pirograbador.

Terminado el dibujo se resalta el mismo, para obtener un mayor valor plástico, introduciendo en los surcos y rebajes algún colorante oscuro (mezclas de grasa y hollín), que contrastan con la superficie clara del asta. O usando la POLICROMÍA coloreando los interiores de las figuras en diferentes tonos, preferentemente puros o muy vivos (amarillo, rojo, azul o verde) como en el resto del arte pastoril.

Temas decorativos

En cuanto a la temática ha sido suficientemente sistematizada en diferentes publicaciones referentes a trabajos pastoriles¹⁰.

Posteriormente A. Limón¹¹ la esquematiza en tres apartados: simple adorno geométrico; el atenido a la realidad cotidiana; y el que refleja figuras y símbolos ligados al plano de las ideas, creencias, mitos, relatos...

Sanz-Díez de la Gándara¹² clasifica los «trabajos» realizados en los cuernos simplificando los subgrupos de Caro Baroja y reduciéndolos a tres:

10. CARO BAROJA, J., *Catálogo de la colección de cuernas talladas y grabadas*, Madrid: Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español, 1950, págs. 13-14, CARO BAROJA, J., *Los Pueblos de España*, t. II, Madrid: De. Itsmo, 1975, p. 39; CARO BAROJA, J., *La vida rural en Vera de Bidasoa*, págs. 12-22; PÉREZ VIDAL, J., *Catálogo de la colección de cucharas de madera y asta*, Madrid: Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español, 1958, p. 33.

11. LIMÓN DELGADO, A., *Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, t. I, Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, p. 96.

12. SANZ-DÍEZ DE LA GÁNDARA, J. I., «Colodras y cuernas de la región de Soria» *Etnología y Folklore en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, p. 417.

1. Imágenes religiosas: Cristo, la Virgen, objetos de culto, santos y Adán y Eva.
2. Imágenes míticas: animales fabulosos y objetos simbólicos (corazón, astros...).

3. Imágenes reales: animales y plantas de la flora y fauna de Castilla, seres emblemáticos de la vida cotidiana (escudos, águilas y monedas), escenas o personajes de la vida común.

Añadiendo un cuarto grupo sin numerar definido como apéndice histórico geográfico formado por los nombres del autor, dueño, población o fecha, que constituyen los datos no artísticos, pero sí importantes para el punto de vista histórico y de localización.

Cortés en su publicación póstuma¹³ define los motivos pastoriles con un criterio humanístico, de base histórica y no de un formalismo materialista:

Lo heredado: serie de dibujos principalmente geométricos que aparecen de idéntico modo en culturas independientes y alejadas entre sí, con raíces en un pasado muy lejano.

En segundo lugar lo aprendido o relativo a la cultura popular: conocimiento de tipo espiritual o material, su saber, es decir, lo profano y lo religioso. En este campo hace hincapié en la influencia de la Universidad en el arte salmantino que ya apuntaba Hoyos en su manual de Folklore¹⁴, haciéndonos ver el intento más de interpretación que de representación de los objetos, existiendo una corriente biunívoca de acceso de lo culto a lo popular y de lo folklórico a la cultura superior. Aquí se incluyen los temas heráldicos, animales mitológicos o reales conocidos a través de textos y leyendas (cocodrilo, león...); animales simbólicos relacionados con el mundo espiritual; imágenes, símbolos y representaciones religiosas (Adán y Eva), imágenes míticas (sirena, dragón...).

Y por último lo vivido: es decir la representación desde la experiencia directa y cotidiana del autor, donde se manifiestan sus gustos e intereses.

Por su parte Piñel¹⁵ delimita formal y temáticamente los ornamentos:

Línea y su uso, el compás y la caligrafía: que dan motivos ornamentales, resultado a menudo, de la repetición y simetría axial de la línea curva o recta, que cubre todo el espacio o se limita a bandas o grecas; decoración a compás de rosáceas o entrelazos; y la caligrafía en iniciales o textos breves.

13. CORTÉS VÁZQUEZ, L.: Ref. 9, págs. 99-104.

14. HOYOS SAINZ, L. y HOYOS SANCHO, N., *Manual de Folklore*, Madrid, 1985, p. 294. Donde D. Luis refiriéndose a las influencias que determinan el arte popular habla de dos fundamentales:

- 1) Influencia ambiental impuesta por la geografía, geología etc... de la que surgirían el paisaje, vegetación y flora.

- 2) Influjo cultural: catedrales, universidades y escuelas que darían lugar a representaciones de objetos del país y sobre todo lo exótico. Con interpretaciones más que representaciones, que se han conocido por accesión a las culturas superiores o sabias, a lo folklórico o popular, o a la inversa. De aquí vendrían el simbolismo imaginativo y la abstracción.

15. PIÑEL, C., «Arte popular en el viejo Reino de León» *Etnografía. Colección Caja España*, Zamora: 1992, págs. 23-29.

Ornamentación en franjas o guirnaldas, floral y zoomorfa en esquemas generalmente de simetría axial. Produciéndose representaciones realistas, históricas o simbólicas.

Representación de la figura humana en dos apartados: motivos cristianos (bíblicos), caballerescos y bélicos; o en escenas cotidianas.

Y el grupo de los motivos simbólicos o seres fabulosos. Referidos a: temas cristianos (árbol de la vida), temas heráldicos, o seres mitológicos.

DESCRIPCIÓN DE LAS CAJITAS

Una vez definidas las pautas de estudio nos centraremos en el tema de las tabaqueras de asta que pasamos a describir. Pero ante todo hay que decir que estos tres ejemplares constituyen las únicas piezas de estas características dentro de la pequeña colección de objetos de fumador del Museo de Salamanca¹⁶ (Fig. 5).



Figura 5: Cajitas de rapé. Junta de Castilla y León (Museo de Salamanca).

16. Sobre las cajitas de rapé del Museo de Salamanca se ha consultado a FRADES MORERA, M. J., *La colección etnográfica del Museo de Salamanca*, Salamanca: Memoria inédita de la beca de la Dirección General de Bellas Artes en el Museo de Salamanca, p. 47-48; así como las fichas de inventario y catálogo del mismo.

C1. N° de Inventario: 1980/6/209

Procedencia: Provincia de Salamanca, adquirida por el Ministerio de Cultura para el Museo de Salamanca* en 1980.

Materiales: asta, madera y metal.

Dimensiones: 70 x 50 x 20 mm.

Descripción: Cajita plana de asta de forma ovalada. Tiene la tapa ligeramente sobresaliente que se une al cuerpo mediante una bisagra y en el interior una pieza oval de madera con efecto de tope que presenta un rectángulo rehundido.

Decoración: En la tapa: Talla de Adán y Eva en el Paraíso; figuras afrontadas a un árbol central cuyas ramas, hojas, flores circulares y pájaros (pavos reales según Morán), cubiertos de fino rayado ocupan todo el campo decorativo; y una orla geométrica exterior con remate de ondas enmarcando la escena bíblica.

