

Revista de **FOLKLORE**

Nº 165



Petimetra con mantón de Madrid

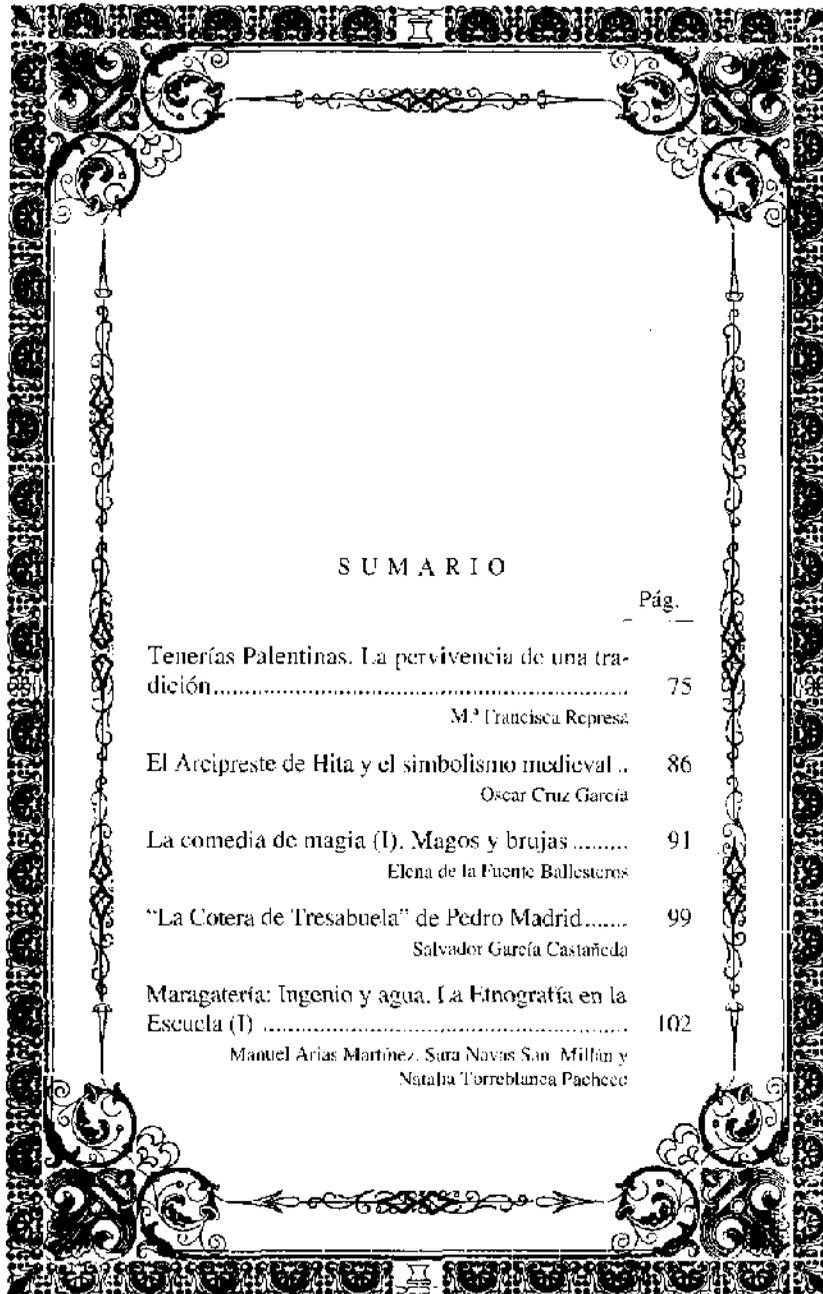
Manuel Arias Martínez ■ Oscar Cruz García
Elena de la Fuente Ballesteros ■ Salvador García
Castañeda ■ Sara Navas San-Millán ■ M.^a Francisca
Represa ■ Natalia Torreblanca Pacheco

Editorial

Uno de los aspectos que, aparentemente, diferencian más al individuo de hoy de sus antepasados, es la forma de entender y valorar el tiempo. Nuestros ancestros concebían el tiempo como medida que señalaba y computaba todos los acontecimientos de la Naturaleza, por encima de los hombres y las cosas. De este modo el ser humano estaba integrado en una enorme rueda que, cíclicamente, le obligaba a reconocer aspectos y circunstancias "ya vistos", tratando de penetrar su sentido oculto y sublimando en ellos sus propias creencias. Periódicamente, por tanto, tenía lugar una revisión de la vida cuya percepción transmitía al hombre la "ilusión" de ejercer un control sobre el tiempo y sus ciclos. La religión estaba incluida asimismo dentro de esa concepción total, cósmica, de modo que si un pueblo adoraba al sol—por ejemplo— y sus integrantes se consideraban hijos de él, no era extraño que entre sus liturgias estuviera la de acompañar al astro todos los días desde su nacimiento hasta el ocaso.

El hombre de hoy cree haber capturado al tiempo en clave científica y usa su medida para calcular el espacio que puede recorrer o el rendimiento que puede obtener en su transcurso. Hemos perdido esa sabia y equilibrada visión clásica en que Cielo y Tierra participaban para engendrar al Tiempo; es un pecado de nuestra época creer que sólo existe aquello que somos capaces de conocer.





S U M A R I O

	Pág.
Tenerías Palentinas. La pervivencia de una tradición.....	75
M. ^a Francisca Represa	
El Arcipreste de Hita y el simbolismo medieval ..	86
Oscar Cruz García	
La comedia de magia (I). Magos y brujas	91
Elena de la Fuente Ballesteros	
"La Cotera de Tresabuela" de Pedro Madrid.....	99
Salvador García Castañeda	
Maragatería: Ingenio y agua. La Etnografía en la Escuela (I)	102
Manuel Arias Martínez, Sara Navas San Millán y Natalia Torreblanca Pacheco	

TENERIAS PALENTINAS. LA PERVIVENCIA DE UNA TRADICION

M.^a Francisca Represa

A fines de la pasada década, tuvimos ocasión de dirigir sendas campañas de excavación en la Real Fábrica de Curtidos del Canal de Castilla, construida, a fines del s. XVIII, al pie de su 7.^a esclusa, muy cerca de la localidad palentina de Herrera de Pisuerga. En el transcurso de las mismas fueron apareciendo restos de edificios, instalaciones y maquinaria, cuya posible función nos planteó múltiples interrogantes. Para solventarlas recurrimos a la experiencia de D. Luis Jubete, un curtidor jubilado del propio pueblo de Herrera. La información proporcionada por Jubete era tan interesante que decidimos ampliarla con los testimonios de curtidores de otras localidades palentinas. Este es, pues, el origen del artículo que presentamos, fruto del trabajo de una arqueóloga, especializada en Arqueología Industrial que, al modo americano y sin ningún afán de intrusismo, debe recurrir al método etnográfico para la mejor identificación e interpretación de los hallazgos producidos en las excavaciones.

Las entrevistas tuvieron como base un cuestionario, elaborado por nosotros mismos y basado, principalmente, en tres fuentes: en primer lugar la descripción de los procesos de curtido en tierras palentinas, en el último cuarto del s. XVIII, contenida en las *Ordenanzas del Gremio de Curtidores*, de 1777 (LARRUGA, 1794, pp. 245-255); en los artículos "Chamoisseur et Mcgissier" y "Tanneur", de la *Encyclopedie*, de D'Alambert y Diderot, contenidos en los tomos III y XV y editados en 1753 y 1765, respectivamente. Por último, en el artículo dedicado al cuero de la primera edición de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea y Americana* (1913), editada por los Hijos de Espasa-Calpe, que resultó muy útil, ya que hace referencia a los sistemas de curtido anteriores a la utilización de los curtientes minerales y de la energía eléctrica.

Los datos de nuestros informantes son los siguientes:

Eugenio FERNANDEZ, nacido en 1925, obrero de una tenería de Paredes de Nava, quién nos proporcionó datos sobre la fabricación de cueros en aquella localidad, entre los años 1940-1965, fecha en que la mayoría de las tenerías dejaron de funcionar.

Nuestro segundo informante fue Luis JUBETE, nacido en 1919, natural de Villarramiel, que tenía instalada una fábrica de curtidos en Herrera de Pisuerga. Jubete, conoció en sus años mozos un sistema de curtido muy semejante al empleado en el s. XVIII. El curtidor de Herrera nos mostró numerosos instrumentos de su oficio, ahora en desuso, dándonos toda clase de detalles sobre su función y modo de empleo.

El tercer informante fue Gamaliel LOPEZ SANCHEZ, nacido en 1922 en Azuaga (Badajoz). Es propietario del comercio de calzado "López Lobejón", de Valladolid, y sus conocimientos proceden de haber trabajado en la fábrica de curtidos y almacén de cueros al pelo, que sus padres tenían en Villarramiel.

Por último, Alejandro HERRERO MARTINEZ, nacido en 1934. Es Director de la fábrica de curtidos "Hermar", de Villarramiel. Empezó a trabajar en el oficio a los 14 años. La fábrica "Hermar", aunque de características modernas, por lo que se refiere a la utilización de toda clase de máquinas, conserva algunos instrumentos e instalaciones propios de las tenerías tradicionales y, básicamente, sigue empleando las mismas materias primas.

Efectivamente, la fábrica que dirige Alejandro Herrero cuenta con máquinas que realizan, prácticamente, todas las operaciones que antes efectuaba el hombre, con excepción del engrasado que se sigue haciendo a mano, al modo tradicional. Además de cuatro molinetas para curtir y mezclar los curtientes, la fábrica Hermar cuenta con cuatro bombos tanto de remojo como de curtido (de la Viuda de Benito Núñez, Barcelona); una máquina de escurrir (F. Jofresa), otra de descarnar (J. Osul, Barcelona); una máquina de rebajar (de la marca italiana Aletti); una máquina de abrillantar y, finalmente, otra para medir las pieles (de la marca Emtsa, Badalona).

A pesar de todos estos avances tecnológicos, según Pardo González, la curtición más generalizada, tanto en Paredes, como en Villarramiel, se realiza a base de taninos vegetales, como el extracto de quebracho y el de acacia, cuyo uso se conoce ya desde el s. XVI, tras el descubrimiento de América. Sólo recientemente comienza a incorporarse la curtición mixta, empleando el cromo,

mezclado con tanino. (PARDO GONZALEZ, 1991, p. 118). De ahí, que hayamos subtitulado nuestro trabajo con el epígrafe "La pervivencia de una tradición", pues la curtición al cromo, descubierta por August Schultz, en 1880, significó el paso de la fabricación artesanal a la industrial (ENRICH, PEDRAZA y PUIG, 1990, pp. 36-37).

1.- LA INDUSTRIA DEL CURTIDO EN PALENCIA. NOTAS HISTORICAS

El sistema de curtición tradicional, a base de taninos vegetales, que vamos a describir, fue introducido en España, por los musulmanes, en torno al s. VIII (CASTELLOTE HERRERO, 1986, p. 82) y ha permanecido, casi inmutable, hasta el pasado siglo, cuando comienzan a utilizarse los curtientes minerales, principalmente el cromo, y algunas máquinas, como las molinetas, en primer lugar y, posteriormente, los bombos, que acortaron y mejoraron notablemente el proceso.

Por otra parte, es un sistema prácticamente idéntico al desarrollado en todo el país, según cabe deducir de los, no muy numerosos, estudios, que existen sobre el tema. Las variantes constatadas afectan sólo al tipo de vegetal del que procede el curtiente o al distinto orden en que se realizan algunas de las tareas previas al curtido, propiamente dicho (1). Fundamentalmente, queremos subrayar la similitud del proceso con el que se efectuaba en la Córdoba del s. XV, según lo describe Ricardo Córdoba de la Llave, en su excelente estudio sobre la industria medieval de aquella ciudad andaluza (CORDOBA DE LA LLAVE, 1990, pp. 160-182). Advirtiendo que el trabajo documentado en los núcleos rurales palentinos es más sumario, menos perfeccionista y diversificado, como corresponde a unos productos que nunca tuvieron la calidad y el prestigio de los genuinos cordobanes.

Según Larruga, durante el reinado de Felipe IV, el ramo de la industria del curtido era uno de los más florecientes de la capital palentina y sus productos surtían a casi toda la Corte y a muchos pueblos de Castilla. Esta situación de prosperidad cambió, repentinamente, bajo el reinado del último de los Austrias, no quedando más que una sola tenería. A mediados del s. XVIII, la crisis se había remontado, pues había, en Palencia capital, siete fábricas de curtido, situadas en la ribera del Carrión. Sus mejores productos eran las badanas, vaquetas y becerros, siendo de peor calidad los cueros para guarnicionería y los pergaminos (LARRUGA, 1794, pp. 241-262).

Por estas fechas, la industria del curtido palentina ocupaba casi el 11% del artesanado y era la tercera actividad en importancia, aunque a

mucha distancia de la industria textil y de la relacionada con la alimentación. El mayor protagonismo correspondía a Tierra de Campos, que concentraba casi dos tercios del artesanado (MARCOS MARTIN, 1984, pp. 97-98).

A fines del s. XVIII, había en Villarramiel muchos vecinos que se dedicaban a la fabricación de valdeses y pergaminos, de no muy buena calidad, pero que tenían mucha aceptación, por su bajo precio. Además, en 1790, había una fábrica de curtidos, propiedad de Francisco López Sánchez, vecino de la villa. La fábrica contaba con un técnico irlandés y producía gran cantidad de becerro, cordobán, suela y otros géneros de curtido, dando trabajo a unas 20 personas (FERNANDEZ MARTIN, 1984, pp. 267-268).

Por lo que se refiere a otras localidades, digamos que Baltanás contaba con una casa-tenería y Torquemada con dos. Aguilar y Villada contaban con cuatro tenerías cada una y con siete Paredes de Navas, si bien de escasa importancia. Larruga opina que, en conjunto, la industria del curtido palentina tenía poquísima entidad. No obstante, las condiciones naturales de la provincia -especialmente la zona norte- la hacían especialmente apta para este tipo de actividad pues, tanto el agua, como la corteza y las pieles eran abundantes (LARRUGA, 1794, pp. 271-274).

Estas condiciones favorables eran comunes con las de las tenerías cántabras que, además, se beneficiaban de la corteza desechada en las ferreterías, ya que éstas sólo aprovechaban el leño de los árboles como combustible. Por otro lado, la habilitación del puerto de Santander para el comercio directo con América, entre 1765 y 1778, facilitó la importación de cueros al pelo, procedentes de Buenos Aires, lo que dio lugar a una rápida expansión de las industrias de curtidos en la Montaña santanderina y en otras áreas limítrofes, como era el caso de Herrera de Pisuerga y de Melgar de Fernamental, localidad burgalesa, pero fronteriza con Palencia.

De estas ventajas locacionales y de la facilidad para aprovisionarse de materias primas, era bien consciente Juan de Homar, que fue director de las obras del Canal de Castilla, cuando propuso al Secretario de Hacienda, D. Diego de Gardoqui, transformar el batán de paños de la 7.^a esclusa, en Herrera de Pisuerga, en un batán de antes y cueros. Excepcionalmente, esta fábrica utilizaba la energía hidráulica para el pelado, desenchalado y zurrado de los cueros, proceso que realizaban dos ruedas hidráulicas que movían seis pares de mazos cada una. Igualmente, la molienda del curtiente, se realizaba gracias a la fuerza del agua. El batán de la 7.^a esclusa, conocido como Real Fábrica de Curtidos del Canal de Castilla,

fue, como la mayoría de las empresas estatales del s. XVIII, crónicamente deficitario y no sobrevivió a las vicisitudes de la Guerra de la Independencia, acabando por transformarse en fábrica de harinas, algunos años después (HELGUERA QUIJADA, 1992, pp. 35-37 y nota 117).

A mediados del s. XIX, según el testimonio de Pascual Madoz, las tenerías de Villada, Paredes y Aguilar, o han desaparecido o no tienen suficiente entidad, como para ser consignadas en su "Diccionario". Aparece un nuevo núcleo de curtidores en torno a la localidad de Saldaña y se mantiene la actividad en Palencia capital, en Baltanás y en Villarramiel. En Baltanás había dos fábricas de curtidos, que trabajaban con materias primas del país. Por su parte, en Villarramiel, las principales actividades eran la agricultura y la arriería, seguida del curtido de pieles (MADOZ, 1984, pp. 29, 54, 138, 176, 187, 208, 222 y 230). La industria del curtido palentino tuvo su periodo de mayor expansión entre 1875 y 1923 (PARDON GONZALEZ, 1991, p. 115), si bien siempre estuvo a considerable distancia de la tradicional industria textil y de la industria harinera, potenciada por la apertura del Canal de Castilla.

Hoy, en la provincia de Palencia, sólo subsisten tres fábricas de curtidos en Paredes de Nava y nueve en Villarramiel —de las 105 que llegó a conocer uno de nuestros informantes—. Hace muy pocos años que cerraron las dos fábricas de Herrera de Pisuerga, pertenecientes a las familias Jubete y Lobejón, de tan larga tradición. La decadencia de la mayoría de las tenerías tradicionales se produjo en los años sesenta. Con la mecanización del campo, desapareció la demanda de cuero para sillas, tiros, correones, etc., de las caballerías y, por otro lado, el cuero no pudo resistir la competencia del plástico en la fabricación de multitud de objetos de la vida cotidiana que, en el pasado, se realizaban con este material.

Las escasas fábricas que han permanecido, lo han hecho reorientando su producción hacia la marroquinería y el calzado rústico, sobre todo el boto campero, y acudiendo al mercado extranjero para la importación de materias primas.

2.- CURTICION TRADICIONAL DE PIELES EN LOS NUCLEOS RURALES PALENTINOS

2.1. Edificios e instalaciones. La tahona de "casca"

Los edificios de las tenerías solían ser locales viejos, tales como paneras o almacenes, adaptados a esta función. Generalmente, no se construían edificios especialmente destinados a ellas. Tampoco había una separación clara entre los diver-

sos sectores de producción, ni los espacios se ordenaban siguiendo el proceso productivo. Sin embargo, las habitaciones destinadas a una u otra fase del trabajo recibían nombres especiales, según su función. Así, el "remojadero" era la zona destinada a la fase de macerado o remojo, operación que se realizaba en piletas. En la "envernada", dotada de pozos que se denominaban "pelambres" o "caleros", se procedía al desencalado y rendido de los cueros. El "labradero" era la sala de curtir. Estaba, igualmente, dotada de pozos —donde se sumergían las pieles en el baño tánico— pozos que, tipológicamente responden a dos modelos diferentes. Las "pipas" utilizadas en Paredes y en Villarramiel, son toneles de madera forrados de ladrillo y parcialmente empotrados en el suelo, de modo que sobresalgan, aproximadamente, un metro. Los noques son pozos de obra, rectangulares o cuadrados, cuyas dimensiones eran de 1,80 m. de profundidad y de 2,50 por 1,50 de lado. Los noques de la Real Fábrica de Curtidos tienen la peculiaridad de estar dotados de un saledizo, en la parte superior de sus lados cortos. Suponemos que su función era la de apoyar unas tablas, sobre las que se podían escurrir las pieles unas vez sacadas del baño tánico.



Tendedero de pieles

Las operaciones de terminado se efectuaban en una sala denominada "zurraje". Los tendederos, donde se colgaban las pieles para secar, solían estar en un piso alto, pero también se utilizaban los patios y las paredes exteriores del edificio.

Para que la "casca" —materia curtiente, a la que más tarde nos referiremos— actuara más eficazmente, era necesario reducirla a polvo, proceso que se efectuaba en la tahona. La maquinaria de molienda consta de dos piedras: una vertical y otra horizontal. Es decir, tenían una disposición semejante a la de las almazaras de aceite. La muela vertical medía 1,50 m. de diámetro por unos 30 ó 35 cm. de anchura. La piedra horizon-

tal o solera presentaba una ligera inclinación hacia el centro, era lisa y, por lo general de caliza. En cambio, la vertical, o corredera, o bien se picaba en toda su anchura o bien se empleaba la llamada "piedra de morrillo", especie de conglomerado de grava gruesa. Del centro u ojo de esta piedra partía un eje, a cuyo extremo opuesto estaba unida una caballería, encargada de hacerla rodar sobre sí misma, a la vez que iba describiendo un círculo. Este eje se sustentaba en un madero situado en medio de la tahona. El animal solía ir provisto de una esquillilla, cuyo sonido indicaba que el molino estaba funcionando. La operación de molienda corría al cuidado de algún chiquillo quicn, con un rastrillo de madera, se encargaba de ir metiendo la casca bajo la muela corredera. En Villarramiel, el molino estaba rodeado por una estructura cilíndrica de dimensiones poco mayores que la muela solera y que podía estar construido en piedra o ladrillo. Por su parte, Jubete, en Herrera de Pisuerga, empleaba un cedazo consistente en planchas rectangulares de hierro perforado que sujetaba a la parte exterior a la muela solera y cuya misión era filtrar el polvillo de la casca, a la vez que impedía el paso de los trozos más gruesos. Excepcionalmente, el molino de casca podía ser accionado por un hombre, pero más inusual era el ingenio empleado en la Real Fábrica de Curtidos del Canal de Castilla. Utilizaba dos muelas correderas —la segunda ocupaba el lugar de la caballería— y era accionado por un rodezno hidráulico, del tipo denominado "regolfo" (REPRESA, 1989, pp. 4–10).

2.2. Los instrumentos

Los instrumentos más característicos del curtidor son, sin duda, las cuchillas y los caballetes. El pase de cuchilla se efectúa colocando las pieles sobre un caballete inclinado, de madera y de forma cóncava, pues, en origen, era un simple tronco de árbol vaciado. Las cuchillas eran de dos tipos: de hierro y con filo, que sirven para descarnar, y de pizarra y sin filo, que sirven para depilar, desencalar, etc. En ambos casos la hoja es cóncava, para adaptarse a la del caballete, y los mangos de madera se sitúan en los extremos. Para ciertas fases del proceso de acabado el caballete podía ser de mármol.

Para remover las pieles en los fosos se utilizaban unos ganchos, llamados "garabatos", ensartados en largos palos de madera. La punta del gancho terminaba en forma de bolita redonda, con el fin de no dañar las pieles.

Para desencrasar e igualar las pieles se utilizaba otro tipo de cuchilla, estas en forma de cruz y de corte vuelto. Para zurrar, se usaba la corcha,

utensilio compuesto por una pieza de madera plana en su parte superior y otra de corcho estriado y de forma convexa en la inferior.

Se sujetaba al brazo mediante una correa de cuero y se manejaba mediante un mango de madera, situado en la parte superior.

La luneta es un cuchillo circular y de corte vuelto, que se emplea para igualar la piel. Se utiliza colgando esta de un palo y sujetándola con unas pinzas provistas de unas correas que pasan por debajo de la cintura del trabajador. De este modo, cuando el obrero se echa hacia atrás, tensa la piel y puede efectuar mejor el pase de cuchilla.

Por último, debemos mencionar las estiras, cuya función viene claramente explicada por el nombre: estirar las pieles. Es un instrumento de hoja de cobre sin filo y mango de madera. Puede tener también la hoja de cristal, pero entonces su función es la de proporcionar brillo.

De todos estos instrumentos hemos encontrado paralelos en otros lugares de nuestra geografía, con excepción del cuchillo de desencrasar e igualar las pieles, que parece un utensilio específico de las tenerías palentinas.

2.3. Materias primas

2.3.1. Pieles

Las tenerías palentinas utilizaban pieles de ganado equino, vacuno y ovino, especializándose las de Parcdes de Navas en la piel de oveja, que se adquiría en Tierra de Campos y en La Mancha. En Herrera se compraban cueros secos de cabrío procedente de Aguilar (Palencia), Huesca y de la Sierra de Gredos. El vacuno procedía de Galicia, de Villalón, de Medina del Campo, ambas en Valladolid, y también, aunque en menor medida, de Extremadura.

Sin embargo en Villarramiel las pieles solían ser importadas. Anteriormente, procedían de Brasil, India (Calcuta) y de diversas regiones de África. Hoy se siguen importando pieles de Sudáfrica (vacuno), pero también tiene excelente reputación la piel de oveja de Nueva Zelanda (2).

2.3.2. Taninos

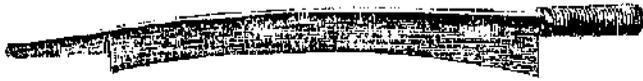
Para el proceso de curtido, propiamente dicho, todos los entrevistados manifestaron haber empleado el mismo tipo de curtiembre, es decir, la "casca", de gran riqueza en tanino. La casca se obtenía a partir de la corteza de pino resinero o de la corteza de encina. Jubete, en Herrera, empleaba la de pino, preferentemente, para dar color a las pieles. En Paredes de Nava se separaba la corteza, según fuera del tronco o de la raíz. Es-

INSTRUMENTOS DE CURTIDO

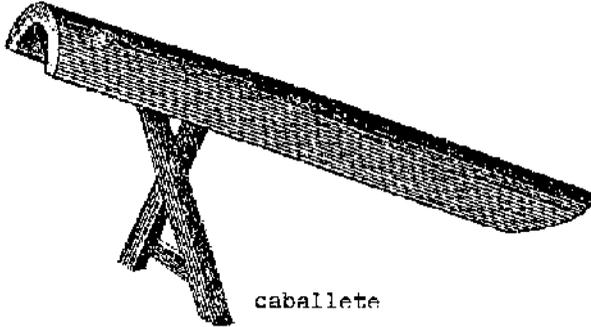
(Tomado de "L'Encyclopédie" (1751-1765))



cuchilla sin filo



cuchilla con filo



caballete



Forma de uso



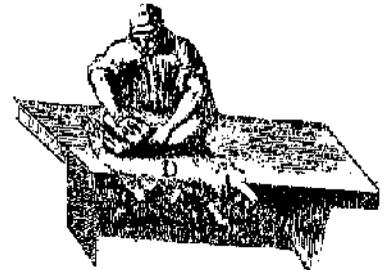
gancho



Forma de uso



corcha o pulidor



Forma de uso



luneta



pinzas



Forma de uso

ta última proporcionaba una coloración roja más intensa.

En Villarramiel, todavía se siguen utilizando curtientes vegetales, tales como el extracto de quebracho, procedente de Uruguay y el de acacia, de Brasil, en una disolución de agua, al 10%. El nivel de concentración de taninos se mide en grados Baumé.

2.3.3. Otras materias primas

Para depilar las pieles se empleaba cal mata-da y disuelta en agua que, en ocasiones, se mezclaba con ácido sulfúrico. En el proceso de desencalado, se utilizaban excrementos de animal. En Herrera y Villarramiel, el excremento utilizado era de perro (canina); en Paredes de Nava, era de gallina (gallinaza). Ambas se utilizaban por su contenido en pancreatinas, que suavizaban la piel y la hacían más apta para la fase de curtido. Algunos fabricantes disponían de varios perros que les proporcionaban la canina necesaria. En Villarramiel, la recogían las mujeres —llamadas por ello “cagatincras” por las calles. Hoy en día, los desencalantes más utilizados son las enzimas.

Finalmente, para ciertos procesos de terminado se usaban grasas —sebos y aceites—, tintes, anilinas, etc. en función del producto que se pretendiera obtener.

2.4. El proceso de elaboración del cuero

El trabajo de fabricación del cuero consta de diversas fases cuya denominación, con ligeras variantes, es la siguiente: la fase o sección ribera que comprende el macerado, limpia, depilación y desencalado; el curtido, propiamente dicho y el terminado. Esta última con varias subfases, que variaban según el uso a que fueran destinadas las pieles. De todas ellas, las operaciones de terminado o remate eran realizadas por artesanos especializados, denominados zurradores. Las an-



Limpia o descarnado



Limpia o descarnado

teriores, hasta llegar a la fase de curtido, eran propias de los curtidores. Sin embargo, lo habitual en las tenerías rurales palentinas era efectuar el proceso completo, salvo en Paredes de Nava, donde sólomente se curtía.

2.4.1. Macerado o remojo

La primera operación del proceso consiste en remojar las pieles secas en fosos o piletas, denominados “tojos” en Paredes de Nava, y que en Villarramiel se situaban en el “remojadero”. Allí estaban en torno a unos ocho días, pasados los cuales se colgaban en cuerdas para que escurrieran el agua. Actualmente, esta operación se realiza en los bombos, especie de toneles, movidos por energía eléctrica, de 2 m. de diámetro, por 2 m. de longitud.

2.4.2. Limpia o descarnado

A continuación se procedía a limpiar las pieles con una cuchilla de filo cortante, que se pasaba por la parte de la carne. En Paredes de Nava, las pieles se colocaban cabeza con cabeza, cortándose

las orejas y abriendo el morro. Después, se extendían y así permanecían un día o una noche.

2.4.3. Depilación o pelado

La depilación se efectuaba en pozos que recibían el nombre de "pelambres" o "caleros". Como hemos dicho, para esta operación se utilizaba cal matada y disuelta en agua que, en ocasiones se mezclaba con ácido sulfúrico. Las pieles permanecían en este baño durante 15 días, en el transcurso de los cuales se removían para que la disolución penetrara en los poros y los aflojara, facilitando así el depilado. Hoy en día, en Villarramiel se sigue utilizando esta misma mezcla, en una proporción de 0,5% de cal y 0,1% de ácido sulfúrico. Pasados estos 15 días, se efectuaba otro pase de cuchilla, ésta sin filo, y el pelo se desprendía fácilmente.



Depilado y desencalado

En Paredes de Nava, este proceso iba precedido de una primera depilación en seco, consistente en mezclar cal y ácido sulfúrico, en forma de piedra, en un recipiente de unos 60 litros. Esta mezcla se aplicaba a las pieles por la parte de la lana. Se doblaban y se colocaban unas encima de otras para que cogieran calor. Es lo que se denominaba "hacer las camas". Al día siguiente, la lana se arrancaba directamente con la mano, tarea que realizaban las mujeres. Aunque nuestro informante de Paredes de Nava no lo explicita, digamos que este proceso combina dos sistemas de depilado diferentes: de un lado, la depilación con cal; de otro, la depilación por putrefacción controlada, ya que, al aumentar el calor de las pieles, se forman vapores amoniacales que destruyen la adherencia del pelo. No obstante, como la depilación por este procedimiento no era completa, a continuación se seguía el proceso en "pelambres", del modo que ya hemos descrito.

2.4.4. Desencalado o rendido

La piel, así tratada, quedaba hinchada y con abundantes restos de cal que había que eliminar.

Para ello, se llevaban a otro tipo de pozos, cuyo conjunto se denominaba "envernada" en Villarramiel y Herrera y "caninas", en Paredes de Nava. Allí se introducían las pieles en agua mezclada con excrementos de animal.



Eliminando restos de cal

Las pieles permanecían en la "envernada" durante tres o cuatro días en verano o dos más en invierno. En época estival, era de temer que hubiera nublados, mientras las pieles se desencalaban, pues éstos afectaban a la piel, haciendo que se desprendiera la parte de la flor y la gelatina, siendo el resultado una piel de inferior calidad (piel tercera).

De la "envernada" las pieles pasaban a los caballetes, donde se procedía a otro pase de cuchilla sin filo, para eliminar los restos de cal. Esta operación se repetía hasta dos y tres veces, con el fin de asegurar un desencalado completo. Ello se comprobaba presionando la piel con el dedo. Si ésta cedía fácilmente a la presión, era indicio de que el proceso había concluido.

En su conjunto, esta fase era una de las más desagradables, ya que el hedor era casi insuperable, a causa de los excrementos. Estas molestias se han suprimido, en la actualidad, utilizando enzimas y realizando el trabajo en bombos, como el ya descrito para la maceración.

Gamaliel López nos informa que todos estos procesos previos al curtido constituyen la fase o sección ribera. Preguntado por el significado de la expresión supone que hace referencia a la existencia de numerosas lagunas en Villarramiel, de cuya agua se abastecían los curtidores. Lo cierto es que dichos trabajos se realizaban, por lo general en la orilla de los ríos y, por otro lado, en la "Encyclopedie" de Diderot y D'Alambert, encontramos también la expresión "travail de riviere", aplicada a los mismos procesos.

Terminadas las operaciones propias de la "sección ribera", se procedía a igualar el espesor de la piel, que era más gruesa en la parte trasera y en el cuello del animal. El trabajo se realizaba sobre un pequeño tablero de madera y con el cuchillo en forma de cruz al que ya nos hemos referido.

2.4.5. Curtido

Para esta fase del trabajo, todos nuestros informantes coinciden en lo que se refiere al empleo de taninos de origen vegetal, si bien difieren en detalles tales como el tiempo empleado o el tipo de recipientes utilizados, bien sean noques o "pipas".

Según López Sánchez, en Villarramiel el curtido tenía tres fases. En la primera, se introducían las pieles, durante 15 días, en un "caldo ligero", compuesto por una solución suave de casca. Es lo que se llamaba "primera corteza". La segunda consistía en un caldo más fuerte, es decir, con una mayor concentración de tanino, que duraba también 15 días. Todavía tenía lugar una tercera corteza, hasta cumplir un total de 45 días. A diario se levantaba la labor, operación que consistía en sacar las pieles de las "pipas" y remover el caldo, para evitar que la casca se sedimentara. Cada vez que se efectuaba un cambio de corteza, las pieles eran sometidas a un pase de cuchilla sin filo, que tenía como objeto abrir el poro y facilitar así la penetración del tanino, ya que éste se obstruía fácilmente por efecto de la acumulación del polvo de casca. López Sánchez subraya la lentitud del proceso y lo achaca a la suavidad del tanino empleado y al hecho de realizarse en frío.

Por su parte, Jubete nos describe así el proceso. En primer lugar, se introducen las pieles en los noques, llenos de una solución suave de casca. La concentración óptima de taninos para esta primera fase es de 3 grados. Allí estaban unos 15

días, durante los cuales las pieles se removían dos o tres veces al día, para evitar que la casca se sedimentara. Transcurridos estos 15 días, las pieles pasaban a otros fosos en los que la concentración de tanino era mayor -6 ó 7 grados- y donde permanecían otros 15 ó 20 días. Pasado este tiempo, se efectuaba una cata para comprobar si las pieles estaban ya curtidas. Para ello se cortaba un poco la piel con un cuchillo. Si el interior estaba rojo era señal de que la piel estaba curtidada, pero si estaba blanco debía volver de nuevo a los noques.



Pilares y noques

Por último E. Fernández, de Paredes de Nava, nos describe así el proceso de curtición. Durante 8 días, se metían las pieles en "pipas", que contenían agua y corteza de encina molida. Dos o tres veces al día, se daba la vuelta a las pieles con ganchos. Transcurridos estos 8 días, se procedía al primer "esparre", que consistía en pasar la cuchilla por el lado de la carne. Después, las pieles volvían a las "pipas" otros 8 días, terminados los cuales, podía efectuarse otro "esparre". A continuación, se sacaban las pieles y se procedía a lavarlas con ácido. Finalmente, se las untaba con aceite, extendiéndolas unas sobre otras. En Paredes, los trabajos de curtición terminaban aquí, pues, como se recordará, no tenían por costumbre zurrarlas.

Este lentísimo proceso de curtición se abrevió, considerablemente, cuando se introdujeron procedimientos mecánicos o eléctricos, como las molinetas y los ya aludidos bombos. Ambos artefactos se conocían ya desde fines del s. XIX y principios del XX, respectivamente. Sin embargo, en la zona que nos ocupa, su introducción es mucho más reciente y apenas rebasa los 25 o 30 años.

La molineta es una especie de cajón, en cuyo interior se mueve, por energía eléctrica, un aspa que agita las pieles, dentro del baño tánico. Hoy en día se usan tanto para curtir como para mez-

clar bien el agua y el curtiente. El agua con tанино se utiliza casi indefinidamente. En concreto, el utilizado en la fábrica "Hermar", de Villarramiel, tenía 15 años de uso.

Los bombos son toneles giratorios, movidos por energía eléctrica, que, al agitar continuamente las pieles y los curtientes permiten acortar mucho el proceso. El tiempo óptimo de curtición es de tan sólo 8 ó 10 días, pudiendo, incluso, hacerse en dos o tres.