Laterales: Entre dos bandas de sogueado grabado reza la leyenda tallada y rellena de rayado fino:

«SOY DE FRAY JOSE GIMENEZ AÑO 1830»

En el fondo o tapa inferior: Escudo circular central con blasón de orden franciscana en interpretación popular —cuatro cruces inscritas en círculo del que sale una cruz que parte el escudo en dos zonas iguales—. Por detrás dos brazos desnudos cruzados. Enmarque lateral de motivos vegetales estilizados con rameado.

Conservación: Deteriorada por el uso, pérdida de materia en el borde de la tapa.

Bibliografía: La específica es Frades Morera (vease 16), en cuanto a la general nos remitimos a la expuesta a lo largo del texto.

C2. N° de Inventario: 1982/2/358

Procedencia: Encontrada en la provincia de Salamanca, adquirida por el Ministerio de Cultura para el Museo de Salamanca en 1982.

Materiales: asta, madera y latón.

Dimensiones: 80 x 46 x 18 mm.

Descripción: Cajita plana rectangular de esquinas redondeadas, con tapa de voladizo incipiente unida al cuerpo con bisagra continua remachada, que posee tope de madera con rectángulo rehundido. Muestra refuerzos de chapa de latón en las dos esquinas posteriores, ya que el cuerpo del recipiente está formado por dos piezas.

Decoración: Profusamente ornamentada en la integridad de su campo decorativo exterior mediante los procedimientos de talla y grabado. En la tapa: escudo poligonal con cruz latina inscrita rodeada de siete torreones invertidos, encima aparece corona real sobre busto alado, sostenida por dos mujeres desnudas sentadas sobre enormes volutas y dos palomas en la parte superior. El resto del campo se rellena con elementos vegetales tipo palmeta o florales, símbolos solares etc.

Cuerpo: con cenefa de palomas en cuclillas separadas por columnas, que muestran variedad de plumajes diferenciados técnicamente —plumas superiores grabadas y el resto punteadas—.

* En la actualidad el Museo de Salamanca está gestionado por la Junta de Castilla y León.

Tapa inferior: con la representación de un conejo con cuernos de cabra acosando a un ave de tipología similar a las de los laterales. Escena enmarcada por banda geométrica.

En uno de los remaches tiene decoración incisa con una franja de retícula oblicua.

Conservación: Desgastada por el uso, la tapadera está fragmentada y pegada.

Bibliografía: La específica es Frades Morera (16), en cuanto a la general nos remitimos a la expuesta a lo largo del texto.

C3 N° de Inventario: 1981/2/218

Procedencia: Desconocida dentro de la provincia de Salamanca. Fue adquirida, en un comercio de antigüedades, por el Ministerio de Cultura para el Museo de Salamanca, en 1981.

Materiales: asta, madera, chapa de hierro, metal, vidrio y carbón?

Dimensiones: 83 x 48 x 20 mm.

Descripción: Pequeña caja pseudorectangular con tapa octogonal alargada, unida al cuerpo por charnela de chapa. Posee tope de madera con hueco central pentagonal irregular (rectángulo con un vértice achatado) y cubierto por una lámina de vidrio con restos de carbón o similar. La madera está adosada a la chapa con ocho clavos.

Decoración: Se reduce a la tapadera en su parte exterior y está compuesta por un dragón-pep grabado con partes excisas, lanceado en el centro del cuerpo, figura que tiene alas y cola enroscada. La orla exterior marca los ángulos del polígono con cenefa de denticulados excisos.

Conservación: Deteriorada por el uso.

Bibliografía: La específica es Frades Morera (16), en cuanto a la general nos remitimos a la expuesta a lo largo del texto.

CONSIDERACIONES

FUNCIONALIDAD

Dentro de los múltiples usos que puede tener una cajita plana en su tipología formal se han constatado guardapelos, relicarios, palilleros, estuches para anteojos e incluso hostiarios. Pero indiscutiblemente las tres cajitas que nos ocupan corresponden, por su conformación y dimensiones a tabaqueras o cajitas de rapé o polvo.

Además hay que tener en cuenta la perfecta conexión de los materiales, técnicas y formas empleados en su factura con la función a la que se los destina:

— Las cajitas poseen un tamaño pequeño, entre 70 y 82 mm. de longitud y máximo de 20 mm. de altura. Dimensiones ideales para ser portadas en los bol-



*Figura 2. Nicasio Sevilla. Pedestal del Monumento a Fray Luis de León.
Alegoría de la Música. Relieve en mármol.*

DECORACIÓN

Ante todo hay que decir que la ornamentación de tales cajitas está en relación con el resto de modalidades sobre asta. Por el sentido de obsequio o de prestancia se decoran enteramente con cuidadoso esmero y ocupando toda la superficie exterior, al menos de la tapa. Los «dibujos» tallados o grabados, a punta de navaja son prueba de la habilidad manual de gentes habituadas a valerse por sí mismas y que por tanto tienen más trabajadas y desarrolladas sus facultades. Por otra parte los pastores abundan en tiempo libre y soledad, y el ocio es gran aliado del arte. Pero la exuberancia decorativa obedece frecuentemente a su carácter suntuario. En objetos labrados con un motivo excepcional, la ornamentación suele mostrarse rica y hasta recargada y su valor artístico, por lo común, es más elevado.

Prescindiendo de las técnicas, anteriormente comentadas, y que son las habituales en los trabajos sobre cuerna, haremos unas precisiones en cuanto a los motivos decorativos:

1) En la C1 la tapadera ofrece el clásico tema de Adán y Eva en el Paraíso (Fig. 6). A pesar de que la dificultad de la reproducción de la figura humana hace que no se prodiguen los temas de hombres y mujeres en el arte popular, la escena más representada será la de Adán y Eva, dispuestos frontalmente, cada



Figura 6: Decoración de la tapa de C1. Junta de Castilla y León (Museo de Salamanca).

la Rl. Resolución de 23 de abril de 1866 respetada y acatada como hemos dicho por todos menos por el actual y nuevo Sr. Gobernador de esta Provincia que la combate.

Para que no se despoje a esta Universidad del derecho y placer de tener dentro de sus ámbitos el monumento que no ha podido alzarse después de nueve años, por los tortuosos e injustificados incidentes que se han producido.

Por que no pueda gozarse el monumento a mas de 32 pies de costado que es el gran reparo que en definitiva se objeta, la Universidad y yo en su nombre ruego a V.E. me autorice para derruir y retirar la fachada N.O. de dicha plaza de Escuelas que pertenece a esta Universidad y en las que se hallan las oficinas del Rectorado, las que puedan cómodamente trasladarse a la Casa Antigua que ocupa la secretaria del Instituto y sirve de casa-habitación al rector. Retirada dicha fachada 30 o mas pies según venga para que la latitud de dicha plaza corresponda a su longitud, cuya obra creo que podrá hacerse con el valor de los materiales de desmonte sin pretexto para que se ponga en duda lo mandado por S.M.

La Junta de Decanos aprobó ayer este informe, también se acordó que este Rectorado retenga dicho expediente hasta que se celebre la primera junta.

Lo que traslado a esa Rl. Academia.