2.4.6. Terminado o remate

El conjunto de operaciones destinadas al acabado de las pieles se efectuaba, en Villarramiel, en una habitación denominada "zurraje". Según López Sánchez el nombre aludía a una fase de trabajo, también denominada bataneo, consistente en engrasar las pieles y golpearlas contra una piedra, lo que las confería una mayor suavidad. Sin embargo, él no ha conocido el empleo de esta técnica en Villarramiel.



Estirado

Para Jubete, el zurrado es una operación que se realiza al final, cuando el cuero está totalmente seco, curtido y engrasado. Su finalidad era suavizar el cuero y se llevaba a cabo efectuando un enérgico movimiento con la corcha, instrumento que ya hemos descrito. Este era uno de los trabajos más duros de una tenería. No se utilizaba, en las tenerías palentinas, la técnica del cilindrado, con una gran piedra, semejante a la de la tahona, pero de superficie muy pulida. En cambio, en la Real Fábrica de Curtidos del Canal de Castilla, la dura tarea manual del zurrado fue sustituida por la energía hidráulica que accionaba unos mazos de batán.

Para engrasar las pieles, en Villarramiel, se utilizaba la llamada "borra", consistente en una mezcla de grasa de pescado y aceite sobrante de las fábricas de conserva de pescado, en concreto de las zonas de Vigo y Ayamonte. El aceite servía para diluir la grasa de pescado, pues ésta es muy

espesa. Hoy en día, se utiliza también aceite sobrante de freír patatas de producción industrial. En Herrera se usaba sebo y aceite de oliva. El sebo se derretía en un barril y se mezclaba con el aceite, moviéndolo con una pala de madera, hasta formar una pasta. La proporción empleada era de 8 ó 10 kilos de sebo por 5 ó 6 litros de aceite. Esta pasta se aplicaba con una piel de conejo y los trabajadores usaban unos característicos gorros y mandilones, para protegerse de las salpicaduras de la grasa.

Una vez engrasadas las pieles, se colgaban en habitaciones especiales. Para ello se les practicaba unos cortes en la parte trasera y en la cola, por los que pasaba una barra que colgaba de unas escarpias. Las pieles permanecían colgadas hasta que se secaban, es decir, entre dos y cuatro días en verano y entre ocho y quince, en invierno.

A continuación venía la fase de raspado, previo remojo de las pieles durante una noche. El raspado tenía como finalidad eliminar el exceso de grasa. Se efectuaba en un tablero de mármol y con un cuchillo en forma de cruz.

El acabado del proceso de fabricación difiere según la versión de López Sánchez y de Jubete. En Herrera, tras este pase de cuchilla, las pieles se volvían a colgar y cuando estaban "en sazón", es decir, flexibles se llevaban a estirar en una mesa de mármol grande. Para ello se efectuaban dos pases con las "estiras", después las pieles se colgaban definitivamente hasta su puesta en venta.

En Villarramiel tras el raspado, venía la fase de "lunetado", cuya finalidad era igualar el grosor de las pieles. Se efectuaba con la "luneta" y en la forma que ya hemos descrito al tratar de los instrumentos del curtidor. A continuación se aplicaba una pasta, fabricada allí mismo, que contenía hierbas, jabón de lavar, aceite y anilina. Se volvían a colgar las pieles durante un día y después pasaban a un tablero de mármol, se las apelmazaba y se las sacaba brillo. Por último, se doblaban para almacenarlas.

2.5. Productos y subproductos

En Villarramiel se producían, preferentemente, curtidos de empeine y apenas suela. En general, se usaban por la parte de la carne, con excepción de los curtidos destinados a marroquinería, en los que se cuidaba más la flor o parte del pelo. Las pieles recibían diversos nombres en función del tamaño. El más grande era el sillero, que se empleaba para arneos de animales y guarnicionería. Después viene la vaqueta, piel partida por la mitad y destinada al calzado fuerte. El becerro,



Lancecido

piel de ternero, se destinaba a la fabricación de botos. La parte más cara y de mayor calidad era —y sigue siéndolo— el “crupón”, es decir lo que queda después de quitar el cuello y la falda. En Herrera se producían suelas, badanas, sillero y becerro, siendo éste el producto más caro.

De la carnaza extraída de las pieles en las primeras fases de trabajo y de los trozos de piel sobrantes al igualarlas, se obtenía cola de pegar y masilla de cristalero. Los pelos de las pieles se destinaban a la fabricación de brochas, cepillos e, incluso, pelucas.

Una vez utilizada la “casca” como curtiente, se extraía el polvillo que se depositaba en el fondo de los pozos y se ponía a secar al sol. Las mujeres se encargaban de ello, dándola vueltas con un rastrillo. Una vez seco, se fabricaban tortas que se utilizaban como combustible de cocina.

3.— EL OFICIO DE CURTIDOR

Uno de los oficios más desconsiderados en la España antigua era el de curtidor. En Galicia, según un testimonio fechado en 1782, “un labrador que se emplee en curtido deberá, por el mismo hecho, contar con que quedará envilecido para siempre; debe determinarse a imponer una perpetua nota de infamia a sus descendientes...” La R. O. de 18 de marzo de 1783, que declaraba honorables todos los oficios artesanales, supuso una dignificación del trabajo del cuero (PALACIO ATARD, 1960, pp. 165-166).

Hemos querido indagar, entre nuestros informantes, si alguna huella del desprecio que en el pasado provocaba el oficio de curtidor, ha llegado hasta nuestros días, y hemos de concluir rotundamente que no. Esto es especialmente cierto para un pueblo como Villarramiel donde, según el dicho: “todos son pellejeros, hasta el cura también”. Otra cuestión era la de las condiciones de trabajo, que López Sánchez consideraba cierta-

mente penosas, por varias razones: en primer lugar, por la “fase ribera” que se desarrollaba al aire libre y en invierno, a veces, era necesario romper el hielo de los fosos, para poder trabajar. Los trabajadores tenían permanentemente las uñas marrones, a causa del tanino, ya que sólo se protegían con guantes durante la fase de pelado con cal. Era, por así decirlo, como las “señas de identidad” del oficio. Ya hemos dicho, además, que el hedor de las materias empleadas para el desencalado era insostenible. Si los obreros se producían algún corte o herida, ellos mismos se lo curaban, aplicándose polvillo de casca. A pesar de este rudimentario método de curación, López Sánchez asegura que el carbunco (3) no era una enfermedad muy extendida y sólo tiene noticia de la existencia de dos casos, que terminaron con la muerte de los curtidores que la padecieron.

Más optimista es la visión que, sobre el oficio, nos proporcionó D. Luis Jubete. Según él, éste era un trabajo sano y bien visto por la comunidad. Su fábrica contaba con 17 trabajadores, de los cuales, uno era maestro y el resto obreros (en cambio, en Villarramiel, la mayoría de las industrias eran de carácter familiar). En la época de la República, los salarios eran de 3 Ptas. al día para el maestro y de 2,50 Ptas. para los obreros. Según Jubete, estos salarios eran superiores a los que marcaba la ley y como prueba de ello, nos dijo que todos sus obreros pudieron construirse su propia casa, merced a lo elevado de sus ingresos.

Preguntado por la existencia de canciones, relatos o dichos, referidos a la actividad, recuerda que, durante los momentos de descanso, solían cantar una conocida canción cuya letra, adaptada a las circunstancias decía así:

*No hay quien pueda,
no hay quien pueda
con la gente pellejera
pellejera, curtidora,
no hay quien pueda
por ahora.*

NOTAS

(1) Así lo hemos constatado en Guadalajara (CASTELLOTE HERRERO, 1988, pp. 177-180); en Madrid (MAÍCAS, HUERTAS, 1986, pp. 82-83); en Cataluña —el llamado matroquín antiguo— (ENRICH, PEDRAZA y PUIG, 1990, pp. 10-27) y en Mota del Marqués (Villadobio) (CANO HERRERA, 1986, pp. 49-51).

(2) Según A. Hemero, la razón de no adquirir pieles nacionales radica en su baja calidad. Las andaluzas a causa de las altas temperaturas habituales en la zona y las gallegas porque los carniceros no saben desollar bien. Ciertos defectos del animal inciden en la calidad de la piel, así las enfermedades, como los “barros”; los parásitos, como las garrapatas, las callosidades producidas por el roce del yugo; las heridas y las marcas de ganadería.

Por otra parte, se constata el hecho de que en las ovejas, si la piel es buena la lana no lo es y viceversa.

(3) Enfermedad vírica que padece el ganado y puede transmitirse al hombre.

BIBLIOGRAFIA

- CANO HERRERA, Mercedes (1986). *Artesanía de Valladolid. I. Oficios artesanos. Situación actual*. Valladolid.
- CASTELLOTE HERRERO, Fulalia (1987). Curtidores y boteros. En *Etnografía Española*, n.º 6, pp. 173-186.
- CORDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (1990). *La industria medieval de Córdoba*. Córdoba.
- ENRICH, J.; PEDRAZA, X. y PUIG, M. (1990). "Cal Granotes". Una adobería del siglo XVIII. Igualada.
- FERNANDEZ MARTIN, Luis y FERNANDEZ MARTIN, Pedro (1984). *Historia de Villarramiel*. Palencia.
- HELGUERA QUIJADA, Juan (1992). Proyecto y realidad del Canal de Castilla, a comienzos del s. XIX. En *El Canal de Castilla. Cartografía de un proyecto ilustrado*. Madrid.
- LARRUGA BONETA, Eugenio (1794). *Memorias políticas y económicas*. Madrid.
- MADOZ, Pascual (1984). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León. Palencia*. Ed. facsímil. Valladolid.
- MAICAS RAMOS, Ruth y HUERTAS VICIANA, Isabel María (1986). Artesanía del cuero y de la piel en las comarcas de Navalcarnero y San Martín de Valdeiglesias. En *Narria*, n.º 41-44, pp. 81-107.
- MARCOS MARTIN, Alberto (1984). Palencia en el s. XVIII. En *Historia de Palencia. II. Edades Moderna y Contemporánea*. Palencia.
- PALACIO ATARD, Vicente (1960). *El comercio de Castilla y el puerto de Santander en el s. XVIII. Notas para su estudio*. Madrid.
- PARDO GONZALEZ, Paula (1991). *Guía de la artesanía de Castilla y León. Palencia*. Valladolid.
- REPRESA FERNANDEZ, M.ª Francisca (1989). Arqueología Industrial. El molino de corteza de un batán de curtidos del s. XVIII. En *Técnica Industrial*, n.º 193, pp. 4-10.



EL ARCIPRESTE DE HITTA Y EL SIMBOLISMO MEDIEVAL

Oscar Cruz García

El espíritu del valle no muere.
Es la hembra misteriosa.
La puerta de lo misterioso femenino
es la raíz del universo.
Ininterrumpidamente, prosigue su
obra sin fatiga.

Lao Tse

(*Libro de la Suprema Virtud [Tao-Te-King]*)

Haceos, pues, sagaces como la SERPIENTE
y sencillos como la PALOMA...

(*Evangelio según San Mateo, cap. X*)

On ne voit bien qu'avec le cœur:
l'essentiel est invisible pour les yeux.

Antoine de Saint-Exupéry
(de son livre *Le Petit Prince*)

Se ha insistido mucho, con evidente fundamento, en el MOZARABISMO de raíz celtibérica (M. Criado) o en el MUDEJARISMO (A. Castro) del Arcipreste de Hita. Menos, a mi entender, en su calidad de artista "ROMÁNICO", aunque su vida discurriera en pleno siglo XIV, cuando el arte gótico alcanza su completa madurez. Pero, ¿qué es, en definitiva, el arte románico? Se trata, más que de una cierta serie de normas estéticas, de una auténtica filosofía de la existencia, de un entero arte de vivir, de un "método" capaz de significar al hombre no sólo en relación consigo mismo y su entorno, sino también con el cosmos y la Divinidad: el "clavo ardiendo" al que se asió, confundida y desorientada, la humanidad nacida tras el terrible año 1.000, para salir precisamente de aquel "agujero negro" de su historia.

Pues es una realidad que este humanismo existencial, hijo de canteros y albañiles trashumantes, populares y anónimos, analfabetos más por instinto que por ignorancia, no ha "domado" la piedra para levantar sólo iglesias, o mansiones nobiliarias, sino también toda clase de construcciones privadas o públicas—desde casas—torres hasta pozos, fuentes y lavaderos de uso común o concejil—, llegando incluso a dejar impresa su huella perceptible en la completa estructura urbana, más o menos desfigurada por el tiempo, de una gran mayoría de poblaciones de la Europa occidental. Por todas estas razones, nunca ha sido el ser humano tan completa y verazmente representado como en capiteles,

canecillos y metopas de un sinnúmero de templos, edificados por esta época, que han llegado ante nuestra mirada—tantas veces sorprendida—prácticamente incólumes o, al menos, conservando buena parte de su viejo y medieval "sabor".

Y todo el simbolismo, del que están cuajadas estas imágenes, no hace sino poner en evidencia la absoluta CONTRADICCIÓN en que está inmersa la vida humana, tanto en los inicios de la Baja Edad Media como en cualquier otro tiempo. Pues hoy sabemos, gracias a la psicología analítica o profunda, que la raíz de esa contradicción se encuentra en la propia configuración íntima del alma humana: entre su cima CONSCIENTE y su hondón INCONSCIENTE; entre la mente racional, la "tapadera"—por así decir—, luminosa y seca, solar, masculina y paterna, del conjunto psíquico y el resto de ese mismo conjunto, la "tinaja" de contenidos irracionales e instintivos—apurando el símil hasta el final—, oscura y húmeda, lunar, femenina y materna, que es el origen desconocido de todas las grandes pulsiones, vitales y mortales, del ser humano. Contradicción y, al mismo tiempo, trampa o cebo en que se debate toda nuestra existencia y que Federico describió, mejor que nadie, con la imagen del "filo de la navaja", tan recurrente en su inmensa metamorfosis poética. Y si el artista románico se propuso, intuitivamente, representar y dar a conocer a ese hombre entero y verdadero tenía, por pura necesidad, que sacar a relucir tanto los aspectos luminosos cuanto los sombríos del alma humana: LUZ y SOMBRA que—debemos repetir hasta la saciedad—no permanecen nunca inmóviles o estáticas, sino que, debido al propio carácter relativo e ilimitado del movimiento dialéctico inherente a esa omnimoda contradicción, están continuamente transformándose cada una en su contraria; "PALOMA" y "SERPIENTE" que tan bien asume, en su conjunta dualidad, el Evangelio de Mateo. Contradicción de contradicciones pues, y todo contradicción. Y el escultor de capiteles la expresa, siempre a su manera—como en esa muestra extraordinaria de románico "rezagado" que supone el claustro de la iglesia de Santa María de Nieva, en Segovia—, labrando en las esquinas de la piedra dos rostros humanos mirando en sentidos opuestos: naturalista y vivaz, aunque grave, el que vuelve la vista hacia la izquierda, descarnado y agonizante, cuando no esquelético, el que la vuelve hacia la derecha; y ambos escoltando el Arbol, paradisíaco y simbólico, de la Vida y de la Muerte—representado, con gran énfasis de piñas y agujas, como un PINO, posiblemente la especie vegetal más recurrente y visible del entorno del artista—. O, con más sen-



cillez e incluso sutileza, labrando a izquierda y derecha de la escena representada dos estrellas iguales, una en bajorrelieve y la otra en altorrelieve. No es por eso raro encontrar, en la primitiva y auténtica imaginería románica, la más sublime tensión hacia la Gloria divina junto a la más terrible caída en los abismos de una procaacidad que hiere nuestros ojos "modernos", y la declaración de



la más acendrada ortodoxia junto al más sacrilego reniego, o la exposición más perversa y bestial. Baste un ejemplo, tal vez no muy conocido pero sí brillante y clamoroso como pocos, de esta permanente e insólita ambivalencia que salpica todo el quehacer del más "sentido" arte románico. Para ello traemos aquí a colación, y aún transcribimos, algunos párrafos singularísimos del libro de J. Jiménez Lozano, "LOS OJOS DEL ICONO".

A unos kilómetros al sur de Burgos, en los canecillos y metopas del pórtico oeste de la iglesia de San Quirce —bien visibles, para que nadie se llame a engaño, sobre el gran arco de acceso a su interior—, se nos detalla de manera muy precisa, pero también misteriosa, el relato del Paraíso y de la serpiente, y a la vez el mito de los orígenes de la historia humana. Vemos en los bajorrelieves a Caín ofreciendo los frutos de la tierra al Creador, al tiempo que Abel pastorea sus ovejas; y le vemos también manejando el hierro asesino y fatal, mientras su hermano, desvalido como toda víctima inocente, es degollado. Y el escultor ha escrito en la piedra, debajo de cada viñeta de esa "lira" labrada, un rótulo aún más explícito: «KAIN AGRICOLA», «KAIN IMPIUS», «ABEL IUSTUS», e incluso la palabra «GALLUS» debajo de la imagen del rey del corral. Hasta aquí la información de la secuencia es de lo más convencional e ingenua, pero son las representaciones de los extremos las que resultan enigmáticas y desafiantes, porque en ambas metopas se ve a unas figuras humanas defecando (!). Bajo la primera de ellas el artista ha escrito «MALA CAGO», y tanto el término «mala» (equivalente a "manzanas" en latín clásico, "manzana" en latín vulgar: del que proviene el castellano "mañlo", manzano silvestre) como su proximidad a la metopa que narra el pecado de Adán y Eva han permitido a los expertos dictaminar su interpretación: el hombre evacúa, o "esterca", la manzana y el mal —causa y efecto— de la desobediencia primigenia. Pero en la última metopa el escultor insiste, cruda y despiadadamente, ya sin pretexto alguno, «IO CAGO». ¿Quiere, tal vez, sugerirnos que él también se libra de la manzana del mal? ¿O no será todo sino un desvergonzado gesto, burlón y despectivo, hacia la primera y mítica pareja humana, cuyo delito original tan horribles consecuencias ha tenido para todas sus generaciones? Aquí, en estas piedras, se nos ofrece genialmente la narración del Génesis bíblico, enfatizando el encantamiento de la serpiente —ahora masculina, símbolo a un tiempo fálico y del poder temporal— como origen y consolidación del mal en la historia, y luego, sin duda alguna, el conjuro anal de toda intervención diabólica en el mundo, y la alegría que resulta de la fe en la última victoria sobre todos los espíritus malignos. Es decir que —cualesquiera que hayan sido la espontaneidad o inocencia del artista— todas las implicaciones del lado oscuro del hombre y de su historia están ahí, ocurriendo al mismo tiempo en el mito y en la vida cotidiana.