Dios guarde a V.E, ms. as. Madrid 18 de julio de 1868.

El Dr. General José F. Espino.

Sr. Director de la Rl. Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando.

Llegado a este momento nos hacemos una triple reflexión. ¿Quizás la escena tiene un carácter de advertencia?, premonición sobre el abuso del tabaco molido, o simplemente ¿fue dibujada por el gusto del autor? sin ningún tipo de connotaciones, o ¿escenifica la ofrenda amorosa o regalo de boda?

Un apoyo estilístico surge a favor de la segunda hipótesis. Solamente hemos encontrado una escena similar que parece, por los rasgos, ejecutada por la misma mano. Corresponde a una cucharita de la colección Cortés²⁷, con una representación muy parecida, por no decir idéntica a la escena del paraíso. Curiosamente en una franja inferior al cuadro aparece, una cabeza de murciélago o bucranio en relieve con estilizaciones vegetales a ambos lados y debajo una cenefa con semicírculos entrelazados. Esta última decoración es igual a la de otra cuchara de mango corto de la colección Morán (Adán y Eva con cuatro cipreses) que actualmente se conserva entre los fondos del Museo del Pueblo Español (actual Museo Nacional de Antropología) n° 7.752²⁸, y a otra de la colección Morán, la n° 7.7748²⁹, con la salvedad de que la segunda representa el tema de una pareja de charros afrontados con flor central (igual a las del árbol del Edén) y escoltados por cipreses. Morán nos habla en ésta de una inscripción casi borrada que rezaba: «JOSÉ GIMÉNEZ»

También con G, casualidad que nos parece hartamente expresiva aunque no es corroborada por Pérez Vidal, al parecer por la absoluta desaparición de la misma en su ingreso en el Museo del Pueblo Español.

Es posible que la escena bíblica sedujera al autor, si es que eran de la misma mano, y lo utilizaba indistintamente para diferentes encargos de profanos o religiosos. Abundando en el tema, éste aparece igual y con idéntica greca en un polvorín de caza³⁰ escoltado por ángeles trompeteros y fechado en 1828 o 1858 (dos invertido). Además todos estos ejemplos proceden de la provincia de Salamanca.

En otro orden de cuestiones el cuadro de Adán y Eva en el Paraíso viene asociado según Cortés³¹ a la representación de lanceros a caballo o guerreros de la época de la francesada con sable y banderín, que aparecen en los reversos de las cajitas de rapé y en otras zonas de los polvorines. Tratados de manera similar, en cuanto a composición y técnica que las parejas de charros a caballo.

En fin, dejamos los datos sin pronunciarnos sobre ellos y dejamos paso a un estudio iconográfico de los mismos.

El tema, abundantemente repetido e miniaturas, pintura mural y escultura a lo largo del tiempo, sigue fielmente el relato del Génesis³² (Fig. 7):

27. CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, p. 88.

28. MORÁN BARDÓN, C., *Arte Popular*. Madrid: 1928, p. 49 y PÉREZ VIDAL, J., Ref. 10, p. 60.

29. MORÁN BARDÓN, C., Ref. 27, p. 44-45 y PÉREZ VIDAL, J., Ref. 10, p. 59-60.

30. MORÁN BARDÓN, C., Ref. 20, p. 70 y ref. 27, p. 81-83.

31. CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, p. 76-91.

32. Según la transcripción de UBIETA, J. A. (Director): *Biblia de Jerusalén*, Reed. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1992, p. 16.



Figura 7: Decoración de la tapa de C1.

«3,1. La serpiente era el más astuto de los animales del campo que Yahveh Dios había hecho. '¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?'. 2. Respondió la mujer a la serpiente: 'Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. 3. Más del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte'. 4. Replicó la serpiente a la mujer: 'De ninguna manera moriréis. 5. Es que Dios sabe bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal'. 6. Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. 7. Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron ceñidores. 8. Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahveh Dios que paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y su mujer se ocultaron por entre los árboles del jardín. 9. Yahveh Dios llamó al hombre y le dijo: '¿Dónde estás?'. 10. Éste contestó: 'Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí'. 11. Él replicó: '¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol que te prohibí comer?'. 12. Dijo el hombre: 'La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí'. 13. Dijo, pues, Yahveh a la mujer: '¿Por qué lo has hecho?' Y contestó la mujer: 'La serpiente me sedujo, y comí'».

El motivo gráfico aúna en una única representación formal una sucesión de escenas³³:

Siguiendo el orden cronológico, la primera de ellas es la que reproduce el instante en que la serpiente incita a Eva para que coja el fruto prohibido. Después de comer la fruta Adán y Eva vieron que estaban desnudos y se cubrieron. Posteriormente el hombre se siente culpable y se agarra la garganta tras haber ingerido la fruta maldita.

33. SUREDA, J., Ref. 25, p. 164. También se ha consultado FRAZER, J.G., *El folklore en el Antiguo Testamento*, Reimp. español. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 26-32, aunque sin pronunciarnos sobre las diferencias, que supone el autor, entre el «árbol de la vida» y el «del conocimiento», y las hipótesis que de ello se derivan.

La representación está presidida por el árbol del bien y del mal, y en la zona izquierda (lado negativo, epístola) se sitúa la figura de Eva. Esto último no se cumple en la C1, pero sí en la mayoría de cajitas con este tema.

Igualmente hay descripciones bíblicas del paraíso y del árbol, tortuoso eje del conocimiento, frondoso y cuyas ramas parecen doblegarse por los frutos redondos que bien podrían identificarse con manzanas. El árbol de la vida, de origen persa, se encuentra a menudo en los tejidos y otros objetos de adorno. Explicados por los trasplantes influencia de las cruzadas: a través del Camino de Santiago en España pasando por el arte románico y gótico (catedrales).

En cuanto al ciprés tradicionalmente se le asigna un carácter funerario y de acompañamiento a divinidades infernales³⁴, como a la serpiente/diablo. También simboliza la vida y la muerte. Evidentemente la aparición iterada del ciprés obedece a alguna estampa hasta ahora desconocida, pero que se repite en múltiples cajitas y cucharas de mango corto.

El programa iconográfico en su conjunto se reproduce en la pintura mural románica: Sagas, Barcelona, Concilio, Maderuelo, iglesia de San Justo en Segovia...

Una vez desmenuzada más o menos la escena hablaremos de las variantes de la misma:

a) Eva a la derecha, sexos rayados, serpiente enrollada en el árbol con flor central redondeada y dos cipreses a los lados (a veces aves); escena similar pero con cuatro cipreses; igual tema pero con ángeles trompeteros³⁵.

b) Eva a la izquierda, serpiente con «cabeza de perro» vuelta hacia la mujer, dos cipreses, hombre con taparrabos y Eva tapándose el sexo con flor o rama; La mujer cubriéndose con la mano y árbol con flores lobuladas, tipo margarita; y la misma pero con danzarines laterales tocando una especie de trompeta³⁶.

c) Variante excepcional: Adán (derecha) y Eva vestidos de charros y sentados. Composición hierática de perfil egipcio. Con las letras A y E señalando la identidad de los personajes³⁷.