Y es así —comentamos nosotros a renglón seguido— como este anónimo artista logra, por partida doble, "volver a anudar los dos cabos de la cuerda que parecía, definitiva e irremediabilmente, rota"; pues no sólo se nos

muestra, con su gesto atroz de ciscarse literalmente —con todas las letras, ahora de verdad— en la historia, al mismo tiempo creyente y sacrilego, místico y ácrata, sino que consigue —y esto es lo que más importa en realidad— “solapar” el tiempo, uniforme y gris, de las humildes y rutinarias faenas de todos los días, con el tiempo, deslumbrante y policromo, único e insustituible, del mito sagrado. Cualquier antropólogo o folklorista nos diría hoy que, aún en los tiempos presentes, sólo es posible REVIVIR el mito “RITUALIZÁNDOLO” por medio de la FIESTA, es decir, tomando todas las precauciones posibles para que ese hueco que el hombre abre, artificialmente, en el tiempo lineal, del calendario, transformándolo en un tiempo cíclico, festivo o sagrado, no acabe por absorberlo y devorarlo por completo; pues, en “profundidad”, todo ocurre como si, con un riesgo evidente para su imprescindible unidad psíquica, ese hombre hubiera audazmente “levantado la tapadera de su propia tinaja” —volviendo al símil mencionado anteriormente—. Para el artista románico, gracias —¿quién lo diría!— a su imprevisible exabrupto, carnalesco y subversivo, blasfematorio y obscuro, todos los trabajos y los días del hombre son sagrados; y su sarcasmo soez, nacido de una esperanza menos desesperada de lo que a primera vista parece, está en realidad “desconstruyendo” el falso andamiaje de una historia ilusa —la vieja pesadilla de violencia/sangre y oro/excremento, o, sentida a la manera del gran imaginero Shakespeare, «el cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada»—, y justificando, una vez más, la aseveración contenida en el Génesis bíblico: «Y vio Dios TODO —subrayemos este TODO— lo que había hecho, y era muy BUENO».

Todo esto viene a decir, de otro modo, que la sexualidad, el sentido de lo SAGRADO y el instinto de rebeldía tienen un mismo y único canal de comunicación entre el fondo inconsciente y primigenio de las grandes energías arquetípicas —la LIBIDO humana— y el YO consciente, que actúa como criba, o “tapadera” de apertura y cierre, de ese ingente, tumultuoso e incontrolable flujo psíquico. A causa de ello, cualquier obturación de este canal —por normalización, a veces simple “higienización” (!), de la vida sexual, o por represión de todo talante antisocial o libertario— lleva consigo, sin remedio, la inhibición de aquel sentido, de raíz inconsciente, de lo SAGRADO. Y toda la diferencia, de resultados imprevisibles, entre la Edad Media y la Modernidad está precisamente aquí. En la disyuntiva de escoger entre un libre flujo de energía psíquica —por el que emerge naturalmente el instinto “sacralizador” del hombre, con todos los peligros de adherencias extrañas que ello conlleva— y una total oclusión de esa misma energía —en aras de las buenas costumbres o del pudor—, la Edad Media opta, casi siempre, por la primera solución, mientras que la Modernidad, que se inicia —no debemos olvidarlo— con el Renacimiento y la Reforma, elige sin dudar la segunda. Y a este respecto, es más que ilustrativa la repugnancia que sentían las grandes inteligencias luteranas hacia todas aquellas manifestaciones escabrosas que acompañaban siempre, en

el catolicismo, a cualquier “surgencia” del fenómeno SAGRADO, sobre todo en las grandes festividades religiosas. Pues todas las bufonadas, de raíz lúbrica u obscena, como los «crepitus ventris» o ventosidades anales, parecidas a la del icono románico del burgalés San Quirce; las fiestas estrepitosas —que se celebraron en principio en el interior de las catedrales— de Niños, de Inocentes y de Locos, y los Carnavales subversivos; el «risus paschalis» o risa de Pascua, y las predicaciones lúdicas llenas de alusiones eróticas, no hacían sino exteriorizar la alegría del hombre medieval por el hecho de que el hambre, la miseria, la muerte —de las que este hombre tenía una experiencia tan cotidiana y atroz—, y el poder brutal de los más fuertes no eran las realidades últimas. Porque todas estas expresiones de un mundo contrahecho y burlado asumen también, en sociedades campesinas como la medieval —en la que el ser humano no extraña aún su propia fisiología—, un sentido teológico. Y, de este modo, la ESCATOLOGÍA —sin olvidar que este término tiene, en castellano, significados diferentes y aún opuestos— sirve al hombre de la Edad Media no sólo como exabrupto licencioso, sino también como expresión, naturalísima y cotidiana, de sí mismo y de la vida que le circunda en TODAS las direcciones, de sus relaciones sociales y políticas, y de su experiencia religiosa. Pero algunos siglos después, al irse consolidando pausada pero definitivamente la Modernidad, el Protestantismo, y detrás de él todo el mundo occidental, quedará preso de sus demonios internos, soterrados y reprimidos, no “conscienciados”, y de las terribles consecuencias de tal situación anímica: la falta de fe en la libre voluntad del hombre, y la desesperación ante un mundo —“inmundo”— que no se ve ya sino como un habitáculo diabólico.

No deja de ser elocuente, a la sazón, el hecho de que el flujo máximo de irrupción de esa energía libidinal se produzca, con una precisión sorprendente, en épocas de retroceso del ARQUETIPO PATERNO —utilicemos, ya sin rebozo, una terminología “jungiana”— en beneficio del auge, y del consiguiente deslumbramiento para los hombres, del ARQUETIPO MATERNO, del NUMEN DE LA FEMINIDAD que siempre se ha proyectado, a todo lo largo y ancho del planeta, en multitud de DIOSAS cósmicas o telúricas, fértiles o letales, y que “vio” ya —con su “tercer” ojo oriental— el filósofo chino, fundador del taoísmo, Lao Tse en el siglo VI antes de Cristo.

Y, justamente en la Baja Edad Media y en la transición, paulatina y nunca culminada por completo, de la cultura románica a la gótica, se manifiesta en el ámbito religioso un cambio, de tipo sobre todo “visual” —que no deja de tener su correspondiente representación plástica—, verdaderamente revolucionario: se trata de la entronización, radical y definitiva, al más alto nivel sagrado de la figura de la Virgen MADRE. Si en muchos frescos románicos, María aparece aún pintada entre los Apóstoles como una criatura más, también por este mismo tiempo empieza a “ascender” en sentido vertical —es decir, en jerarquía— y a situarse al fin en la “almendra” mística, o “MANDORLA”, reservada al “PANTOCRÁTOR”, Crea-



dor y Señor de todos los seres y cosas. María no sólo se ha "divinizado", sino que ocupa ahora, por derecho propio, el signo vaginal y sagrado de esa "almendra" mágica que es la imagen del principio y del fin, alfa y omega, de toda vida sobre la tierra, y el símbolo audaz y fascinante del Espíritu Santo: femineidad misteriosa de Dios, vínculo MATERNAL entre el Padre y el Hijo, fuente de toda honda Sabiduría. No andaba pues muy descaminado, en este sentido –aunque hubiera podido ser sospechado como hereje–, el ilustre entallador del retablo de la burgalesa Cartuja de Miraflores al representar, finalizando el siglo XV, al Espíritu Santo como MUJER; como tampoco lo anduvo el iluminador del códice "Hortus deliciarum" de Herrad de Landsberg, al imaginar, en fecha tan temprana como el siglo XII, a SOFIA-FILOSOFIA con figura de mujer, reuniendo a todas las artes y ciencias –también femeninas– a su alrededor, enseñando a los pensadores e inspirando a los poetas. Y no tiene nada de extraño que, a partir de esta misma época, llamemos en todas partes a la Universidad "ALMA MATER". Así, la Virgen "THEOTOKOS" asume, y contiene, en sí misma a todas las Diosas que en la tierra y en la historia han sido, y que quedan por esa justa razón "limpiadas" y redimidas. Y si a todos los argumentos expuestos anteriormente añadimos el hecho de que fue precisamente el Luteranismo el que excluyó a la Virgen María del culto y, por tanto, de las representaciones sagradas, comprobaremos en seguida cómo el "rompecabezas" encaja perfecta y definitivamente.

Por lo tanto, en el tiempo de aquellos anónimos e itinerantes artistas románicos, aún no se había producido la escisión "moderna" entre el cuerpo y el alma del hombre, paralela a la separación cada vez más acentuada entre el hombre y Dios; y las grandes pulsiones anímicas podían muy bien representarse, "materializarse" simbólicamente, mediante gesticulaciones físicas, por osadas, y aún indecentes, que hoy nos parezcan. Un caso clarísimo de atavismo –o sea, de recuerdo inconsciente– de aquella situación "románica", extremadamente ambigua, en la que el ser humano se expresaba como una unidad absoluta respecto del universo divino y de su propio cosmos interno –espejo, en resumidas cuentas, del anterior– encontramos en pleno siglo XX, en quien menos podíamos esperar: en el muy racional y preciso, iluminado y "moderno", pulcro y aún elegante –tanto física como mentalmente– J. Ortega y Gasset, cuando dijo aquello de «toda erección es un pensamiento... yo todavía tengo pensamientos».



Y nadie, al parecer, se escandalizaba en plena era medieval ante tamañas audacias o desvergüenzas; lo cual es indicio de que tanto el pueblo "menudo", la gente sencilla y analfabeta a quien iban dirigidos sobre todo los mensajes, como el clero que dentro de esos mismos recintos predicaba la moral de siempre, VEÍAN aquellas "anormalidades" con el OJO DEL ESPIRITU, el ojo de los místicos y de los sabios orientales. Sólo mucho después, al perder el hombre esa profunda y sutil capacidad de visión –que tiene, por desgracia, una insistente correspondencia con la invasión, a todos los niveles, de las "le-

tras”—, ha creído “interpretar” mejor que sus antepasados la violencia o la inverosimilitud de aquellas representaciones, y, avergonzado —en el fondo, y a pesar de sí mismo, sensualmente excitado—, ha mutilado estúpidamente a martillazos las enormidades genitales y las increíbles acrobacias eróticas que tenía al alcance de la vista o de la mano: en realidad, se había quedado CIEGO de ese “otro” ojo sin cuya función todo lo que es auténticamente esencial y último en la vida permanece innominado y oculto.

Y ¿qué diremos ahora de nuestro Arcipreste que es, sin dudar, el gran hijo primogénito de aquella “placenta” misteriosa y ambivalente, tal como vemos hoy a la Edad Media? Evidentemente, que asume, en plenitud y sencillez, todas sus más sorprendentes contradicciones y su más escurridiza ambigüedad. Es cierto, y motivo más que justificado de orgullo, que este misterioso personaje alcarreño (?), nacido y criado en las altas tierras que circundan el gran espinazo medio del relieve peninsular, tiene hoy más investigadores y curiosos —más “amigos” en suma—, entre los hispanistas europeos y americanos, que el propio Cervantes. ¡Por algo será!

Lo más lamentable es que, habiendo perdido nosotros ya todo contacto con la realidad medieval y “románica” que lo envolvió desde su nacimiento hasta su muerte, lo “desenfocamos” con una asombrosa regularidad, o le “leemos” casi siempre con un solo ojo, haciendo oscilar la “balanza” de nuestra apreciación en un sentido o en el contrario, cuando tratamos verdaderamente con un hombre que rondó, en su vivencia cotidiana, el “fiel” de esa balanza al asumir, con todas sus consecuencias, la contradicción inherente a cualquier vida humana, de su era y de todas las demás. Así, no es Juan Ruiz ni un moralista empeñado en hacer triunfar, a cualquier precio, las virtudes heredadas —según unos—, ni un clérigo lascivo y tabernario —según otros—; ni un gazmoño “lamesantos”, ni un goliardo vagabundo y cínico. Su “BUEN AMOR”, que es sobre todo un “BUEN HUMOR”, representa un caso excepcional en este país de casi sempiternos malhumorados, y “tuertos” de alguno de sus ojos. No debe, pues, extrañarnos que inmediatamente después de la serie de estrofas (1579 a 1605) que llevan por epígrafe «**De cuáles armas se deve armar todo cristiano para vencer al Diablo, el Mundo e la Carne**», escriba Juan Ruiz otra serie (1606 a 1617) con el título «**De las propiedades que las dueñas chicas an**». A cualquiera que desconozca el orbe en el que se movía el Arcipreste “como el pez en el agua”, la anterior contradicción debe de parecerle, o bien una rotunda incongruencia; o bien un ejemplo desmedido de moral laxa, cuando no de soberana hipocresía; o bien, sencillamente, una increíble “tomadura de pelo”.

Evidentemente, no es nada de todo eso. Se trata, ante todo, de un reflejo existencial y literario —tal vez algo tardío— de ese inconsciente “románico” que tan bien caracterizó a casi toda la Baja Edad Media. En el libro del Arcipreste vuelve a resurgir el espíritu libérrimo y zumbón del escultor de capiteles y metopas, la tolerancia que permite una franca expansión del sentido de lo SAGRADO, y, cómo no, la gran pasión matriarcal y mariana que tiñó la vida entera del hombre medieval. Que después de la brutal unificación del país a finales del siglo XV, y la consiguiente rotura de todas las contradicciones vitales que tramaban el tejido social de los reinos hispánicos, no queden ya “ojos” para ver a Juan Ruiz y su “BUEN AMOR” en sus precisas dimensiones, no debe de extrañarnos en absoluto. Trotaconventos se ha convertido en Celestina, la “dueña chica” en Melibea, la aventura amorosa en tragedia, y el fiuto “rizar el rizo” del genial Arcipreste —«del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor, por ende de las mugeres la mejor es la menor»— en la lamentación final y el «lachrymarum valle» de Pleberio.

Bien dijo el filósofo norteamericano R. Emerson: «somos símbolos, y habitamos en símbolos». Pero también es verdad que ha habido épocas en las que el hombre ha “habitado” sus símbolos mejor que en otras. Y ya no es un secreto en absoluto que la más notable y espectacular de estas épocas es la Edad Media. Que los “Fisiólogos” —género literario muy en boga en aquel tiempo— intentaran descifrar teóricamente aquellos símbolos, y que sus resultados no sean hoy científicamente convincentes, no tiene importancia alguna, ni constituye un obstáculo serio para la validez de la anterior afirmación.

Del tiempo de Juan Ruiz podríamos muy bien haber heredado los españoles el tener todos los días entre las manos, y manipular de modo lúdico, el MUNDO y los símbolos de su PODER sobre los hombres —ORO, COPA, ESPADA Y BASTO— que, en cualquier momento, pueden convertirse en símbolos de “contrapoder” y de “rebelión cultural” —COPA Y BASTO, sobre todo—.

Igualmente desde aquella época, o desde los inicios de los tiempos Modernos —pero, en todo caso, la figura del Arcipreste es de las pocas que pueden ocupar centralmente, y por derecho propio, su simbolismo—, se ve este país nuestro interiormente “reflejado” en la PLAZA DE TOROS —versión hispánica del esquema “YANG-YIN” chino—, como círculo mágico donde el hombre se coloca en el límite, tortuoso e inextricable, entre la VIDA y la MUERTE, y que continuamente se escinde, aunque sin quebrarse, en la dualidad de SOL y SOMBRA —un “sol” que ha de convertirse siempre en “sombra”, y una “sombra” que se vuelve de todas formas sol—.

(Las ilustraciones 1, 2, y 3 corresponden a fotografías tomadas por el autor).



LA COMEDIA DE MAGIA (I). MAGOS Y BRUJAS

Elena de la Fuente Ballesteros

La magia y el hombre siempre han estado unidos. Desde el principio de los tiempos el hombre ha llamado magia o milagro a todo aquello que no podía ser explicado de manera racional, aquello que superaba sus conocimientos. La magia podía ser blanca, destinada a hacer el bien, o negra, siempre diabólica y con bajos fines. Los practicantes eran brujas, hechiceros, y en el nivel más alto los nigromantes o magos, cuyos poderes se consideraban ciencia adquirida a través del estudio. Dice Caro Baroja:

"(...) las sociedades en que ha imperado el pensamiento mágico en una de sus formas han sido mucho más abundantes de lo que comúnmente se cree, ...sólo al comenzar a cundir las tendencias racionalistas en las mejores mentes europeas es cuando se vislumbró en lontananza la posibilidad de una crisis de la Magia, aún muy lejana, en verdad, de dar los últimos resultados (...) Aún vivirán bastantes generaciones de hombres hasta que nuestras sociedades (dejemos las africanas y asiáticas a un lado) cesen de contar en su seno con un tanto por ciento regular de personas de uno u otro sexo de credulidad parcial, incluso vergonzante, credulidad que no podrán contrabalancear mediante un sistema de creencias o de pensamientos sólidos, como podía ocurrir en otros tiempos, cuando había gentes que creían en lo mágico, sí, pero subordinado a unos dogmas religiosos o a pensamientos filosóficos que hacían que la misma noción de Magia se viera coartada" (1).

Si pensamos en la cantidad de programas tanto de televisión como de radio y de publicaciones (libros, revistas) que existen en el mercado sobre astrología, magia y ocultismo en general, nos damos cuenta de que las palabras de Caro Baroja son absolutamente ciertas. La gente interesada por conocer su futuro, abarrota las consultas de los supuestos magos y brujas actuales, con poderes para ver el destino en las cartas, en la bola de cristal, en las rayas de la mano..., capaces de echar o quitar el mal de ojo, de fabricar talismanes para atraer la buena suerte y de conceder los tres máximos deseos de salud, dinero y amor. La magia, la astrología, la parapsicología, el esoterismo, siguen siendo temas tan populares hoy como siempre.