Prescindiendo de esta última todas estas figuraciones parecen obedecer, por la frecuencia del tema en países europeos, a una fuente común muy antigua. La similitud con el tratamiento del tema en la Biblia de Burgos, del siglo XII, haría remontar la inspiración de estos dibujos al románico³⁸.

34. MORALES y MARÍN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984, págs. 97-98 y MENDOZA, C., *La leyenda de las plantas, mitos, tradiciones, creencias y teorías relativas a los vegetales*. Ed. facsímil. Barcelona: Altafulla. 1993, p. 62.

35. Cajita 1 de 1830 y cuchara CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, p. 88; polvorín de la última ref. p. 76 de composición más suelta y cánones más anchos; cuchara PÉREZ VIDAL n° 7.752; polvorín MORÁN BARDÓN, C., Ref. 20, págs. 70-71 o ref. 27, págs. 81-83 con fecha 1858 ó 1828 (dos invertido) y leyenda «ANTONIO MARTYN (sic) A(ño)».

36. Dos cucharas (n° 2 y 3) y tres cajitas (n° 1, 2 y 3) de CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, p. 88.

37. Polvorín CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, págs. 72-73, fechado en 1875. En una banda superior aparece una pareja de charros (él con escopeta) asociados a una serpiente igual a la anterior.

38. PEECH, *L'Art Populaire en Europe*. París: SACELP. 1982; DOMÍNGUEZ BORDONA: *Miniatura, ARS HISPANIAE XVIII*. Madrid: 1958, p. 63; CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, p. 103.

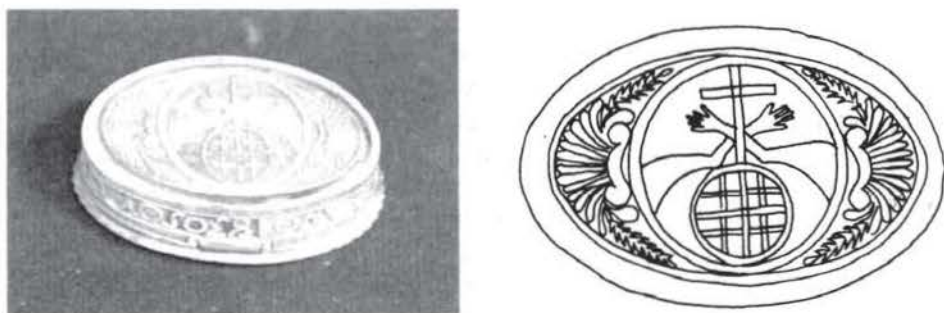


Figura 8: Imagen y dibujo de detalle de la decoración de la base de C1. Junta de Castilla y León (Museo de Salamanca).

Continuando con la (Fig. 8) C1 ésta cajita muestra en su tapa inferior la representación de un escudo de orden franciscana, mejor dicho, una interpretación popular del mismo, ya que incurre en varios errores iconográficos. Primeramente la pareja de brazos cruzados no se pone por detrás de la cruz sino por delante y además un brazo debe estar vestido —simbolizando al de San Francisco de Asís pidiendo ayuda—, y el otro desnudo —representando a Cristo crucificado bajando su brazo en ademán protector—. El blasón reglamentario de la orden posee una sola cruz que el arte popular en un alarde imaginativo multiplica por cuatro inscritas en una circunferencia. Esta licencia ornamental pudiera dar lugar a confusiones significando alguna orden menor o subsidiaria dentro de los franciscanos (capuchinos, mínimos...) pero se ha comprobado que no es cierto³⁹, siendo producto exclusivo de la inventiva del artesano. Lo que sí se puede afirmar es que la tabaquera iba destinada a un franciscano, ya que se graba el escudo de su orden.

De singular belleza y armonía es el enmarque vegetal a ambos lados del escudo.

En cuanto a los laterales están íntegramente ocupados por dos bandas horizontales de sogueado limitando la leyenda, que constata la pertenencia a un monje (Fig. 9): «SOY DE FRAY JOSE GIMENEZ AÑO 1830». Se desconoce más información sobre el fraile ya que la orden y los archivos de la misma desaparecen de Salamanca hacia 1836, durante la exclaustación general producto de la



Figura 9: Dibujo del lateral de C1. Leyenda.

39. Agradecemos a los Franciscanos de la Orden Tercera de Salamanca su valiosa colaboración.

desamortización del siglo XIX⁴⁰. Por otra parte es época políticamente inestable, de confusión y de guerras sucesivas con la francesada y civiles.

La Historia de Salamanca de Villar y Macías⁴¹ abunda en esta cuestión: ... «que por decreto de las cortes, a 22 de julio de 1837, fueron suprimidos los monasterios, congregaciones y demás casas religiosas; decreto que no hizo sino sancionar lo ya ejecutado».

Con lo cual no es de extrañar carecer de toda documentación y aún nos preguntamos la suerte que corrió el franciscano y los avatares que sucedieron a su, suponemos, querida cajita.

2) La cajita nº 2 (C2) está igualmente decorada en todo su campo ornamental mediante una talla muy ligera y de gran finura, y con grabado de perfección exquisita. Como elemento conductor tiene un pájaro que se repite en todas y cada una de las caras.

En la tapadera aparece un escudo con las armas portuguesas, o más bien una deformación del mismo (Fig. 10). El blasón, de tipo farnesio por las angulaciones cóncavas, no posee las típicas cinco quinas en cruz, sino una cruz directamente; y la bordura con siete torreones tiene la peculiaridad de que éstos están invertidos. La corona real de ocho diademas rematadas en cruz latina está decorada con rosetas que se repiten sistemáticamente como motivo ornamental, en la fastuosa decoración de dobles eses y elementos vegetales, que prácticamente rellenan toda la superficie restante. Una esfinge alada y dos tenantes desnudas y



Figura 10: Dibujo de la tapa de C2.

40. ARAUJO, F., *La Reina del Tormes*, Reed. Salamanca: Caja de Ahorros, 1984, p. 137.

41. VILLAR y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca* vol IX, Reed. Salamanca: Graficesa, 1975, p. 66 (III 213).



Figura 11: Dibujo de la tapadera de la cajita soriana.

sedentes recuerdan las ilustraciones de grabados del siglo XVI⁴², cotejados por la exuberancia de tipo plateresco que caracteriza la composición y los frecuentes amorrillos en relieves arquitectónicos renacentistas (Casa de las Muertes, Casa de las Conchas, Fachada de la Universidad...). Dos perdices o palomas en reposo coronan los ángulos superiores encima de las volutas.

La inspiración en la heráldica es común en el arte pastoril y además en la ciudad de Salamanca tenemos tres monumentos con blasones portugueses: la iglesia de Sancti Spiritus, iglesia de las Carmelitas Descalzas y el de la iglesia de San Marcos⁴³. Por otra parte la proximidad geográfica y el intercambio comercial y de monedas, donde aparece el escudo portugués (aún en la actualidad) es sumamente corriente. También hay que recordar que en la lucha contra los franceses el ejército contrario estaba formado por una alianza anglo-hispano-lusa. Como nuestra provincia fue terreno de trájín constante en varias décadas del siglo XIX (fechas de otras cajitas) no es de extrañar que el ejemplar fuera hecho «ex profeso» por un artista salmantino para un «amigo portugués».

Otra cajita con decoración bastante parecida pero más simplificada se ha identificado en Soria⁴⁴ (Fig. 11), donde la variante surge por la cruz patada central del blasón, aunque perduran las grandes volutas y decoración floral lo mismo que la bordura de los torreones invertidos. Pero se diferencia por la carencia de tenantes y esfinge.

42. DOMÍNGUEZ BORDONA, Ref. 35, p. 223.

43. ÁLVAREZ VILLAR, J., *De Heráldica Salmantina*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1966, lam. 113 y 115, y 149-150; ÁLVAREZ VILLAR, J. y RIESCO TERRERO, A., *La iglesia románica y la Real Clerecía de San Marcos*, Reed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, p.27.

44. ORTEGO FRÍAS, T., «Arte pastoril en el Alto Duero», *Etnología y Tradiciones populares Y*. Madrid: C.S.I.C., 1969, p. 572.

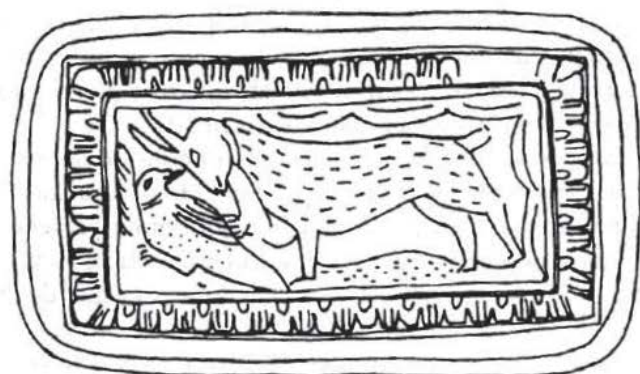


Figura 12: Dibujo de la base de C2.

Este motivo decorativo aparece también en cucharas alemtejanas talladas en madera⁴⁵ aunque con escudo portugués más clásico de perfil gótico; y se sigue usando en la actualidad tanto en alfarería y en las monedas, como en diversos útiles metálicos.

En la base se representa un cuadro cinegético: conejo con cuernos de cabra embistiendo a una paloma o perdiz que mantiene sujeta debajo de una pata. El ave tiene la cabeza retrospectiva y levanta un ala (Fig. 12).

Las escenas depredadoras, tanto humanas (cinegéticas) como entre animales son relativamente frecuentes en todo el arte pastoril, como motivos sacados de la observación directa. En este sentido se detecta una diferenciación total de tratamiento técnico, es decir, mientras en la tapadera superior hay un complejo desarrollo decorativo que ocupa toda la superficie, trabajado con talla y grabado; en el resto de la C2 predomina el rayado simple en una composición mucho más suelta y realista, que prescinde del «horror vacui». Podríamos pensar que la tapa fuese un añadido posterior, si exceptuamos el motivo de la perdiz ejecutada con tipología y técnica similar en todas las caras.

Curioso es el tratamiento de las plumas del ave: lineales en su parte superior simulando alas, angulares en el cuerpo, y de trazos cortos más superficiales en la cola.

En cuanto a la «cabra» su cuerpo más parece de conejo que de cáprido, pero la cornamenta es inconfundible. La postura, aunque un tanto rígida recuerda los motivos cerámicos de Paterna y Talavera de la Reina⁴⁶.

La escena está perfectamente adaptada a la orla cuadrangular de motivos geométricos, adoptando una composición diagonal marcada por los cuernos a la izquierda y la pata posterior zurda a la derecha, aunque se fuerzan las posturas.

45. JURGEN HANSEN, H., *Arte popular europeo*. Barcelona: Aura, 1970, p. 108.

46. AINAUD, *Cerámica y vidrio*, ARS HISPANIAE X, Madrid: 1952, págs. 59, 61, 83, 273...

Como elemento especial y extraño en este tipo de arte es de señalar la línea de suelo con esquema de paisaje, muy poco frecuente, y más raro todavía es el enmarque de cortinaje lateral, a base de ondas, que más parece una concesión a las leyes de masas compositivas que motivos corrientes.

Según Marciano Sánchez⁴⁷ la perdiz es un símbolo de las representaciones iconográficas del aeromodelismo y velocidad. Símbolo de la astucia y del engaño en el cristianismo, representa a la iglesia como antídoto y prevención. La cabra, por su parte, perviviendo como imagen desde el paleolítico, es un animal mítico que simboliza la subsistencia y a la vez es empírica ya que de ella se aprovecha todo.

En cuanto a los laterales todos siguen el mismo esquema. Sobre la base de ave en cuclillas de morfología similar a la del resto de las caras (Fig. 13).



Figura 13: Dibujo de los laterales de C2.

El ritmo compositivo se inicia en la parte posterior con dos pájaros que se dan la espalda e introducen una procesión que remata en el lateral anterior, donde dos de ellos se afrontan separados por una columna con doble motivo de dientes de sierra. Este elemento decorativo separa a su vez a un animal del siguiente en cada ángulo. Se puede decir que es la parte menos ornamentada con predominio de vacíos como si se tratase de una degradación decorativa desde la tapa principal hasta la parte menos importante que es la lateral, lo cual es frecuente en otros ejemplares.

Ahora haremos mención a las partes superpuestas (Fig. 14). El alarde decorativo llega hasta el tratamiento de uno de los refuerzos de latón que une el cuer-



Figura 14: Dibujo del remache de C2.

47. SÁNCHEZ, M., *Vida popular en Castilla y León a través del arte (Edad Media)*. Valladolid: Ámbito, 1982, p. 12.

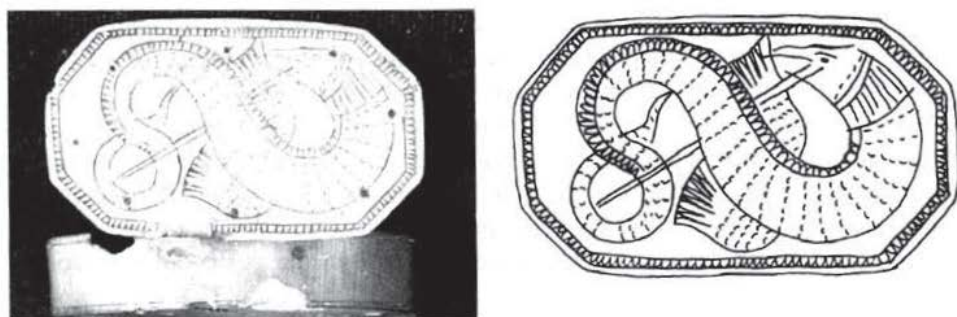


Figura 15: Imagen y dibujo de detalle de la Ornamentación de C3.
Junta de Castilla y León (Museo de Salamanca).

po central. El tramo lateral cuadrangular, por su postura forzada, está efectuado de dos piezas de asta y para consolidar su unión se superpusieron dos rectángulos de latón remachados en las esquinas. Uno de ellos está grabado geométricamente con un motivo repetido en el arte pastoril. Se trata de una retícula oblicua delimitada por líneas paralelas constituyendo uno de los elementos más abundantes e iterados.