MAGIA Y LITERATURA. ORIGEN DE LA COMEDIA DE MAGIA

A través de los tiempos el folklore ha desarrollado arquetipos y ha consagrado personajes históricos y lugares como magos y mágicos. La literatura aprovecha estas tradiciones y nos permite seguir su trayectoria a través del tiempo. Hubo incluso un género literario específico: el teatro de magia.

Entendido como espectáculo en el amplio sentido de la palabra, este tipo de teatro contaba con una serie de elementos técnicos (tramoya) capaces de hacer de la escena un territorio donde ocurrían sucesos maravillosos e increíbles, como viajar en cuestión de segundos a los lugares más exóticos, ver salir volando a los personajes o desaparecer sin dejar rastro, asistir a transformaciones asombrosas o a la repentina aparición de seres monstruosos y animales nunca vistos... Algunos de estos trucos escénicos empiezan a utilizarse ya en el siglo XVI en otro tipo de obras, pero se desarrollan extraordinariamente con el nacimiento del género mágico a finales de ese siglo y, con su triunfo arrollador en el XVIII, la técnica tramoyística alcanza su máximo nivel de perfección.

Hablemos un poco sobre el origen de este teatro. Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (2), dice que fue el toledano Pedro Navarro (3) el que "inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos", y después que hubo "figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra", ya no dejaron de emplearse en el teatro estos medios de excitar y mantener la curiosidad del pueblo menos culto que asistía a los espectáculos.

Era normal ver en los autos sacramentales del siglo XVI y en las comedias devotas:

"surgir el demonio por escotillón y desaparecer bufando, en medio del estrépito de fuegos de artificio cuando el ángel volante caía sobre la escena para dar fin a los enredos y trazas del enemigo del género humano. Más adelante los prestigios y transformaciones fueron mayores. Hablaron los animales y hasta las plantas; cruzaban por el aire soles, lunas, estrellas, dioses, tronos y figuras monstruosas; se condensaban nubes y vapores en forma humana; en mares artificiales navegaban conchas y bajeles de forma nunca vista; surgían repentinamente montes, peñascos, selvas y jardines y, en una pala-

bra, se utilizaron casi todos los medios que luego fueron usuales de las comedias propiamente llamadas de magia" (4).

Se considera *La comedia de Rubena* (1521) de Gil Vicente como "germen de las comedias llamadas de magia" y según Agustín de Rojas fue la obra perdida de Rey de Artieda *Los encantos de Merlín* supuestamente escrita en 1591 la que introdujo "encantos y tramoyas" en la escena española. Lope de Rueda también a mediados del XVI en *Armelina* y *Medora* y *El Coloquio de Timbria* usa de transformaciones y apariciones de dioses, ninfas y otros seres fantásticos.

Más tarde Juan Ruiz de Alarcón con *La cueva de Salamanca*; Rojas Zorrilla con *Lo que quería ver el marqués de Villena*, *Los encantos de Medea* y *La esmeralda del amor* (de autoría dudosa); Lope de Vega, desde su juventud, con comedias como *El ganso de oro*, emplea ya las "apariciones imprevistas, los monstruos y las cuevas encantadas, habitadas por magos nigromantes".

Al morir Lope la comedia de tramoya estaba ya esbozada. Calderón le dará plena forma con *El mayor encanto amor*, *El jardín de Falerina* o *El mágico prodigioso* (5) utilizando todo género de recursos escénicos.

Junto a Calderón, Antonio de Solís, Moreto, Salazar y Torres, Diamante y Bances Candamo idearon obras de gran espectáculo.

Todas estas obras se representaron en el Coliseo del Buen Retiro. La afición de los monarcas por el teatro ya se puso de manifiesto a principios del XVII cuando Felipe III mandó transformar uno de los patios del Palacio, anejo al Alcázar, en teatro para poder ver las comedias "como se representan al pueblo en los corrales".

En la década de 1620 a 1630 se traen a Madrid técnicos italianos que revolucionan el mundo de la escena: Cosme Lotti, Baccio o Vaggio del Bianco, Mantuano, Antonozzi, fueron algunos de los ingenieros que trabajaron en las fastuosas representaciones del Buen Retiro introduciendo en la escena española las nuevas máquinas traídas de Italia (6).

Progresivamente este tipo de representaciones, aunque con medios más modestos, llegaron a popularizarse y el vulgo demostró con su asistencia masiva a los teatros que estas obras eran de su agrado, pero su éxito fue todavía mayor en el siguiente siglo.

El siglo XVIII se considera "de plata" para el teatro y "de oro" para las comedias de magia. En efecto, un gran número se escribió durante esta época y además muchas de ellas tuvieron innumerables continuaciones.

En 1737 Luzán publica su *Poética* y allí hace alusión a las comedias de teatro:

"y en las Comedias que llaman de teatro en España, el mudar de escenas, haciendo como por vía de encanto, que desaparezca lo que era la sala, y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y este después en una playa con vista de mar y armada naval: todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes, y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación" (7).

Crítica también la inclusión de música, personajes alegóricos, oráculos o milagros en las comedias por ir en contra del principio de verosimilitud. Todos estos defectos podrían achacarse a nuestras comedias de magia, sin embargo ese mismo año (1737) la obra que obtuvo más éxito fue la segunda parte del *Mágico de Salerno* de Salvo y Vela. Así mismo, el éxito indiscutible del siglo, por los días que estuvo en cartel, por las abundantes reposiciones y sobre todo por la recaudación obtenida gracias a la masiva asistencia del público, fue *Marta la Romarantina* de José Cañizares.

Durante la primera mitad del siglo el género se desarrolló sin problemas, la mayoría de los censores no las consideraban ofensivas ni dañosas para la moral, entendían que su única pretensión era la de hacer pasar un buen rato al público. El público quiere divertirse y olvidar sus problemas. Busca en las comedias de magia algo que ya ha visto otras veces, sabe lo que va a encontrar en el teatro, un espectáculo completo con vuelos, música, baile, apariciones y desapariciones... un espectáculo que entra por los ojos y donde el texto no tiene demasiada importancia ya que muchas veces está supereditado a los demás elementos de la teatralidad.

Los actores son conscientes de lo que el público prefiere y por eso en las épocas más favorables, Navidad o Carnaval, representan este tipo de obras y cuando la Cuaresma prohíbe las representaciones, el público sigue viendo su espectáculo favorito que se anuncia bajo distintos nombres: conciertos, oratorios sacros, volatines, ascensiones de globos aerostáticos, experiencias y demostraciones de física y matemáticas (prestidigitación); todo magia al fin y al cabo, pues la música, el canto y el baile, los elementos circenses (acrobacias, animales amaestrados, vuelos...) son la materia prima de estas comedias.

En la segunda mitad del siglo la lucha contra estas obras fue enconada, los neoclásicos pretendían que los teatros fuesen "una escuela pública de racionalidad y buen gusto" y no pararán hasta lograr la prohibición de estos "engendros" inadmisibles.

Como ejemplo y muestra del cariz de estas críticas cito la que apareció en el número 1 del *Diario*

Pinciano de Valladolid (miércoles, 7 de febrero de 1787) escrita por José Mariano Beristáin. Se refiere en este caso a *Pedro Bayalarde*, cuya 3.^a y 4.^a parte fueron puestas en escena en Valladolid en enero de ese año:

*"No hay palabras con qué explicar los disparates de estas negras comedias, o comediones, como las llama el vulgo, ni encuentro expresiones para declamar contra ellas, contra los que las compusieron, contra los que las hacen y contra los que las ven y celebran. Pero lo diré todo en dos palabras: Están prohibidas. ¿Se duda? Basta que lo estén en general todas las que ofendan a las costumbres y la religión; y tales son estas diabólicas fábulas de **Pedro Bayalarde**. El pueblo rudo cree que el demonio acude a formar pactos con cuantos le llaman, y que todo el negocio está en llamarle. ¿Quién asegura que sobre este principio no será fácil, que la perspectiva de las mutaciones, los prodigios que se representan, las burlas que se juegan a la justicia, los vuelos rápidos por el aire, y las demás diabluras que se hacen, incite a los incautos, a lo menos a desear una igual fortuna? ¿Y el peligro de matarse el que vuela, y apachurrar 3 ó 4 de los que están en el patio? Creo que si el gobierno nos las prohíbe expresamente, sólo dejarán de representarse cuando suceda una desgracia. Si bien en Valladolid no hay peligro de ilusión, ni de caída; de lo uno, porque a la legua se conoce que no la hacen por arte del diablo; y de lo otro, porque vuelan sentados y a paso de buey. Pero esto, dicen, es lo que gusta. Ve aquí otro error, que siempre me empeñaré en destruir. La mayor parte de los que concurren al Teatro con frecuencia es gente instruida, y de bello gusto ¿por cuatro mozas de cocina, que acudan los días de fiesta, han de atormentar los actores a los hombres sanos y discretos? ¿Cuándo han tenido ni más concurrencia, ni más aplausos, ni más ganancia los cómicos de Valladolid, que cuando se representaron cuatro días la comedia del **Vinatero de Madrid**? Lo bueno gusta a todos: lo malo se tolera por los más, porque no hay otro remedio: no abusen los actores de la bondad de sus apasionados, ni atribuyan a éstos el mal gusto que ellos tienen en la elección de las piezas" (8).*

El 9 de enero de 1788 se incluye otra crítica, así mismo negativa, de *Juana la Rabicortona*. Las ideas literarias de Beristáin coinciden con las que tienen los críticos del *Memorial Literario* a los que cita a menudo en sus artículos.

Como hemos podido ver, en Valladolid, al igual que en el resto de España, el "enseñar deleitando" no conseguía llevarse a la práctica. El público seguía acudiendo a ver a sus héroes, se identificaba

con ellos, y así, se alegraba o sufría con los triunfos o contrariedades del protagonista, el teatro le produce una auténtica catarsis. Viendo estas comedias el pueblo podía soñar que también su miseria se desvanecería por "arte de magia" y podrían cumplirse todos sus deseos.

La prohibición por la que tanto clamaban los neoclásicos, se llevó a cabo por fin en 1788 en los siguientes términos:

"...se publicó por el Juzgado de Protección de Teatros a 17 de Marzo de 1788 un auto mandando: que los actores adviertan a los ingenios que presenten piezas nuevas, no se admitirán las que estén compuestas sobre argumentos de santos por estar prohibidas; ni tampoco por ahora las de magia y de absurdos semejantes, por ser contrarias no sólo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia..." (9).

En 1800 la Junta de Dirección y Reforma se encarga de transformar el espectáculo teatral. Hay un aumento considerable en los precios de las entradas que se suma al del año anterior; esto unido a la prohibición de bastantes obras populares, significó una disminución de la asistencia al teatro por parte del sector económicamente más débil de los aficionados.

Con el fin de paliar la alarmante disminución de la recaudación, los reformadores tuvieron que ceder ofreciendo el 22-XII-1800 *El príncipe Mago* (*El mágico Mago*) de Valladares.

La actitud de los críticos fue más tolerante en el siglo XIX con las comedias de magia. En 1832 Félix Enciso Castrillón las describía como sigue:

"En éstas se pintan los prodigios que se supone obra de un encantador o mágico; y como en estas piezas apenas cabe el fin moral, se exige del poeta que de al mágico un buen carácter y que emplee su fingido poder en auxiliar la virtud y castigar el crimen. Como piezas dedicadas únicamente a la diversión, no se limitan al tiempo y lugar que piden las reglas, y su lenguaje puede ser más artificioso que el de las piezas regulares, pues al poeta que escribe dramas de magia le es permitido violar la verosimilitud con tal que divierta, conservando el decoro que exige el teatro" (10).

Sin embargo el tipo de público (más culto, más exigente) va cambiando y sus gustos también. Triunfan por fin las obras neoclásicas como *El sí de las niñas* de Moratín (éxito de la temporada 1805-1806). Aunque sigue habiendo demanda de comedias de magia, el tema es tratado ya de otra manera, se hace burla de la magia ya que el públi-

co es totalmente escéptico en la materia, cambian los personajes y hay en ellas una clara actitud moralizante. Todavía son obras donde lo fundamental es el elemento espectacular, pero el texto debe estar a la altura del magnífico espectáculo que se ofrece; ya no importa tanto la novedad del truco escénico, sino su correcta realización, el público busca la belleza estética de un refinado objeto literario y artístico.

La comedia de magia sigue cosechando éxito durante todo el siglo XIX y en el XX todavía puede asistirse a la representación de las antiguas comedias. Durante este siglo el género mágico tuvo continuidad con las obras de Enrique Rambal, aunque los temas son diferentes, se caracterizan también sus representaciones por el gran aparato escenográfico, se recuerdan sus "montajes grandiosos, llenos de comparsas, música, luces, lujo, brillo y espectáculo". Y el tema mágico sigue interesando a los autores teatrales hasta nuestros días (11).

Un buen ejemplo de la comedia de magia en el siglo XIX es Juan Eugenio Hartzenbusch que dio a las tablas tres piezas de este género y que me van a servir para señalar algunos de los rasgos más salientes de estas obras.

Las tres comedias escritas por Hartzenbusch son:

- *La redoma encantada* (1839)
- *Los polvos de la madre Celestina* (1840)
- *Las Batuecas* (1843)

En la primera, nos encontramos con una sátira de las artes mágicas. En esta época, el público más culto que acudía a los teatros, ya no daba ningún crédito a magos y hechicerías; aquí, se hace burla de la magia, hay una renuncia a ella en dos momentos de la comedia. El protagonista es un personaje histórico, tradicionalmente tenido por mago, Enrique de Aragón, marqués de Villena (1384-1434). Este personaje abandonó los placeres de la corte para encerrarse en su laboratorio, dedicándose al estudio de las ciencias y las artes, sobresaliendo en la alquimia, la astrología y las matemáticas. Este proceder le valió la fama de hechicero y nigromántico. Escribió un *Tratado de Astrología* y otro sobre fascinación y aojamiento, pero parece que como dice Caro Baroja "en vida fue más bien un pobre hombre que otra cosa" y hace la siguiente cita: "Y porque entre las otras ciencias é artes se dió mucho á la Astrología, algunos burlando decían que sabía mucho en el cielo é poco en la tierra" (12). Al ocurrir la muerte del marqués, el rey mandó revisar su biblioteca al obispo de Cuenca, Lope de Barrientos, maestro del príncipe, que encontró unos cincuenta volúmenes de "malas artes" que fueron quemados. La tradición siguió considerando al marqués como brujo en las generaciones posteriores. Varios auto-

res han aprovechado esta fama del Marqués de Villena, confirmando en sus obras como hacedor de prodigios mágicos.

Ruiz de Alarcón en *La cueva de Salamanca* (1622), le dota ya de un anillo mágico. Rojas Zorrilla en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, le muestra como practicante de magia blanca y le hace pronunciar las siguientes palabras sobre el tema: "casi todo lo que se cree de magos, brujos y hechizados es cosa de risa".

Hartzenbusch en su comedia, da a este personaje similar tratamiento. El Marqués de Villena aparece encerrado en una redoma encantada desde hace 279 años, ya que estamos en el año 1710. Es un hombre generoso y bueno que sólo desea paz y tranquilidad en compañía de su esposa. Como él mismo explica utilizó su magia (blanca), en beneficio del mundo ("La magia es mi profesión/pero es la blanca, y te aviso/que la ejerzo con permiso/de la Santa Inquisición"). Durante la obra sólo emplea sus poderes al principio de su aparición, libera a Garabito del hechizo de Marizápalos, le concede tres deseos en agradecimiento por haber roto la redoma, y ve mágicamente también a su futura esposa Dorotea, enterándose de los malvados planes del Conde de la Biznaga. Después delega las funciones de mago en Garabito, su ayudante. Le da los objetos mágicos y es él el que los emplea, si bien, como buen aprendiz de brujo, no los utiliza demasiado correctamente, lo que provoca graciosas situaciones, que en el fondo son el fin de la comedia. Garabito cuenta con el mayor número de apariciones en escena, asegurando con sus parlamentos y sus trucos la diversión del público, siempre con la ayuda de su equivalente opositor, en este caso Laín, que sufre todas las bromas mágicas.

Hay más personajes conocedores de las artes nigrománticas en la comedia. En el primer cuadro, se nos habla de Marizápalos, una vieja con fama de bruja que vive en una buhardilla vecina a las de Dorotea y Pascuala. Garabito va, una noche con luna, a visitar por los tejados a su novia Pascuala y después de una serie de peripecias entra en la casa de la bruja por la ventana, pero al mirar dentro con temor, la descubre muerta. Con los nervios tropieza y cae en un barreño lleno del unto que usaba para volar a sus reuniones nocturnas, en ese momento dan las doce y Garabito se ve transportado por los aires convertido en la mismísima Marizápalos y al mismo tiempo a Laín que estaba asomado a una ventana, se le abulla monstruosamente la cabeza. Como vemos, aún después de muerta perduran los poderes de la bruja.

Laín también hace un intento como mago, hace un conjuro de Marizápalos en un cuarto de una posada (que está encantado), pronuncia las palabras mágicas "Rople-lam-dralón" y como siempre, re-

sulta víctima de los hechizos. Los brujos, encabezados por el secretario, se ponen del lado del Conde de la Biznaga, opositor del marqués, realizando también acciones mágicas, como ponerle a Pascuala una joroba.

Como he dicho antes, hay dos renunciaciones a la magia en la obra. En la escena VIII del acto I, se celebra una reunión de brujos. Han pasado 273 años desde la desaparición del mundo de don Enrique de Aragón, Marqués de Villena, y está escrito en los libros proféticos que en esa fecha dejaría de existir la secta de los practicantes de la hechicería.

La magia les ha servido para hacerse ricos ("Gozaos de los bienes que os procuró vuestra industria: ellos os harán respetar de los mismos a quienes habéis despojado, y al bajar a la tumba la necia posteridad, lisonjera siempre con el poderoso, estampará en vuestra losa, con el oro que usurpásteis, pomposos letreros en alabanza de virtudes que jamás habréis conocido"), fines distintos que los dispuestos por el Marqués, que utilizó su saber sólo en beneficio del mundo. El Marqués reformador de la Magia yace en una redoma, se propone que esta redoma quede escondida en el paraje de Barahona hasta la consumación de los siglos, pues si alguien la rompiera, el Marqués volverá a la vida y los brujos temen su castigo. Cuando termina la reunión se declara el definitivo final de la magia en la Península.