3) La tercera cajita (C3) parece, a primera vista, la más simple por estar decorada solamente en la parte superior (Fig. 15), sin embargo su cuidadosa factura y tratamiento del resto de superficies, así como el programa iconográfico denotan una gran precisión técnica y una habilidad extrema.

La tapadera es algo más amplia que el contorno de la caja y su forma no se corresponde con el mismo. El fragmento de asta se recorta en octógono alargado mientras que el resto de la pieza es de sección oval semicircular. La forma poligonal se refuerza con una greca angular dentada, tallada y rellena en parte con colorante para que resalte sobre la superficie clara del asta.

El motivo único que se dibuja en el centro es un dragón alado de cola enroscada, formando una composición compleja de dobles eses en disminución, ocupando prácticamente todo el campo decorativo. El relleno el cuerpo, bastante esquemático, consta de una franja ventral con motivo idéntico a la orla exterior, escamas en bandas que siguen la sinuosidad del cuerpo y cuello con rayado vertical. Las alas son convencionales, con fallos de inserción en el tronco, provocando una falsa perspectiva (cabeza y cuerpo de perfil/apéndices frontales).

Se podría hablar de una composición en X que viene dada por la parte central del cuerpo del animal y un doble trazo (grandes colmillos o lanzas) que cruza a la bestia por detrás, diagonalmente, en sentido contrario. Nos inclinamos por la segunda hipótesis ya que la forzada postura, el retorcimiento, es inteligible en un animal herido.

Respecto al tema del dragón/serpiente o pez alados es común dentro de la iconografía pastoril y repetido desde antiguo. Entra dentro del apartado de lo

aprendido⁴⁸. Todo lo relativo a la cultura popular, de la que participan los pastores, siendo incluso sus depositarios más genuinos, y que agrupa, por así decirlo, su visión del mundo: conocimiento de tipo espiritual o material, en una palabra, profano o religioso. Y en particular la presencia de animales fantásticos, seres marinos, hidras y dragones que despiertan el interés en gentes de tierra adentro, así como el muy extendido de la sirena. Simbólicamente el dragón es una figura universal en su sentido más profundo, con un significado de enemigo primordial. Una de las descripciones de Pinedo⁴⁹ encaja perfectamente con la figura de la C3:

...«Unos les dan el cuerpo de serpiente con alas, viven en los aires y las aguas, sus fauces son enormes, devora a los hombres y los animales, a quienes primero mata con su enorme cola...».

En cuanto a la base y laterales son lisos si exceptuamos dos bandas incisas junto a los bordes inferior y superior. No existe decoración como tal pero sí un excelente acabado y tratamiento de superficies. En primer lugar los cortes del cuerno están primorosamente pulidos y redondeados; y seguidamente el procedimiento de terminación de las paredes y fondo es lo que se llama un acabado de transparencia. Es decir, la cuerna a perdido su opacidad siendo permeable a la luz, como si fuera de alabastro. El proceso para conseguir que sea translúcido no es exclusivo de las cajitas, pero es poco frecuente. Consiste⁵⁰ en que cuando está pulida la pieza, se la vuelve a ablandar sobre carbones encendidos y, una vez acuchillada de nuevo (con el filo de la navaja o el cristal) se remoja durante dos días en agua fría y algunas horas en agua hirviendo, seguido de un baño de sebo fundido y posterior secado de la pieza.

La diferencia de texturas entre las diversas partes de la tabaquera podría significar que se trata de un aditamento, pero la unidad se demuestra con el perfecto encaje mediante el anexo de madera a la tapa superior. Ésta perfecta hermeticidad y la riqueza de acabados hace de esta pieza una de las mejores, técnicamente conseguidas.

CONSIDERACIONES FINALES

Queremos incidir en que estas tres cajitas son excepcionales. Es decir, que la calidad de su factura y decoración no es corriente, ni mucho menos. Cada una es diferente, pero a pesar de su diversidad estilística, técnica e iconográfica, todas pueden considerarse como obras maestras dentro de su género. Y por otra parte no se trata de una muestra selectiva o definitoria de clase, sino que son los únicos ejemplares de que disponemos.

48. CORTÉS VÁZQUEZ, L., Ref. 9, págs. 101-103.

49. CIRLOT, J. E., Ref. 21, págs. 175-177.

50. PÉREZ HERRERO, E., Ref. 3, págs. 175-177.

Morfológicamente el conjunto de estas tabaqueras obedece a la forma de cajita aplanada que, como se ha comentado anteriormente, es la que prevalece desde el siglo XVIII. Sin embargo cada una posee una sección diferente: C1 - oval, C2 - cuadrangular con cerco central en dos piezas y C3 - rectangular con lados cortos semicirculares y tapa octogonal alargada.

Técnicamente son perfectas y demuestran una gran habilidad y conocimiento por parte de sus autores: decoración de talla y grabado; embellecimiento con pigmentos oscuros; y acabados pulido y translúcido. Habría que hacer notar la ausencia de la policromía, propia tal vez, de cajitas más populares, lo que denotaría en nuestro caso que se trata de recipientes para individuos con cierto grado de cultura.

En cuanto a la decoración hay que efectuar varias precisiones. En primer lugar todas parecen haber estado inspiradas en el ambiente cultural adquirido: temas de heráldica o numismática, repertorios decorativos renacentes, motivos bíblicos o animales fantásticos... si exceptuamos la escena cinegética aunque también puede tener connotaciones religiosas. Copian programas iconográficos conocidos y repetidos, aunque nos preguntamos hasta que punto es consciente el artesano del significado primigenio del asunto, cuando en realidad la carga simbólica de los motivos se fue perdiendo progresivamente con el paso del tiempo. El artista popular imita lo culto, aquello que le atrae o le sorprende y simplifica la complejidad formal eludiendo la dificultad técnica, de tal manera que reinterpreta y deforma el signo original. Así nos encontramos con escudos falseados, ornamentados exuberantemente, elementos invertidos o productos de su imaginación, o simplemente animales extraños por incapacidad de coordinación.

Por otra parte hemos notado connotaciones simbólicas de carácter negativo, de aviso o premonición en todos los ejemplares (serpiente, perdiz, dragón), quizás relacionados con la prevención hacia el tabaco. Igual que en nuestros días, ya en el siglo XVII se prohibía el uso del tabaco en las iglesias⁵¹ bajo pena de excomunión, o se hacían verdaderas apologías sobre su efecto nocivo⁵². Se conoce que se hacía, ya entonces, uso vicioso y abusivo del tabaco, aunque se tratara de disimularlo bajo una capa de milagroso medicamento americano (Fig. 16).