El Marqués de Villena también renuncia a la magia por el amor de su esposa Dorotea. Don Enrique traspasa sus instrumentos de poder: el anillo, el libro de conjuros a Garabito.

En *Los polvos de la madre Celestina*, segunda comedia de Hartzzenbusch, la famosa alcahueta sube a escena para realizar sus hechicerías.

Esta clase de mujeres existía realmente y desde antiguo. En obras clásicas griegas, se retrata a la mujer capaz de hacer filtros para conseguir un amor de otra forma imposible (la nodriza de Fedra en *Hipólito* de Eurípides). Las famosas hechiceras de Tesalia, cuyo modelo es Medea, también participan asiduamente en el teatro griego. La literatura española nos ofrece un sinnúmero de muestras de este arquetipo empezando por *La Celestina* de Rojas y siguiendo por sus numerosas sucesoras, la mayoría familiares, ya que el componente hereditario es muy importante en la magia.

Caro Baroja en su comunicación "Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería" (13), nos ofrece un amplio repertorio de hechiceras que aparecen en el teatro clásico griego.

La Celestina de Hartzzenbusch es la misma que la de Rojas, pero un poco más vieja. Bruja de 284 años (como ella misma confiesa), sirvió con sus ar-

tes a Calixto y Melibea. Para demostrarle a García que esto es cierto, le hace ver lo siguiente: "Transparéntanse las que parecían puertecillas de armario, y dejan ver un cuadro que representa a Calixto muerto al pie de la pared de un jardín, y a Melibea precipitándose de un terrado", ella explica el motivo de su triste final "por servirse de su ciencia y despreciarla luego" y amenaza a García con la misma suerte si no acepta su ofrecimiento. "Da al olvido tu amor y sé mi esposo, y vivirás feliz y poderoso". Y es que su poder le ha concedido la inmortalidad, pero está condenada a la vejez perpetua; sin embargo hay un método para que rejuvenezca aunque su vida sea de duración normal, sólo podrá ocurrir esto si se casa un mozo con ella y le da un abrazo. Su deseo de volver a ser joven es el desencadenante y el hilo conductor de la obra.

Oponente de Celestina en esta comedia es el personaje de la Locura, que toma bajo su protección a los jóvenes perseguidos a los que considera sus discípulos. Aparece como una mujer joven y utiliza diversos disfraces, ganándole la partida a Celestina hasta el final. Cuando la vieja recupera la juventud, la Locura tiene su vida en las manos. Su generosidad le concede seguir viva a cambio de la renuncia a la hechicería. De nuevo encontramos el fin de la brujería.

Toda la magia de la comedia, aunque no se explicita (no hay palabras mágicas ni gestos, simplemente ocurre de improviso, de la forma más natural) se debe a estos dos personajes y a los polvos mágicos utilizados por García, que los recibió de Celestina como desinteresado regalo para acercarse a él.

En la tercera obra, *Las Batuecas*, encontramos nada menos que tres magos; en una época en la que ya no era corriente encontrar este tipo de personajes, el mago había perdido toda credibilidad. Aquí hay tres, número mágico dentro de la tradición fabulesca que el mismo Hartzzenbusch reconoce como influencia. Los magos aparecen como las "hadas madrinas" de los cuentos, para hacer que se cumplan los deseos de los protagonistas, Mateo y Lucía. Les ofrecen sabiduría (Sofronio), virtud (Virtelio) y fortuna (Fortunio), ellos son sólo dos, por lo tanto deben escoger y como su ambición es obtener sabiduría uno y virtud la otra, hay un mago que se queda sin pupilo, lo que provoca su desprecio y sus amenazas de venganza. Dos magos buenos y uno malo que será el oponente. Pero Mateo y Lucía no ven inmediatamente realizados sus deseos como cabía esperar de dos magos poderosos, ellos aparecen esforzándose por conseguirlos, Mateo estudiando, Lucía rezando, los magos son meros ayudantes. Mateo y Lucía no son felices hasta el final, sin que tenga nada que ver la oposición de Fortunio y su protegido Paulino (pollino), el

burro convertido en hombre. Aunque Fortunio obstaculiza la carrera de los protagonistas, sin intervención de la "fortuna" (escondido en la "mansión del olvido" había un documento real en el que se descubre que el rey no tiene descendencia y propone declarar reina a la mujer más virtuosa de las Batuecas, concurso que acaba de ganar Lucía) Lucía y Mateo no hubiesen conseguido ser reyes de las Batuecas. La magia parece que no ha servido para mucho, los magos de Las Batuecas no tienen unos poderes demasiado impresionantes, es el propio esfuerzo de Mateo y Lucía, su amor y la suerte lo que les conduce hacia la felicidad final. Este es el final moralizante típico de las comedias de magia del XIX.

Otros personajes mágicos aparecen en esta obra como los gnomos y salamandras ayudantes de Mateo.

Los magos y brujas de Hartzzenbusch acusan los cambios de actitud del siglo XIX. No son, como hemos visto, magos todopoderosos que utilizan la magia para un fin determinado (poder, riqueza...), sus actuaciones sólo pretenden, siempre contando con la ayuda inapreciable de los tramoyistas, divertir al público. La magia está al servicio de la comicidad.

Hay cosas que no se pueden conseguir por arte de magia y que son mucho más importantes y poderosas, ese es el mensaje de la más famosa comedia del siglo, *Todo lo vence el amor o La pata de cabra*. Cuando D. Simplicio Bobadilla va a visitar a un mágico "que recibe del dios Pluto, del numen de las riquezas, las inspiraciones de su ciencia" para que le asegure el triunfo sobre su oponente, se desarrolla entre ellos este significativo diálogo:

Mágico:

... mis más opulentos dones no pueden comprar aquella felicidad que sólo puede asegurar el corazón de una esposa, el cariño de los hijos, la paz de la conciencia, la influencia del mérito, la cultura de las letras y de las ciencias, y sobre todo la virtud y el honor.

Simplicio:

Vamos, vamos, yo saco en limpio de todo eso que ni la autoridad de un tutor, ni el imperio de la fuerza, que ya usé, ni el prestigio de las riquezas que he venido a invocar, pueden con el amor (14).

La misma conclusión que Don Simplicio, sacamos de las obras de Hartzzenbusch y de otras de la época, *El genio Azor, El diablo verde, La pluma prodigiosa...* Hay que señalar que la influencia de *La pata de cabra* fue grandísima, no hay comedia

que no tenga alguna escena inspirada en las más aplaudidas de la exitosa obra de Grimaldi.

"Todo lo vence el amor" en *Los polvos de la madre Celestina*, en *La redoma encantada*, en *Las Batuecas...* Hay renunciadas a la magia por amor en *Los polvos* y en *La redoma*; por amor, Dorotea se arrojará a la cueva de la "cabeza encantada" para correr la misma suerte de su marido sin importarle el sacrificio, porque "el amor todo lo embellece". Ya se había comportado antes como heroína romántica al declararle a Don Enrique: "Lo que yo en mi esposo quiero/no es fausto, ni gentileza/ni títulos, ni dinero:/quien merece mi afición/no es el señor, es el hombre/que me hace de su alma un don;/quiero en él su corazón,/y allí no hay rostro ni nombre". A lo que su esposo contesta: "... Amor es el bien mayor". En *Las Batuecas* la virtud y el amor, también salen vencedores. La Locura ayuda a los jóvenes amantes de *La redoma* porque García hace "la locura" de rechazar las riquezas que le ofrece la bruja Celestina por amor a Teresa, que también huye de un pretendiente noble y rico.

Estoy de acuerdo con la apreciación que hace Caldera sobre todas estas comedias: "E lo spirito borghese che anima queste opere è, in fondo, la ragione principale de loro moralismo" (15). Los sencillos ideales de la burguesía, están presentes en este teatro. Hay también referencias a la clase aristocrática que se ridiculiza por medio de personajes como Don Simplicio de *La pata* o Don Junípero de *Los polvos*, seres inútiles y cobardes, o como el Conde de la Biznaga de *La redoma*, donde se muestra como un grupo social petulante y caracterizado por sus abusos de poder. He aquí un par de diálogos del Conde para ilustrar lo que digo: "Soy conde: pago cuando quiero"; "Con valor o con industria hemos adquirido nuestro puesto nosotros, envidiosa canalla, mientras no sepáis hacer lo que hicimos humillaos ante el hombre que tiene más, que puede más, que vale, por consiguiente, más que vosotros".

Lo más importante en estas obras son los sentimientos de los protagonistas. De nada sirven aquí los poderes de los magos que sólo ayudan a superar los obstáculos, el enredo de la trama se crea para dar motivos a las divertidas situaciones mágicas. Los objetos encantados y/o capaces de encantar, producirán estos efectos tan abundantes y fundamentales para el éxito de la obra, pues su misión última y única es el entretenimiento del espectador, igual que en el siglo anterior, pero además, dejando un poso moralizante en la mente. Hartzzenbusch no se sale de la norma, como he intentado demostrar, sus magos y brujas son personajes secundarios en una historia de amor, donde el verdadero protagonista (evidente por el número de presencias en escena) es el gracioso, y donde las

transformaciones, los vuelos, las mutaciones y los juegos de magia se suceden y repiten hasta la saciedad (16).

NOTAS

(1) CARO BAROJA, J.: Magia y sociedad, I. Sobre la teoría de la magia, "Magia y nivel cultural", en *Vidas Mágicas e Inquisición* (I), Madrid, Istmo, 1992, p. 35.

(2) CERVANTES DE, M.: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), en Sánchez Escribano y Piquerías Mayo (eds.), Madrid, Gredos, 1972, p. 172.

(3) "Un cómico natural de Toledo, llamado Pedro Navarro, autor o director de la compañía, inventó los teatros por los años 1570, es decir, introdujo en ellos decoraciones pintadas y móviles, según el argumento lo requiera; mudó el sitio de la música, aumentó los trajes, hizo varias alteraciones en las figuras de las comedias, puso en movimiento las máquinas, imitó las tempestades, y animó sus fábulas con el aparato estrepitoso de combates y ejércitos", J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, Imp. Blass, 1923, p. 53.

(4) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa Calpe, 1909, p. 109. J. Caro Baroja cita varias veces este artículo en su libro *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, y atribuye su autoría (aunque no con absoluta seguridad) a Cotarelo.

(5) Estas obras son calificadas por algunos como dramas mitológicos, para otros serían comedias novelescas, ambos géneros están muy próximos pues requieren las mismas condiciones de gran espectáculo. En esta vida todo es verdad y todo es mentira. *El castillo de Lindabridis, o Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, contienen también elementos suficientes para ser encuadradas dentro de las comedias de magia. *El mágico prodigioso* se califica a veces como drama religioso.

(6) En 1640 fue inaugurado el Coliseo del Palacio del Buen Retiro con *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla. Al principio fue teatro de Corte, pero pronto fue abierto al público para que pudiese disfrutar de las maravillas de esta nueva manera de presentar los escenarios. Su planta en U era, según Calderón "la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes" (prólogo a su comedia *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*). Esto supone el descubrimiento de la perspectiva en el teatro.

(7) LUZAN DE, I.: *La Póitica*, (ed. Russell P. Sebald), Barcelona, Labor, 1977.

(8) BERTSTEIN, J. B.: *Diario Pinciano. Primer periódico de Valladolid* (1787-88). Segunda reproducción facsímil. Estudio preliminar: Celso Almuña, Valladolid, Simancas ediciones, 1978.

(9) Conversaciones de Lauriso Tragiense, nota a la p. 275, en E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1909, p. 682 b.

(10) ENCISO CASTRILLÓN, F.: *Principios de literatura acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid, Repullés, 1832, p. 42, recogido

por D. T. Gies, "Enrique Zumel y la comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX", pp. 434-435, en *La comedia de Magia y de Santos*, Actas del Congreso Internacional de Valladolid (abril 1991), Júcar, 1992.

(11) Ver J. Álvarez Barrientos, "Enrique Rambal (1889-1956)", pp. 91-114, y E. Caldera, "El Teatro fantástico", pp. 7-32, en *Teatro di magia/2*, Biblioteca di cultura 238, Roma, Bulzoni, 1991.

(12) CARO BAROJA, J.: Mentalidad astrológica y Santo Oficio, I. "Los astrólogos y su clientela", p. 175, y n. 98, en *Vidas Mágicas e Inquisición* (II), Istmo, 1992.

(13) CARO BAROJA, J.: en *Brujología. Congreso de San Sebastián*, pp. 179-228, Seminarios y Ediciones, S. A., Madrid, 1975. También en "Magia, sexo y estatuto social. El arquetipo Celestinesco", pp. 129-152, capítulo VI de su libro *Vidas Mágicas e Inquisición* (I), Istmo, Madrid, 1992, encontramos abundante información sobre el tema.

(14) GRIMALDI DE, J.: *La pata de cabra* (ed. David T. Gies) Roma, Bulzoni, 1986, p. 175.

(15) CALDERA, E.: "La magia nel teatro romantico", p. 193, en *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983.

(16) He consultado para este artículo las siguientes obras: AA.VV.: *La comedia de Magia y de Santos*, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Actas del Congreso Internacional de Valladolid, abril 1991, Júcar, 1992; Alonso Aserjo, J.: "El nigromante en el teatro preloquista", M. V. Diago-I. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad, 1991; los trabajos de J. Álvarez Barrientos: "Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos", *Cuadernos de Literatura Española*, n.º 13, pp. 17-33, Universidad de Valladolid, 1988; "Problemas de género en la comedia de magia", Actas del Simposio Internacional, *El teatro español a fines del siglo XVII*, Amsterdam, Rodopi, 1989; "Público y creencia en la comedia de magia", *Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassell, Edition Reichenberger, 1990; Ando, R.: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March, Valencia, Castalia, 1976; Aróniz, C.: *Teatros y escenarios del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; Caldera E. (ed.): *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983; *Teatro di magia/2*, Biblioteca di Cultura 238, Roma, Bulzoni editore, 1991; y los artículos del mismo autor: "La última etapa de la comedia de magia", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I*, Roma, Bulzoni, 1982; "Entre cuadro y tramoya", Studies for I. L. McClard, ed. by D. T. Gies, Dieciocho, 9, números 1-2, 1986; "Teatro di magia e secolo dei lumi", *Letteratura* 11 (1988), pp. 51-59; "Sulle comedias de santos di Salvo y Vela e sulle fonti del Mágico de Salerno", *Letterature* 13 (1990), pp. 53-69; Campus, J.: *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1969; Caro Baroja, J.: *Teatro popular y magia*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1974; Díez Borque, J. M. (coord.): *Historia del teatro en España. Tomo II: El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)*, Madrid, Taurus, 1988; Fuente Ballesteros, R. de la: "La teatralidad de la comedia de magia", *Draco*, Universidad de Cádiz, 1991-1992, pp. 167-189; del mismo autor, "La teatralidad en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla", *Crítica Hispánica* (en prensa); Gies, D. T.: "Don Juan Tenorio y la tradición de la come-

dia de magia", *Hispanic Review* 58, 1990; Llorens, V.: *El Romanticismo español. Ideas literarias. Literatura e historia*, Fundación Juan March, Madrid, Castalia, 1980; Muñoz Morillejo, J.: *Escenografía española*, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Madrid, Blass, 1923; Pavia, M. N.: *Drama of the siglo de Oro. A study*

of Magic, witchcraft, and other occult beliefs, Nueva York, 1959; Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1909)*, Madrid, Colección "El libro de bolsillo", n.º 66, Alianza editorial, 1971; Yxart, J.: *El arte escénico en España* (cc. facsimil), Barcelona, Alta Fulla, 1987.



“LA COTERA DE TRESABUELA” DE PEDRO MADRID

Salvador García Castañeda

Hace algunos años tuve la ocasión y el privilegio de conocer a Pedro Madrid, gracias a la gentileza de nuestro amigo común, el antropólogo Antonio Montesino, quien me llevó a verle tanto en aquella ocasión como en otras varias. Pedro Madrid no necesita de presentación como rabelista y constructor de rabeles aunque es menos conocido, fuera del ámbito de su tierra, como escritor de costumbres.

Como se recordará, los costumbristas, por lo general, vivían en núcleos urbanos, procedían de las clases medias y tenían un nivel de educación con frecuencia superior al de la mayoría de sus contemporáneos. Presentaron con frecuencia de modo paternalista o desdeñoso a sus compatriotas de las clases populares ciudadanas o del medio rural y marinero (recordemos a Mesonero Ramos, o al mismo Pereda), sin identificarse con ellos y sin amarlos. Entre los colaboradores de las revistas literarias decimonónicas (y el *Semanario Pintoresco* sería la más representativa) escasean los que tratan de interpretar las costumbres de una gente a la que juzgan inferior, pintoresca y graciosa pues la desconocen. La mayoría de ellos liñen sus observaciones de un matiz irónico innecesario ante unos modos de vivir que por ser diversos a los propios ven como bárbaros y primitivos.

No ocurría lo mismo con aquellos escritores de costumbres que procedían de aquellas clases o de aquellos medios, en este caso del rural, como “El Duende de Campóo” o Manuel Llano, en la Montaña, quienes pintaron a la gente de la aldea con cariño y ensalzaron sus virtudes y los trabajos de su diario vivir.

Sin embargo, todos los costumbristas comparan una misma angustia ante el paso del tiempo que todo lo cambia y una misma consciencia de ser depositarios de una herencia cultural, de unas señas de la identidad propias del pueblo, de la región o del país que les vio nacer y que están en vías de desaparecer. Por ello intentan que su obra sirva de eslabón entre el presente y el pasado y a la vez que sea testimonio y archivo de los usos y costumbres tradicionales. Pereda se hizo cargo de esta labor en Cantabria hasta el punto de que al estudiar aquel costumbrismo habrá que referirse siempre a un *antes* y a un *después* enriquecido con una floreciente escuela de discípulos del autor de *Peñas arriba*.