Hablaremos ahora de la frecuencia ornamental. Evidentemente se trata de objetos especiales por su primorosa y profusa decoración, que sigue un plan establecido, y por la calidad de la misma. Prescindiendo de los errores iconográ-

51. FR. TOMÁS RAMÓN, *Práctica de reformatión contra los detestables abusos de los afeites, calçado, guedejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y excesos en el uso del tabaco*. Zaragoza: 1635, págs. 353-354.

52. Cronológicamente y entre otros: HAYO, C., *Excelencias y maravillosas propiedades del tabaco conforme gravísimos autores y grandes experiencias agora nuevamente sacadas a la luz para consuelo del género humano*. Salamanca: 1645; MARDÓN, B., *Tratado físico médico de las virtudes provecho...del uso y abuso del café, té, chocolate y tabaco*. Madrid: 1752 o LAVEDÁN, *Tratado de los abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, te y chocolate*. Madrid: 1796.

49
N.º 13

RAZON DEL NUMERO DE LIBRAS DE TABACO DE POLVO QUE SE HAN LABRADO EN LAS R.^{as} FABRICAS DE SEV.^a EN TODO EL AÑO DE 1785. CON NOTICIA DEL COSTE, QUE HA TENIDO CADA UNA A LA R.^a HACIENDA, CONTANDO CON LA COMPRA DE LA OXA EN LA HABANA, SUS Fletes y CONDUIT. A EL PUERTO DE CADIZ, Y HASTA SU RECEVO EN LAS CITADAS FABRICAS, Y CON LOS SALAR.^{os} Y GUSTOS RESPECTIVOS A ESTAS LABORES, SEGUN LO QUE RESULTA DE LAS RELACIONES MENSUALES, CUYOS LOS PERTENCIENTES A LA FABRICA DE ZIGARRAS, OFICINA DE LUTAS, Y HACIENDA DEL BRASIL QUE SE HALLAN SITUADOS DENTRO DE LAS MISMAS FABR.^{as} Y VIENEN COMPREHEND.^{os} EN LAS MISMAS RELAT.^{os} BAXO DE UNA SUMA. ...

Meses.	Libras de tabaco de Polvo labrado en perfeccion en dicho año.	Las dhas. p. ^{as} de las R. ^{as} fabricas p. ^{as} la compra de la Oxa de ellas en la Habana Real de Ultramar.	Un p. ^o sus fletes de la Habana a el Puerto de Cadiz. Real de Ultramar.	Mas gastos de Caxa de fletes recibidos en las Fab. ^{as} de Sevilla. Real de Ultramar.	Salar. ^{os} y Gastos en las Fab. ^{as} de Sev. ^a correspondientes a las labores del Tabaco de Polvo. Real de Ultramar.	Total de estos Gastos, y Salarios etc. Real de Ultramar.
Enero	700356. 6	360930. 30	330460. 37	50373. 9	860036. 31	3892573. 13
Febrero	660437. 8	820069. 8	320703. 5	40884. 3	970093. 7	3462756. 36
Marzo	720724. 2	890835. 18	330903. 4	50347. 12	3052264. 5	2340350. 3
Abril	750263. 2	1170675. 30	350233. 26	70004. 14	862228. 2	2270220. 39
Mayo	780059. 8	960125. 12	360923. 1	50736. 23	302993. 79	220002. 72
Junio	690249. 8	850543. 17	350235. 2	50093. 2	952293. 16	3990367. 85
Julio	700665. 2	3309997. 38	370333. 3	60666. 2	302439. 21	2430437. 5
Agosto	700533. 2	3308332. 31	370307. 13	60666. 2	90290. 5	227046. 22
Septiembre	900002. 3	320297. 7	350426. 23	70279. 2	367930. 37	3360436. 11
Octubre	600937. 8	500573. 24	70826. 22	3000. 8	358564. 14	3990963. 1
Noviembre	270665. 8	300927. 20	50250. 24	20339. 11	329064. 2	3700803. 5
Diciembre	330536. 8	390038. 37	60038. 17	20322. 17	3008570. 18	3330247. 14
Totales	8020276. 8	10282305. 22	3570333. 35	630393. 31	30302350. 2	25860562. 17

Se rebajan 112204. R.^{as} que aunque deducidas en Reduc.^{os} vienen á resultar de menos costo en las Fab.^{as} de Polvo, las 449164. de ellas, por el valor de ciertas especies inútiles que se vendieron en el mismo año de 1780. R.^{as} q.^{ue} deben excusarse de las labores de Polvo, y aplicarse a la de Zigarras, por una quinta parte de su valor de algunas simples, que son comunes para el gomerio, y custodia de las dos Fabricas de Polvo, y Zigarras: y las 318000 R.^{as} restantes, que igualmente deben rebajarse por haver sido excesivo el precio de Levada, que se hizo en el propio año de 85. al precio de 31 R.^{as} por que con solo la compra en el, y guano para el gasto de un año, y guardaron sobranter mil. y seiscientos fanegas. ...

Total Gasto restante 2.472038. 17

Por esta liquidacion resulta q.^{ue} todo el costo q.^{ue} he comido a la R.^a Hac.^{da} de la libra de Tab.^o de Polvo labrado en dhas. Fab.^{as} en el citado año de 1785 es el de 303 mrs. 100 en esta forma: 22 mrs. de ellas p.^{as} el valor de cada libra de Oxa en 20 mrs. y las compradas en la Hab.^{ana} a diversas claves, y en 10 mrs. de fletes precios: 6 mrs. y medio p.^{as} el flete a cada una de ellas dev.^o el flete a la Hab.^{ana} a el Puerto de Cadiz.

2 mrs. y medio p.^{as} el peso, recibo, y almacenamiento en este ultimo, y por los demás gastos q.^{ue} se originan 11 mrs. 100 en las mismas Fab.^{as} de Sev.^a y los 50 mrs. restantes corresponden a los salarios, y gastos ocasionados por uso de ellas, p.^{as} los poseedores de las labores de Polvo. No se advierte para noticia, q.^{ue} en esta liquidacion se han omitido ahora con propension al m.^o num.^o de 11. de Tab.^o de Polvo que se labran en alg.^{un} de los años arriba en este caso.

Figura 16: Cuenta y razón (firmada por Pedro de Lerena) del tabaco manufacturado en la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla en 1785.

ficos (Eva a la derecha, aumento de cruces o torreones al revés) podemos considerar un cierto grado de adecuación respecto al uso. Lo que pretendemos hacer notar es la degradación decorativa que se demuestra en las tres cajitas: la tapadera está íntegramente ornamentada en mayor o menor grado pero ocupando todo el campo. En su euforia artística aprovechan hasta los remaches metálicos que unen la tapa al tope de madera, unas veces con corazones de flores o delimitando siluetas u ojos. La base se graba igualmente pero con menor intensidad

o relieve, mientras que los laterales son tratados de forma más suelta, con epigrafiya, motivos geométricos o un acabado diferente pero liso.