Pedro Madrid es uno de los pocos escritores de costumbres que han salido del pueblo, un autodidacta que escribe impulsado por su sensibilidad y por sus recuerdos. Lo mismo que Manuel Llano no forma parte de escuelas ni sigue el magisterio de nadie. Sus narraciones tienen el valor extraordinario del testimonio, pues todo lo que cuenta no fue solamente visto sino vivido día a día por él. Al cabo de los años Pedro Madrid rememora experiencias vividas para salvar del olvido costumbres, maneras de vivir y de pensar ya idas. Sus escritos son un legado para quienes pertenecen a generaciones nuevas pues también él, como es achaque de costumbristas, siente nostalgia de la niñez y de la juventud y angustia por el paso inexorable del tiempo que todo lo borra. Precisamente, “La Cotera de Tresabuela”, que presentamos aquí, es una narración que evoca con melancolía unos modos de vivir y una cultura ya desaparecidos.

PUBLICACIONES DE PEDRO MADRID

La matanza del cochino en el valle de Polaciones. Santander: Instituto de Etnografía y Folklore “Hoyos Sainz”, Institución Cultural de Cantabria, 1980.

Valle de Polaciones. Recuerdos de mi Valle. Torrelavega: Imprenta Herrero, 1986 [Contiene “Las hilas en Polaciones” (pp. 5–9); “Ir a cantones” (11–12); “Los Carnavales en el valle de Polaciones” (22–32)].

Estampos de mi Valle de Polaciones. Torrelavega: Ediciones Quimas, s. c., 1990 [Contiene “Prólogo” de Emilio de Mier Pérez (pp. 3–8); “Las bodas” (10–39); “Las romerías”, (41–61); “Los carreteros” (63–77); “El duro invierno” (79–96); “Historia de osos” (98–108)].

Salvador García Castañeda

LA COTERA DE TRESABUELA

Es uno de tantos recuerdos entrañables que se guardan de aquella nuestra aldea natal acunada a la vera de Peña Labra, entre praderas, bosques y cumbres nevadas.

En el entorno de la vieja escuela rural, contigua a la monumental iglesia edificada a mediados del siglo XVIII se ubica este histórico recinto

tan vinculado a la existencia de cuantos allá viéramos la luz. Montado sobre un largo paredón que sobresale en todo su perímetro como valla protectora y asiento habitual para una concurrencia que a cualquier hora del día o de la noche visitaba aquel lugar de esparcimiento.

Había vecinos fieles a la costumbre de acercarse cada mañana al observatorio predilecto que fue la "Cotera" y desde allí otear el panorama de hayedos y cuestras argumosas, de horizontes nubladados y maltrechas chimeneas lanzando a los aires los humos de sus hogares madrugadores; allí se reunían los rebaños comunales para trasponer día a día las lomas de la "Vallejuca", llevados hacia el lejano pastizal de la mano de los pastores de turno, y la turba alborotadora que fuimos en nuestros años escolares aguardaba siempre la llegada del señor maestro con aquellas lecciones mal aprendidas, sucios y despeinados, rotos los escurpines de burdo sayal de tanto corretear por el suelo embarrado.

En los atardeceres veraniegos cuando la juventud regresaba del prado se poblaba la "Cotera" de animosas parejas bailando al son de las pandereatas, olvidando las fatigas de la jornada, de voces juveniles entonando viejas canciones regionales, de hombres maduros relatándose las incidencias de la siega, y en el plenilunio de las noches bonancibles los mozos alargaban sus permanencias hasta contemplar alguna vez los albores de la madrugada, llegando por las alturas del "Collado de Sejos".

Espacio habilitado para bolera fue también nuestra bolera inolvidable donde solteros y casados disputaban ruidosas partidas siempre acabadas en riñas y discusiones. Acudiendo a mis recuerdos más lejanos nombro al tío Ramiro, al tío Pedro "el Rojo", al tío Manuel "el Pasiego" y al cura Don Vicente, entre tantos aficionados que allí contendían, mayormente tras recogerse los últimos frutos del monocultivo hacia la segunda quincena de agosto cuando iban quedándose ociosos los brazos ocupados en la brega diaria. Allí era el colmo de los entusiasmos entre la hilera de espectadores sentados en las losas del paredón, alentando el bien jugar de sus favoritos, llevando relación de los bolos caídos y bebiendo vino por el gran cántaro de hojadelata a cuenta de las cuadrillas perdedoras.

En los días de precepto, toda la grey ataviada con sus ropas domingueras iba llegando a aquel extremo llamado "Pico de Arriba" de la "Cotera", lindante con la alta torre del campanario, a la espera de Don Vicente, el cura archiconocido, o el otro cura, nuestro bendito Don Angel, llegado cada domingo a lomos de su yegua negra, que con la sotana destucada de soles y vendavales aparecía

siempre tras la esquina de "Los Hornos", arteria y encrucijada igual en nombradía a la propia "Cotera". Después de oída la misa, las gentes volaban a reunirse hasta bien acabada la mañana y sólo por breve tiempo, el preciso para la comida del mediodía, apenas si la pluzuela se quedaba desocupada.

El día de mayor animación era sin disputa el de la fiesta patronal en que mañana, tarde y noche una muchedumbre de romeros venidos de los pueblos circunvecinos, juntos a los nativos de aquel pueblo tan acogedor que fuera Tresabuela hacían desbordarse la alegría más bulliciosa. Los Carnavales, otro acontecimiento supremo donde el rito pagano absorbía a todo el mundo, ya como actor, ya como espectador: domingo, lunes y martes aunque el invierno desatara sus rigores y la nieve y el frío obstinadamente se opusieran, cada año volvía a renovarse el espectáculo de las originales comparsas maravillando al buen público dispuesto siempre a ofrecer su hospitalidad proverbial.

La hoguera de la Nochebuena que se encendía antes de la misa del "Gullo", la vieja costumbre de poner un ramo verde en el balcón de cada moza la víspera del día de San Juan, el ir a robar las natas olvidadas en algún alto ventanal, el hacer una incursión por la aldea forastera con resultado de carretas volcadas y perros apaleados en callejas estrechas o en el asalto a cualquier gallinero mal vigilado; también el "ir a cantones" a las altas majadas sumergidas entre nieblas y acebales, donde aquellas pastoras bravías, nuestras abuelas, daban a sus galanes el jarro de leche recién ordeñada, el amor de la lumbré alimentada con troncos de retama y el calor del lecho levantado sobre ramas de brezo y terrones arrancados al suelo de la braña... Punto de partida y origen de toda empresa era para los mozos de Tresabuela la tan nombrada "Cotera".

Allí mismo, bajo el corredor del vetusto edificio donde aprendíamos a leer, había un espacio a manera de estrecho portaluco, que libraba a todo transeunte de la lluvia y del soplo de los vientos norteños, sitio de reunión para el dócil vecindario convocado a toque de campana cuantas veces necesitaran de sus obediencias los recordados padres de la aldea. Que tiempos se vivieron en que cómicos paternalismos prosperaron acá hasta encoger y atosigar el menor ánimo de insubordinación.

Por lo que se sabe, la "Cotera" también había sido lugar de enterramientos en pleno corazón del poblado, llevado más tarde a las lejanías del "Campo de Arriba", donde la superstición aldeana no contemplara en noches de luna radiante ánimas del Purgatorio errando por aquellos aldeanos.

Aún queda en la parte que llamábamos "Pico de Abajo" de la "Cotera" una escalera de piedras toscamente arrimadas por donde llegaba yo desde mi casa del humilde "Corral de los Sampedros" cada día, cada noche, cada vez que me viniese en gana pisar aquel espacio sagrado; primero en años de mi niñez mordisqueando el mendrugo de pan que las madres nos repartían al retornar de la escuela, luego, cuando la juventud alegre sembraba de sueños dorados nuestras vidas, más tarde al impulso, por fin de colectivas rebeldías que no tolerarían más yugos y tutelas vergonzantes sobre las cotidianas desventuras.

El paso del tiempo hizo de nuestra "Cotera" un paraje desolado, sin protagonismos en el existir de la aldea, a trechos invadido de la hierba, en parte cubierto por los escombros con sus piedras caídas y sus muros desportillados, muestras de abandono y lastimosa decadencia; mejor suerte mereciera aquel entrañable rincón que en sus días de esplendor albergara tantas actividades.

Apenas una mínima parte de los moradores que antaño se afanaban cultivando sus predios, transitaban aquellas callejas empinadas, y al crepúsculo de la tarde departían por balcones y corraladas, perviven allí, acosados de la soledad que se agranda y engendra desalientos. Los otros se

encaminaron, tiempo ha, hacia tierras foráneas buscando una mejor vida y el resto reposa ya tras las pobres tapias del corral de los muertos, asentado allá enfrente, sobre los páramos del "Campo de Arriba", a la vera del "Monte Masegal".

Con el alma entristecida de nostalgias he vuelto de aquel pueblo que exótico me parecía de tanto tiempo como no lo frecuenté. Ni una canción en la cercana pradería, ni un grupo infantil correteando por la encrucijada de "Los Hornos", ni siquiera la voz de cristal de algún gallo alborotador en el ámbito del "Barrio de la Fuente", sólo una pareja de ancianos, vacilantes sobre sus cayados, contemplando a la nada, tal vez, si no al triste panorama de edificios inhabitados o en trance de deruirse, contándose vivencias de mejores tiempos pasados...

Quisiera yo que sobre el más añorado de todos aquellos lugares no se tendieran las sombras del olvido: sobre aquella "Cotera" de Tresabueta testigo de tantos azares y venturas. Y ojalá merezcan tal recompensa estos relatos inspirados por el hondo cariño hacia la tierra que nos viera nacer.

Tresabueta, Valle de Polaciones. Verano de 1993.

Pedro Madrid.



MARAGATERIA: INGENIO Y AGUA. LA ETNOGRAFIA EN LA ESCUELA (I)

Manuel Arias Martínez, Sara Navas San-Millán y Natalia Torreblanca Pacheco

Este artículo pretende ofrecer un material didáctico que sirva a los profesores de Áreas Sociales como orientación para acercar al alumno a la etnografía.

Los datos utilizados para elaborar el material están tomados de un trabajo de investigación etnográfica realizado para la Junta de Castilla y León en 1992, año en el que llevamos a cabo el "Inventario de Ingenios Hidráulicos de la comarca Leonesa de Maragatería (León)". En este sentido, consideramos interesante que el trabajo de investigación se convierta en una herramienta para divulgar una información que, de otro modo, sólo tendría interés para el experto.

La visita al "Molino de la Puente" de Pobladura de la Sierra (León) es la actividad que se propone. La elección de este molino se ha hecho en función de los siguientes criterios:

- El entorno rural y natural en el que se encuentra.
- El buen estado de conservación del edificio y la maquinaria.
- La posibilidad de visitar un molino en funcionamiento.

El material didáctico consta de:

- Una *explicación* para el profesor sobre el funcionamiento, partes y usos relativos a un molino a través de una *ficha de inventario* de ingenios hidráulicos comentada desde un punto de vista didáctico. De este modo, el trabajo investigador, aporta material de primera mano y cobra actualidad y utilidad saliendo del archivo. Dada la riqueza de los datos aportados por la ficha, el profesor podrá optar por explicar los contenidos de una manera más o menos extensa dependiendo del nivel y edad del alumno.

- *Cuadernillos didácticos* para los alumnos. Se presentan dos cuadernillos, el número 1 para alumnos entre 14 y 16 años y el número 2 para niños de 8 a 10.

La actividad propuesta intenta acercarse a una enseñanza interdisciplinar que posibilite complementar y aplicar en la práctica algunos de los temas de las distintas asignaturas impartidas en el

colegio. El objetivo es dar al niño una visión diferente de un contenido a través de la observación directa, de la lectura comprensiva y de la explicación complementaria que reciba del profesor.

Los objetivos pedagógicos que se pretenden obtener con esta actividad son:

- Conocer la arquitectura de estos ingenios y a través de ellos la arquitectura popular. De esta forma se fomentan las dotes de observación del niño y se le educa en el respeto al patrimonio etnográfico.

- Comprender el mecanismo de un ingenio hidráulico y la importancia del agua en su funcionamiento. Así se obliga al niño a utilizar la lógica y a aplicar los conocimientos de física aprendidos en el colegio (energía hidráulica, mecánica...).

- Valorar una actividad económica de importancia crucial para las sociedades tradicionales. El niño se acerca de esta manera a la realidad de la economía de subsistencia anterior a la revolución industrial, para poder entender mejor los contenidos de las Ciencias Sociales.

- Entrar en contacto con modelos de comportamiento y organización social que implican actividades y trabajos colectivos (propiedad comunal, sistema de turnos...). Con este punto se pretende educar al niño en el respeto, la tolerancia y la solidaridad.

- Mostrar un proceso de producción del que se obtiene un producto tan cotidiano para el niño como es la harina.

- Estudiar "in situ" el curso de un río y aprender a valorar la importancia del agua para los núcleos de población. De este modo se fomenta en el niño el respeto a la naturaleza y se le hace consciente de la necesidad de preservarla.

MATERIAL PARA EL PROFESOR: EL "MOLINO DE LA PUENTE" EN POBLADURA DE LA SIERRA

A continuación se presenta una copia literal de la ficha de inventario con una serie de orientaciones intercaladas para el profesor y precedidas por un asterisco en el texto al final de cada uno de los

grandes apartados. También se aporta una pequeña explicación del funcionamiento de un molino hidráulico.

FICHA DE INVENTARIO DE INGENIOS HIDRAULICOS

1.- TIPO DE INGENIO: Molino harinero.

* El profesor deberá explicar al alumno los diferentes tipos de ingenios hidráulicos (sierras, batanes, ferrerías, etc.). Entre ellos el molino harinero destaca por su abundancia, variedad y relevancia en la economía de subsistencia en una zona fundamentalmente cerealística.

2.- DENOMINACION DEL INGENIO: "Molino de la Puente".

* La toponimia es muy interesante para recuperar signos de identidad. La denominación de estos ingenios respondía a razones muy diversas, desde la puramente geográfica hasta aquella referida al propietario del ingenio.

3.- LOCALIZACION

3.1. *Provincia:* León.

3.2. *Comarca:* Maragatería.

3.3. *Municipio:* Lucillo.

3.4. *Localidad:* Pobladura de la Sierra.

3.5. *Número de habitantes:* 18 vecinos.

3.6. *Distancia al núcleo de población:* En el núcleo de población.

* Con este punto el profesor deberá explicar qué es y donde se sitúa la Maragatería, y cuáles son sus características físicas y sociales. Además, puede servir para explicar la división administrativa de pueblos y comarcas dentro del territorio español. Los datos demográficos ayudan a comprender el descenso poblacional y el éxodo rural que ha llevado a la destrucción de estas formas de vida. Por otra parte, el profesor podrá explicar también la diferencia entre el concepto de vecino y habitante.

4.- SITUACION

4.2. *Cauce:* Río Duerna; nace a 4 Kms. de Pobladura.

* Se explicará a los alumnos que el río Duerna es un afluente del río Tuerto que pertenece a la cuenca del Duero.

5.- ACCESOS: Fáciles. Es posible acceder en coche. Por las calles del pueblo se baja hacia el río

y el molino se encuentra antes de cruzar el puente que conduce a la herrería.

6.- PERCEPTIBILIDAD: Muy buena desde la zona en la que se sitúa el molino.

7.- REGIMEN DE PROPIEDAD

7.2.- *Colectiva:* Comunal.

* La abundancia de molinos comunales en Maragatería merece un comentario como forma de organización social que se remonta al derecho consuetudinario leonés. Se debe resaltar la diferencia con los molinos de un solo propietario que cobraban un beneficio por el trabajo.

8.- NORMAS DE USO: Actualmente lo utilizan diez u once vecinos. El uso se rige por el sistema de turnos y las normas son establecidas oralmente; es un sistema flexible que permite cambios de turno dependiendo de las necesidades de los vecinos: "Antiguamente era por días, cuando hacía mucha falta el moler, que éramos muchos vecinos. El día uno era de uno, el día dos era de otro, el día tres de otro. Eso ya lo habían ordenado otros, no se acordaba en Concejo; ahora como apenas se muele, somos muy pocos vecinos, cada uno cuando necesita". El mantenimiento del edificio se rige por el sistema de hacendera.

* La transcripción de las palabras del informante aporta los datos suficientes para explicar una organización social regulada por acuerdos verbales. El Concejo es la reunión de todos los vecinos del pueblo y un órgano decisorio en la vida de la localidad. De él salen los diferentes acuerdos que hay que seguir en el reparto de trabajos que afectan al conjunto de la comunidad. El incumplimiento de estos acuerdos se castiga con una sanción (multas en metálico o en especie). Regulada por el Concejo, la hacendera es la reunión activa de los vecinos que, con prestaciones personales, ejecutan labores de mantenimiento (en el caso del molino, limpieza de la presa que aporta la fuerza motriz, de los caminos o de las reparaciones de la maquinaria).

10.- EL AGUA

10.1. *Sistema de captación:* Toma el agua a través de una moldera, situándose la presa a unos 25 mts. del ingenio. La entrada del agua se regula mediante una compuerta de madera situada a la izquierda del molino. En la boca de la canal, que es de madera y está situada en pendiente, una tabla facilita regular la cantidad de agua que entra al rodezno: "...tiene que entrar la medida (de agua). La que entra en demasía interrumpe al dar vueltas".

El mantenimiento se rige por el sistema de hacendera y consiste fundamentalmente en la lim-

pieza de la presa "...tiene maleza de por ahí, otros problemas no hay", quitar los carámbanos de hielo del rodezno durante el invierno y "deslejarlo" cuando pasa demasiada agua, ya que se sale del engranaje y hay que volver a colocarlo en su posición normal con el molino parado.

10.2. *Regularidad del caudal*: Constante durante todo el año, excepto algunos días del verano.

10.3. *Otros usos del agua*: Regadío.

10.4. *Preferencia y distribución del uso*: En época de riego tiene preferencia el riego "porque ya nos preparamos antes de regar y aprovechamos a moler". El sistema de riego se sortea: "Se pone una papeleta y donde toque, empieza... Se hace a primeros de agosto cuando se crea que hace falta regar, al salir de misa, en el Concejo".