La estética viene marcada por un abigarramiento extremo, como barroca es la expresión de la charrería, aunque sea sobria de sentimientos. Sin embargo las composiciones son simples, se reducen en conjunto a un eje de simetría central y vertical, con variantes de tendencia diagonal o en X. Predomina el hieratismo en las figuras, no existiendo comunicación entre los personajes de las escenas en contradicción con lo movido del asunto. Se usan convencionalismos reiterados a lo largo del tiempo y que permanece vírgenes en la mentalidad popular:

— Mayor realismo en las figuras de animales que de humanos, por desconocimiento anatómico o deficiencia técnica. Lo que nos da hombres esquemáticos flotando en el espacio, con cabeza de perfil y hombros de frente.

— Ausencia de perspectiva real que se sustituye por las superposiciones o la ocultación parcial.

— Carencia de paisaje o enmarque arquitectónico excepto en la escena de la cabra y la perdiz (C2), que se complementa con un orlado geométrico.

— Proporciones irregulares o tamaños jerarquizados...

Respecto a los autores, anónimos como la inmensa mayoría de los que efectuaron el arte popular, desconocemos sus datos, pero indiscutiblemente eran salmantinos. Se ha repetido muchas veces la variedad y riqueza del arte pastoril salmantino y evidentemente estas tres cajitas dan buena muestra de ello. La fuerte personalidad del arte pastoril de la provincia se aprecia en regiones aledañas y limítrofes. Este influjo se transmite fundamentalmente por la trashumancia, aunque hay que tener en cuenta que no sólo los pastores son los que realizan estas manifestaciones, ya que los objetos de la vida cotidiana se hacen dentro de la propia comunidad y derivados de aquellos, sobre todo los que tienen carácter suntuario, darán lugar al surgimiento de artesanos que trabajan por encargo. Es claro que se trata de conocedores expertos en las técnicas del trabajo de las cuernas y además con acceso más o menos directo a fuentes o repertorios de tipo culto. Igualmente hacemos mención de la repetición de temas con tal grado de aproximación que podrían ser obra del mismo autor, como el Adán y Eva o pareja de charros acompañados con orla de bucranio y elementos vegetales que se reitera en cucharas de mango corto, cajitas de rapé y polvorines de caza. Fue el mismo artista o algún aprendiz? ¿Los hacía por encargo? ¿Se trata de un motivo decorativo propio de una zona concreta? Lamentablemente la información sobre los lugares de adquisición, las fechas de factura o las manos que las ejecutaron nos son desconocidas y asegurar algo en este sentido no sería más que hacer conjeturas.

De los dueños es conocido el de la primera cajita (siempre que no fuera el autor), un fraile franciscano llamado José Giménez que en 1830 usaba rapé. El escudo portugués nos podría señalar un vecino de reino, un soldado de paso, un compañero de armas o ¿fue solamente un capricho? De la C3, excepto por su calidad y finura debió de pertenecer a alguien importante para el que se la regaló, no conocemos nada.

Sin olvidarnos de que la costumbre del rapé era bisexual, es decir sin distinción entre sexos, ni clases sociales, ni estado con lo cual el problema se complica.

Y para acabar tocaremos de pasada el tema de la cronología. Al parecer el auge del consumo del tabaco en polvo o el rapé, y por consiguiente de los utensilios para su transporte fue en el principio del siglo XVIII, igual que el desarrollo de los objetos sobre cuerna. Y teniendo en cuenta que la mayoría de las cajitas conocidas nos dan una fecha del primer tercio del siglo XIX y hay una ausencia posterior, nos inclinamos por datarlas fundamentalmente en el siglo XIX. En nuestro auxilio una fecha clara: 1830 de la cajita del paraíso. Si el blasón portugués es frecuente en nuestros lares no conviene olvidar las andanzas de la guerra de la Independencia contra los franceses en la segunda década del XIX donde se estrecharon las alianzas hispano-portuguesas. Lo cual nos daría una datación bastante coherente, aún siendo conscientes de las pervivencias técnicas, morfológicas e iconográficas el arte pastoril hasta bien avanzado el siglo XX. Según Pla⁵³ el gran siglo del rapé fue el XVIII, de tal manera que los «historiadores de las cosas pequeñas» lo denominaron la centuria de las tabaqueras, pero él mismo confiesa que en su juventud, ya en nuestro siglo, había «cajitas para guardar polvillo de una calidad natada, suave, finísima».

Como dato curioso se cita repetida y textualmente⁵⁴ la presencia de una fábrica de Cajas de Tabaco en Salamanca en el siglo XVIII, y aunque eran de latón, plata y oro, bien pudieron servir de modelo a las tabaqueras populares.

Respecto a la dualidad polvo-rapé es imposible determinar cual fue su uso real. Pese a la confusión reinante entre ambos términos sería más lógico pensar que las cajitas populares serían destinadas al consumo de tabacos locales, es decir a labores de polvo, pero no hay ningún indicio fidedigno. Sin embargo hay estadísticas del primer tercio del siglo XX⁵⁵ en que se afirma que en las mismas

53. PLA, J., *Ref. 17*, p. 79.

54. VILLAR y MACÍAS, M., *Ref. 40*, págs. 78-80 y TORIBIO ANDRÉS, E., *Salamanca y sus alrededores, su pasado, su presente y su futuro*. Salamanca: Cervantes, 1944, págs. 955-957. En ambos textos se repite citando también una biografía del Sr. Deán Bermúdez: «A Don Lorenzo Montemán y Cusens se debió la fábrica de cajas de tabaco, que se estableció en Salamanca, y adquirió gran fama por la perfección de sus manufacturas, que se extendieron a otros muchos objetos, que fué escuela de donde se formaron artistas; de algunos de ellos nacidos en Salamanca, ya se hace memoria... Un tal Agostini...hacía los cuerpos de las cajas y Don Lorenzo las grababa, unas en dulce o a buril y otras de medio relieve; del latón pasaron a la plata y oro y con sobrepuestos y dorados, de manera que adquirió tal fama la fábrica de cajas de Salamanca en todo el reino, que tenía sumo despacho.»...

55. CASTAÑEDA, J., *El consumo de tabaco en España y sus factores*. Madrid: Ed. Homenaje de Tabacalera, S.A., 1988, p. 72. En ella se refiere como «Las estadísticas españolas contienen la cifra global de consumo de rapé y de polvo, sin que sea posible distinguir cada una de las dos partes. El consumo de rapé, puede estimarse, en cierto modo, como análogo al del tabaco para fumar, y es sólo el polvo lo que se dedica a usos realmente diferentes, ya como insecticida, bien para la extracción de la nicotina o ya para cumplir alguna otra aplicación...El consumo de rapé y polvo sigue en España una marcha decreciente: en 1901 fué de tres toneladas y media... en 1934, no llegó a una tonelada».

fechas, el rapé se utiliza para fumar y que el polvo se usa como insecticida y otros menesteres.

Resumiendo hemos querido dar una visión lo más completa posible de tres ejemplares de tabaqueras, planteando un problemática hasta ahora irresoluta pero recogiendo y aumentando las diferentes y fragmentarias informaciones que en estos momentos ofrecen tales objetos.

Reiterando, una vez más, su carácter de excepcionalidad por su calidad y belleza, dejamos así constancia de esta pequeña pero interesante muestra de los útiles de fumador.