* La captación del agua es uno de los aspectos más significativos en lo que al funcionamiento de los ingenios se refiere. Sería interesante para el alumno conocer que el sistema varía de unos molinos a otros dependiendo del caudal, de la distancia de la toma y de la tradición. Unos molinos reciben el agua a través de un pozo y otros, como es el caso, directamente de un canal que sale del río y entra en el molino por un tronco horadado que precipita el agua hacia el rodezno. Además, no todos los molinos pueden moler todo el año dada la escasez de agua en algunas estaciones. Esto puede servir para explicar la dependencia de la actividad humana en relación con el clima, así como la necesidad de primar el riego de los prados sobre la molienda, susceptible de realizarse en estaciones más húmedas.

11.- EDIFICIO

11.1. *Datación*: Fecha de construcción desconocida: "Nuestros abuelos y antes".

* Frente a la datación de los edificios artísticos, conviene resaltar el carácter atemporal y anónimo de la arquitectura popular, que no puede adscribirse a un período histórico determinado ni a los estilos establecidos en la Historia del Arte.

11.2. *Tipología*: Individualizada.

11.3. *Planta*: Cuadrangular.

11.4. *Tipo de aparejo*: Mampostería asentada con barro.

11.5. *Cubierta*: A dos vertientes, de pizarra del país.

11.6. *Reformas*: En la cubierta y la canal. La cubierta fue reformada en la década de los 80, manteniéndose la tipología y material originales: "Lo hemos cubierto pues hará unos doce años,

nosotros mismos... de pizarra". La canal ha sufrido dos reformas, una de ellas tras caerse un niño y resbalar por ella: "Se tapó con unos tablones de madera a la altura de la entrada del agua".

11.12. *Estado de conservación*: Muy bueno.

*A partir de la observación del edificio el profesor puede destacar los elementos característicos de la arquitectura popular, como materiales autóctonos, formas sencillas basadas en la funcionalidad, tipologías singulares que siguen la tradición del lugar, mano de obra procedente de los mismos usuarios y técnicas de construcción elementales.

12.- MAQUINARIA

12.1. *Partes*: Completa; de madera de roble ya que resiste la humedad: Tolva o "cesta"; "carambieyo"; piedras, procedentes de San Miguel de las Dueñas; "farnal"; "añadea"; eje o "fuso"; "rejón"; "la puente"; "rodeno".

12.2. *Funcionamiento*: Funciona y está en activo.

12.3. *Rendimiento*: Se utiliza a lo largo de todo el año, cuando se necesita moler: "Se puede moler 12 ó 15 cuartales al día; antes funcionaba día y noche".

12.4. *Constructor*: Antiguamente las muelas se hicieron de piedra del lugar, pero su rendimiento no era satisfactorio y se sustituyeron por las actuales de San Miguel de las Dueñas hace aproximadamente 20 años.

12.6. *Conservación*: Muy buena.

*Para este apartado ver el texto siguiente sobre el funcionamiento de un molino hidráulico y comentar los diferentes vocablos específicos de la comarca.

13.- EL OFICIO

13.1. *Materias primas*: Trigo y centeno.

13.2. *Herramientas*: "Paleta" de chopo; "Martillos" o picas, con "dos bocas muy afiladas".

13.4. *Organización de la producción*: Molían indistintamente hombres y mujeres, y se producía en la medida en la que se necesitaba; normalmente con una carga de doce cuartales de pienso había suficiente para 20 a 25 días, "pero cuando las ovejas o las vacas están paridas se gasta más".

13.5. *Mercantilización*: Molino "rastrero".

*En relación con las materias primas, el profesor puede explicar la importancia del cereal en la civilización occidental, su cultivo y proceso de

transformación como base de la alimentación de los hombres y del ganado. Es también destacable el carácter universal del trabajo del campo, en el que la mujer participa igual que el hombre. Frente a las medidas de peso-capacidad utilizadas en la actualidad, es interesante que el profesor destaque la utilización del cuartal, que equivale a 10 kilos y medio de trigo.

Sería conveniente resaltar la diferencia entre molino rastrero y el llamado maquilero. El molino rastrero es aquel que mueve su maquinaria a través de una corriente de agua que entra de forma directa desde la moldera al rodezno. En algún lugar lo han denominado molino de arrastre, al no retener el agua en un estanque para regular su entrada en el rodezno. Se trata por tanto, del modelo más simple de molino, acarrea lentitud en el proceso y su producción es exigua. A esto se añade, además, el hecho de que habitualmente los molinos rastreros suelen ser de propiedad comunal o de varios propietarios, asociados sin una finalidad comercial, aunque no sea ésta una norma general. Por el contrario, el molino maquilero no es más que el que cobra maquila, o sea, un pago en especie del cereal que se muele. Habitualmente el molino maquilero ha desarrollado más la actividad industrial y aumenta la productividad con el uso de un estanque. La incorporación de dos piedras o de un sistema de cernido para la harina es también habitual en este tipo de molinos.

15.- LEXICO: "Rejón": Hierro en la parte inferior de la maquinaria donde va el eje dando vueltas; "Carambieyo": pieza de madera que, al golpear las piedras en movimiento, regula la caída del grano; "desleijar": tarea relacionada con la puesta a punto del rodezno al comienzo del deshielo para evitar que al entrar el agua, se salga de su engranaje; "rodeno": rodezno.

*Hemos considerado que entrar en cuestiones relativas al léxico entraña demasiada dificultad para el nivel del alumno, teniendo en cuenta además lo específico del tema. Sin embargo, el profesor puede comentar la variedad de vocabulario que existe de unas zonas a otras y la riqueza que ello supone para nuestra cultura.

16.- VALORACION Y PROPUESTAS

16.1. *Entorno*: De gran interés. No se encuentra degradado y conserva íntegramente las características del paisaje natural y humano tradicionales de la Maragatería de montaña.

16.2. *Ingenio*: Ejemplo prototípico de molino comunal de los llamados "rastreros" por conservar tanto la estructura arquitectónica como la maquinaria en sus materiales y características originales.

16.3. *Propuestas de actuación*: Sería recomendable vigilar su evolución en caso de abandono.

16.4. *Uso que se propone*: El actual.

*El alumno debe aprender a través de estas actividades a valorar el medio ambiente y a respetar cualquier muestra de la cultura tradicional. Asimismo, puede servir para concienciar al niño de la necesidad de preservar el patrimonio natural y cultural.

17.- DATOS DEL INFORMANTE: Luis Arce; aproximadamente 50 años; natural de Pobladura de la Sierra.

18.- FECHA DE REDACCION: 12 de septiembre de 1992.

PARTES Y FUNCIONAMIENTO DE UN MOLINO HIDRAULICO

La simplicidad en la maquinaria del molino harinero ha sido razón fundamental para su proliferación en toda la zona estudiada. Desde lo elemental de las maderas que componen el ingenio, siempre de procedencia próxima al mismo, hasta el sistema de captación de agua, los diferentes mecanismos suponen una sencillez, patente en el caso de los molinos rastreros, que es por lo general, recordada por los informantes.

El agua entra en el molino procedente del mismo río o de una *moldera* o canal secundario que regula y conduce el volumen necesario para la molienda. El acceso se puede efectuar directamente, a través de la *canal*, que es un tronco seccionado que precipita el agua sobre las aspas del rodezno, o desde un *banzaio* o estanque en el Bierzo, que acumula el agua para que por su propio peso realice la misma función.

Las aspas del rodezno, generalmente de hierro forjado, mueven un eje o *árbol*, que es el que a su vez transmite su fuerza a la piedra de moler o *muela*. La piedra inferior, inmóvil, se asienta sobre una estructura de fábrica definida entre las vigas de madera que garantizan su sujeción al suelo. En Maragatería se denomina a estas vigas, generalmente trabajadas con tosquedad, *mayales*. Junto a ellas suele disponerse el mecanismo que ajusta la separación entre las piedras y permite controlar la calidad de la harina.

La piedra superior o *volandera* es la que efectúa un movimiento giratorio que desmenuza el grano como consecuencia de una superficie rugosa dividida en partes, que el molinero se encarga de mantener, utilizando *picas* de hierro.

Esta operación de mantenimiento de las piedras se denomina *picado* y se realiza elevando la

piedra mediante el uso de una viga vertical de la que pende una *cabria* y con la que se sujeta para levantarla sin esfuerzo.

Sobre las piedras, normalmente tapadas con un *tambor* de madera, un *banco* o *mesa* sostiene la estructura de la tolva, *tremunia*, *tremuella* o *tramoya*, que es una estructura troncopiramidal invertida donde se deposita el grano para moler.

El cereal va cayendo por el vértice horadado de la tolva a un contenedor cuadrangular con mecanismos propios para controlar la cantidad de grano que se va introduciendo entre las piedras. Esta parte se mueve a través de un *carraquillo* metálico en el extremo superior del árbol, o de un trozo de madera, *tarabiella*, que roza sobre la misma piedra superior provocando la caída del cereal.

La harina sale por un orificio dispuesto entre las dos piedras y se deposita en la *caja* o farnal, desde donde se guarda en los sacos o *quilmas* de lienzo utilizando una paleta.

CUADERNILLOS DIDACTICOS-(14 a 16 años)

Cuadernillo 1. El "Molino de la Puente"

El "Molino de la Puente" está en un pueblo de la comarca leonesa de Maragatería que se llama Pobladura de la Sierra. Este pueblo tiene 18 vecinos.

1.- Fíjate en el nombre del molino. Aunque te suene raro, se puede decir indistintamente "la puente" o "el puente". ¿Cómo se llama este fenómeno lingüístico? Escribe otros ejemplos que conozcas.

2.- Describe el pueblo y señala las diferencias con el lugar en el que vives.

3.- ¿Están todas las casas habitadas? Si consideras que no, razona tu respuesta.

4.- ¿A qué crees que se dedica la gente que vive en el pueblo? ¿En qué sector de la actividad económica incluirías el trabajo que realizan?

Este molino no tiene un solo dueño, sino que pertenece a todo el pueblo. Cada vecino tiene un tiempo determinado para moler y para dejar el molino limpio a la persona que tiene el turno siguiente. Además, los trabajos de reparación y mantenimiento se reparten entre todos en una reunión.

5.- ¿Sabes cómo se llama este tipo de propiedad?

6.- Explica una experiencia tuya en la que el trabajo se reparta.

Para que el molino funcione se hace un canal artificial que parte del cauce del río. Este mismo sistema se utiliza también para regar los prados. Fíjate en el río y en la toma de agua:

7.- Teniendo en cuenta la estación del año en la que estés, el río llevará más o menos agua. Explica por qué.

8.- ¿Cómo se denomina el sistema utilizado para regar los prados? ¿Conoces otro tipo de agricultura que no utilice este método?

9.- Describe cómo llega el agua desde el río al molino y explica a través de qué elemento se regula la entrada de agua.

Fíjate bien en la arquitectura y en el tipo de materiales empleados en la construcción del molino. Haz un dibujo y señala las partes y los materiales usados.

10.- Compara el molino con otros edificios del pueblo, ¿se utilizan los mismos materiales? ¿Por qué?

11.- Subraya los adjetivos que crees que se pueden aplicar a este edificio: monumental, austero, barroco, funcional.

Como has visto, el molino tiene una maquinaria muy sencilla. Algunas de sus partes son: las muelas o piedras, la tolva, el rodezno, el árbol o eje, el farnal.

12.- Explica cuál es la función de cada parte y el funcionamiento en general de la maquinaria.

13.- ¿Qué energía utiliza el molino para funcionar? ¿Conoces otro tipo de molino que utilice una energía diferente?

14.- ¿Qué leyes físicas que conoces crees que intervienen en el funcionamiento del molino?

La molienda era una actividad fundamental en la vida de las sociedades tradicionales ya que proporcionaba harina para hacer pan y pienso para alimentar al ganado. Era un trabajo no especializado que realizaban tanto hombres como mujeres.

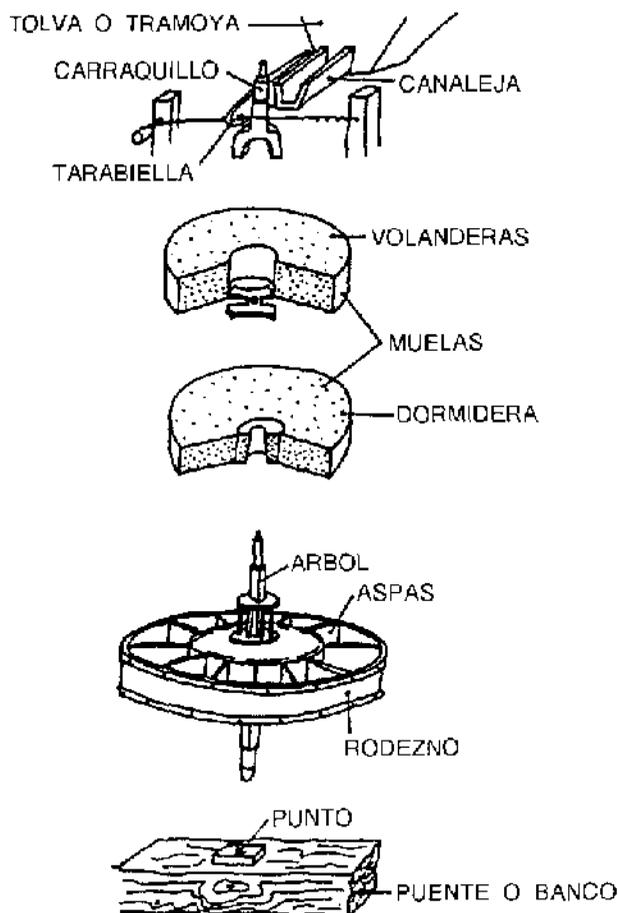
15.- Los cereales son la materia prima empleada en la molienda, ¿qué tipo de cereales conoces? Documentate y explica el ciclo de un cereal desde la siembra hasta que se convierte en pan.

16.- El pan que comes hoy ¿se realiza del mismo modo? Piensa en estos dos sistemas de producción, el artesanal y el industrial, y señala las diferencias que hay entre ellos.

CUADERNILLOS DIDÁCTICOS (8 a 10 años)

Cuadernillo 2. El "Molino de la Puente"

Fíjate bien en el molino y haz un dibujo en el que aparezca el edificio y su entorno. Para que comprendas cómo funciona lee detenidamente este esquema de su maquinaria:



El molino era un edificio muy importante dentro de los pueblos, ya que de él se obtiene la harina para hacer el pan y el pienso para que coman los animales. Por eso, han surgido cuentos, canciones y refranes en la cultura popular que tienen como escenario el molino. Vamos a enseñarte algunos de estos ejemplos:

1. Un refrán

Un refrán es una sentencia popular en verso o al menos con cierto ritmo, repetida tradicionalmente. Por eso son fáciles de retener y se van transmitiendo oralmente de generación en generación. Ejemplo: *Agua pasada no mueve molino.*

Intenta explicar el significado de este refrán. Escribe algún refrán que conozcas.

2. El cuento de los cerditos y el molino

Cuando los animales hablaban, había una vez una cerdita que estaba con sus crías bebiendo agua en el río. Entonces llegó el lobo y se quiso comer a los cerditos. La cerdita, que era muy lista, le propuso al lobo lo siguiente:

— Mira, señor lobo, todavía no te puedes comer a los cerditos porque están sin bautizar. Ven conmigo al molino y los bautizaremos allí para que después te los puedas comer.

El lobo accedió a regañadientes y se fueron todos al molino. Una vez allí, la cerdita le dijo al lobo:

— Ponte abajo en el río, donde está el rodezno, y yo te iré tirando los cerditos para que los bautices.

La mamá cerdita tiró entonces al primero de sus hijos al lobo con un poco de agua. El lobo lo recogió y lo dejó a su lado esperando al segundo cerdito. Pero entonces, la madre en vez de lanzarle el segundo cerdito, abrió la compuerta y el agua entró con mucha fuerza en la parte baja del molino, obligando al lobo a agarrarse al rodezno que había empezado a dar vueltas. La cerdita aprovechó para coger a todos sus hijos y salir corriendo, mientras el lobo se quedaba dando vueltas enganchado en el rodezno, diciendo:

— Roderón, paras o non; roderón, paras o non...

Así la cerdita salvó a sus hijos de las garras del lobo. Y colorín colorado, este cuento se ha acabado.

(Cuento recogido en Santa Cruz del Sil, León)

Responde a las siguientes preguntas:

— ¿Sabes cómo se llaman los cuentos en los que los animales hablan?

— ¿A qué parte del molino crees que el lobo llama "roderón"?

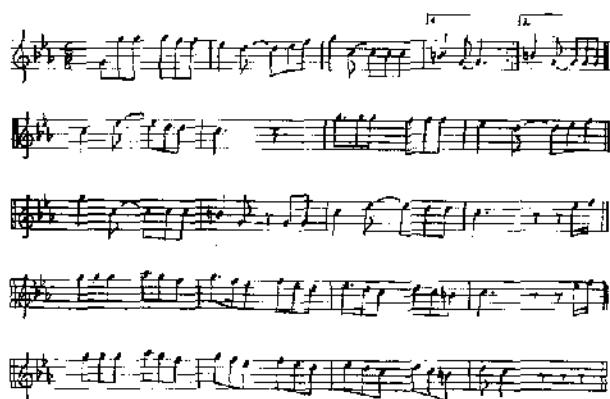
3. Canciones de molinos

Canción 1: MOLINO BLANCO



Al pasar Molino Blanco/me caí de la moldera,
y al levantar la comporta/adiós querida morena,
adiós querida morena,/adiós querida del alma,
ya me voy para Melilla./ya me voy para La Habana.

Canción 2: RESALADA DÍMELO



A la entrada de León/hay una inmensa laguna,
donde se lavan las guapas/porque feas no hay nin-
[guna

Resalada dímele,
dímele resaladina/donde tienes el amor,
se fue a Cuba y no volvió.
A tu madre le voy a decir/que no sabes leer ni tam-
[poco escribir;
ni sumar, ni restar con los dedos,/ni multiplicar, ca-
[rita de cielo. (estribillo)

Tienes unos ojitos niña/como ruedas de molino,
que muelen los corazones/como granitos de trigo.

Resalada dímele,
dímele resaladina... (estribillo).

Aunque soy chiquita y pobre/y morena de la cara,
no tengo mancha ninguna/que no me la quite el
[agua.

Resalada dímele,
dímele resaladina... (estribillo).





Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID