# Revista de FOLKLORE

N.º 83

# Editorial

*Hacíamos referencia en el pasado editorial a las vías de comunicación que permitieron durante siglos a músicos ambulantes el acceso a poblaciones aparentemente aisladas. Habría sin embargo mucho que decir acerca de las «novedades» que contenían los pliegos que llevaban, ya que si bien avisaban de noticias más o menos recientes —sobre todo de carácter chocante o emocional—, tales noticias eran servidas dentro de un molde cultural próximo, en concepción vital y filosófica, al medio al que se dirigían. Habrá que comprobar (si todavía ello es posible) hasta qué punto la temática ofrecida por los copleros era similar o no en los grandes y en los pequeños núcleos de población. O si no había, como en tantas otras cosas, repertorios de primera y segunda división condicionados por el tipo de público ante el que se interpretaban. No se explica de otra forma el hecho de que hayan desaparecido en el medio rural los vestigios de coplas o textos que gozaron del favor popular en las ciudades, mientras que otros de la misma época pero de contenido más cercano a la idiosincrasia rústica permanecen vivos en la memoria de las gentes. Es indudable que en todo este proceso tuvo que influir, en primer lugar el sentido comercial del coplero (que si no acertaba con el tema no vendía las coplas); en segundo, el gusto colectivo por determinados asuntos cuyo tratamiento, además, debía girar cuidadosamente en torno al eje naturaleza-sociedad; y, por último, contar con el afecto o la inclinación de la personas especializadas, que se encargarían luego de recordar y transmitir ese tema en las largas veladas invernales. Toda una complicada y lenta trama cuyos resultados dependían, cuando menos, del capricho y contingencia de distintas voluntades.*

## SUMARIO


| | Pág. |
|---|---|
| Un taller de carretería tradicional ..... Arturo Martín Criado | 147 |
| El tiempo de Pasión en Medina del Campo Antonio Sánchez del B. | 169 |
| Cuba y la danza: Folklore transcendido ... Fernando Herrero | 176 |
| Canción de los Reyes ..... Germán Díez Barrio | 179 |



EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1987
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Gráf. Turquesa.—C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1987

# UN TALLER DE CARRETERIA TRADICIONAL

Arturo Martín Criado

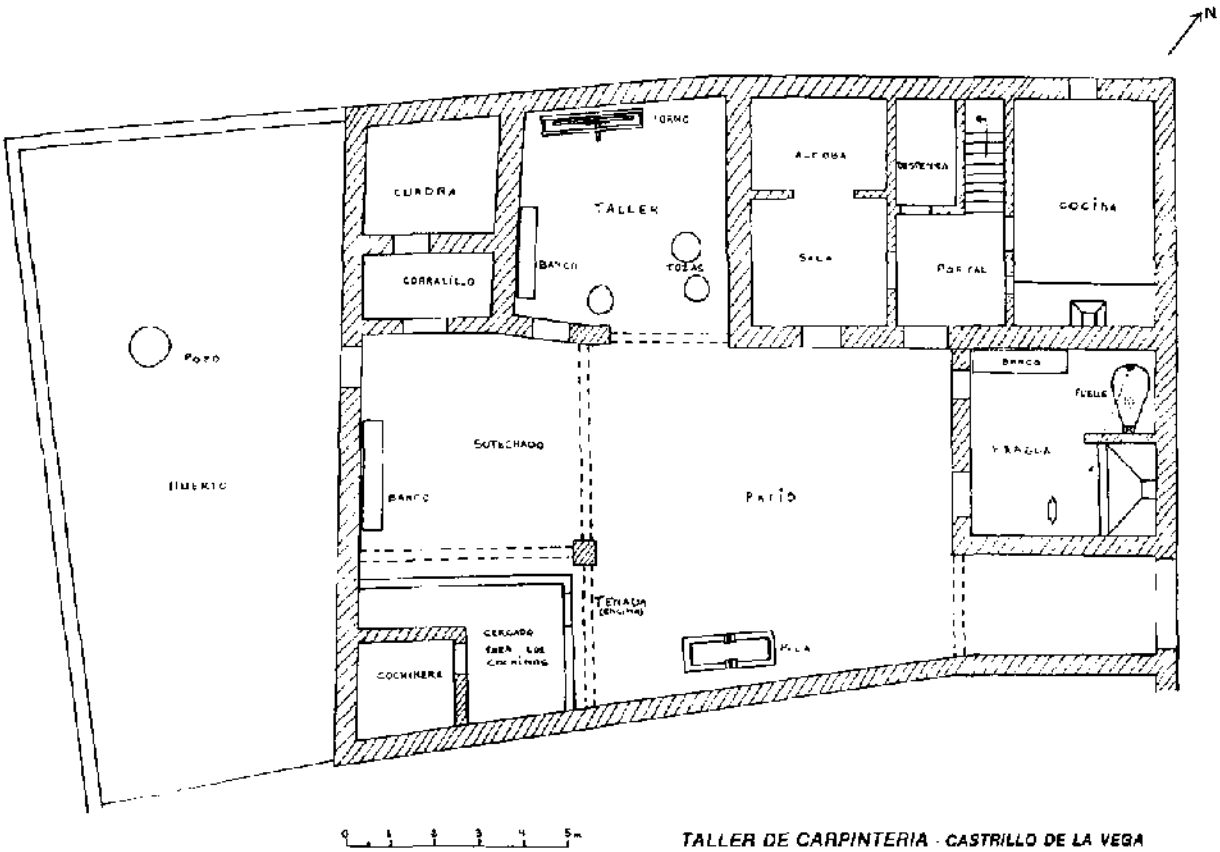



Fig. 1.—*Planta del taller*

El fin de este trabajo es mostrar cómo funcionaba un taller carretero de tipo tradicional en el medio rural, antes de la introducción de cualquier tipo de maquinaria movida por energías no tradicionales, y, de paso, intentar atisbar las razones de los cambios que sufrió este modo de producción tradicional; cambios que, en la mayoría de este tipo de talleres, supusieron su desaparición.

## 1. EL TALLER.

### 1.1. Localización.

El taller estaba situado en el pueblo de Castrillo de la Vega (Burgos), en la calle Traslaiglesia, es decir, frente a la torre espadaña del templo parroquial. A pesar de esto, en el plano del pueblo ocupa una posición periférica, lo que no suponía, en realidad, ninguna desventaja, ya que las distancias en un pueblo son irrelevantes, pero una ventaja grande como era disponer de espacio en abundancia, pues la periferia es la zona donde se ubican los corrales y huertos.

### 1.2. Descripción del edificio.

Como se aprecia en el plano (fig. 1), el taller y sus anejos forman un conjunto con la vivienda y los suyos, que se completa con la presencia del huerto. Todas las dependencias se organizan alrededor de un patio cerrado al exterior, con suelo de tierra y en ligera pendiente, al que se accede desde la calle por unas puertas carreteras y un pasadizo cubierto.

La vivienda es un edificio de planta y piso, con un pequeño desván entre éste y el tejado,

con planta rectangular y cubierta a dos aguas, con el caballete paralelo a los lados mayores. Las paredes son de piedra trabada con mortero en la planta baja y de adobe en la alta. Van totalmente revocadas de mortero, y hasta hace pocos años estaba pintada la fachada principal con cenefas de rombos y triángulos y una esvástica en el centro (este tema se solía pintar en los carros, como luego veremos) y en la fachada lateral que da a la calle tenía, entre otras cosas, una gran rueda que «anunciaba» el taller.

La planta baja se dividía en una gran cocina, una despensa bajo la escalera y una sala con alcoba al fondo; en la alta había dos grandes habitaciones. Contaba con los anejos típicos de toda casa rural: un corralillo con cuadra y pajar sobre ella, y una cochinera bajo la tenada.

El taller se encontraba en un espacio adosado a la casa, de una sola altura y cubierta a una vertiente; el lado que da al patio no está cerrado por muro nada más que en una pequeña parte. Dentro no había ninguna construcción ni división; sólo las herramientas colgadas en la pared o sobre el banco de carpintero, el torno, las tozas por el suelo y al fondo las maderas secándose. Junto al taller hay un espacioso sotechado, en el que hay otro banco, y en el que se trabajaba en el buen tiempo. La fragua es un pequeño edificio, entre la casa y la entrada al patio, de techo bajo, en el que estaba el fogón con su chimenea, separados por un tabique del gran fuelle, que se manejaba desde el fogón con una cadena. Delante del fogón había un gran pozal con agua y la bigornia en un tronco clavado en el suelo; junto a la ventana estaba el banco con las herramientas.

### 1.3. Historia del taller.

Fue construido en el año de 1918 por Bernardo, en un corral que compró, del que aprovechó algunas dependencias para fragua y taller, y levantó otras. Bernardo, padre de nuestro informante (1), procedía de Valtiendas, pueblo cercano de la provincia de Segovia, de una familia de labradores; aprendió el oficio con su hermano mayor, Eusebio, que había venido de carretero a Campillo, pueblo vecino de Castrillo. De los hijos de Bernardo, todos aprendieron el oficio, el mayor se estableció en Roa como carretero, y los dos menores, Arturo y Pedro, quedaron trabajando con él en Castrillo; sin embargo, la Guerra Civil les alejó del pueblo temporalmente y sólo volvió a trabajar de carretero el primero de los dos.

## 2. MATERIAS PRIMAS.

### 2.1. Madera.

Era la materia prima fundamental y la que mayor inversión económica suponía, teniendo en cuenta, además, que era una inversión a medio plazo, pues la madera se compraba con mucha antelación a su uso, y que siempre se debía disponer de un remanente para no quedar desabastecido. En primer lugar, veremos los tipos de maderas que se compraban en la comarca:

— Olmo. Es un árbol que crece en forma de pequeños sotos al borde de los caminos, en los linderos o perdidos; su madera es muy apreciada por su resistencia, y de olmo se hacían la mayor parte de las piezas del carro, los **ubios**...

— **Salce** (éste es el nombre que se usaba en el taller y no el moderno sauce), que crece en abundancia en las riberas del Duero y en los lugares húmedos; la principal cualidad de su madera es la flexibilidad, y también es apreciable su resistencia. Imprescindible para timones y varas de arados.

— Chopo. Crece en los mismos lugares que el salce, y su madera, blanda y ligera, era muy usada para tablas, puertas, tableros...

— Encina, escasea en ejemplares grandes cuya madera se puede aprovechar, pero es abundante en forma de carrascas de tamaño medio, aprovechables para dentales del arado o pinas de los carros.

— Otros árboles poco usados eran el fresno, el nogal, el pino...

Los árboles de este tipo se compraban «en pie», es decir sobre el terreno. Su valor se calculaba por el perímetro que tuviera a la altura de un hombre y según la clase de madera. Una vez **ajustados** con el propietario, se marcaban con alguna señal y se cortaban en el mes de enero, con la luna en menguante. La corta la llevaban a cabo los mismos carreteros y utilizaban hacha y tronzador; los troncos se hacían **tozas** (2) que se transportaban sobre uno o dos carros unidos, según el tamaño, y la **tamuja** se dejaba en la tierra. Los carros y los animales de tiro los ponía algún parroquiano a cambio de algún trabajo que debiera. La madera debía estar por lo menos un año cortada antes de usarla para que se secara bien. Cuando estaba seca, se iba serrando, **a brazo**, según se necesitaba o en ratos perdidos.

Había otras maderas que se importaban por

no existir en la comarca, como el roble que se usaba para las tablas de las cubas. Procedía de Palacios de la Sierra (Burgos) o de Cantaloja (Guadalajara); el primero era dócil y suave y el segundo era duro. De haya eran las camas de los arados, que procedía de la región cantábrica. Estos tipos de madera se compraban en la feria de septiembre que se celebraba en Aranda, coincidiendo con las fiestas de la Virgen de las Viñas, o en los almacenes de esta villa.

### 2.2. Hierro.

Como veremos después, en la fabricación de los carros se empleaban gran número de piezas de hierro: la mayoría se adquirían ya terminadas en Aranda o al herrero del pueblo, pues la fragua propia se utilizaba sobre todo para modificar y adaptar las piezas compradas. En algunos casos los elementos férreos los aportaba la persona que encargaba el trabajo; así sucedía con las rejas de los arados o las vertederas de los arados viñeros. En otros los compraba el carretero y los repercutía directamente sobre el coste final; esta forma suponía, en el fondo, una pérdida pues se adelantaba un dinero que se tardaba mucho en cobrar.

### 2.3. Productos químicos.

Todos ellos se compraban a viajantes o en los almacenes de Aranda. Los más importantes eran:

— **Cola de conejo,** para encolar madera, que se compraba en trozos sólidos y se preparaba machacándola y al baño maría.

— **Masilla,** para emplastecer la madera en los lugares en que tenía algún defecto: nudos, coqueras... Se hacía mezclando blanco de España con aceite de linaza.

— Pinturas de color azul, que se hacía con albayalde, verde, «colorao» o minio, que se hacía con polvo de minio al que se añadía un poco de **secante** y aceite de linaza. En los últimos años se compraban esmaltes ya preparados.

### 2.4. Fuentes de energía.

Era el apartado que menos gastos suponía, pues todas las tareas del taller se hacían **a brazo.** Unicamente se producía algún desembolso en la compra de carbón para la fragua; para el transporte de materias ya hemos visto que se hacía una especie de intercambio con algún labrador. En los últimos años de vida del taller se utilizó una máquina polivalente movida por un

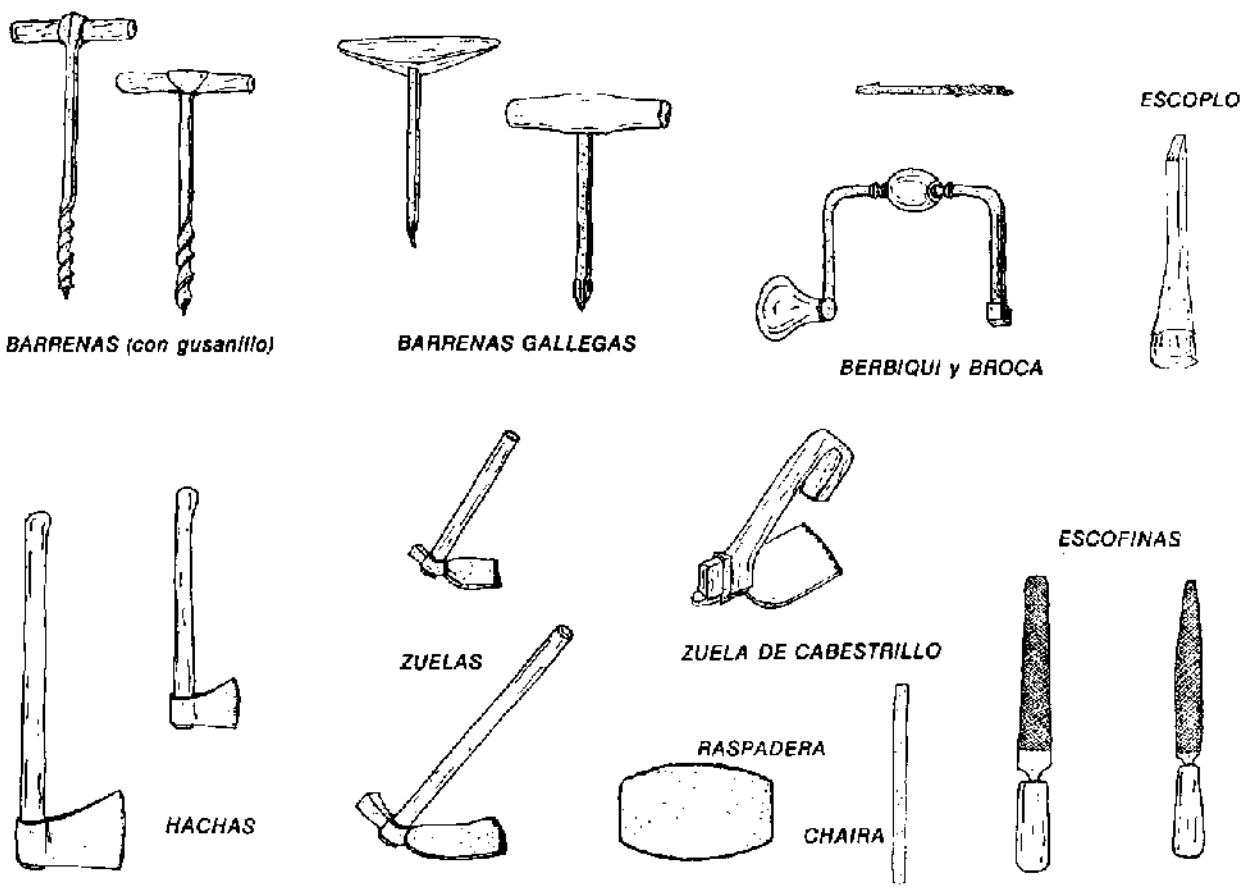



Fig. 2.—a) *Herramientas de carretería*

motor de gasolina primero, y uno eléctrico después; el mayor gasto en este apartado quedaba compensado de sobra, siempre que hubiese trabajo.

## 3. HERRAMIENTAS.

### 3.1. Herramientas de carretería, carpintería y cubería.

Me referiré solamente a las herramientas tradicionales del taller, tratando de hacer un inventario exhaustivo, con los nombres, descripciones y usos facilitados por mi informante. (Figs. 2-a hasta 2-g).

— **Hachas**, de dos o tres tamaños; se usaban para labrar en bruto la madera, **hacer las caras:** el carpintero sostiene con una mano la pieza sobre el suelo y el banco y con la otra maneja el hacha.

— **Zuelas**, de hoja ligeramente curvada y martillo enfrente, con mango de madera recto y largo. Su función era parecida a la del hacha.

— **Zuela de cabestrillo**, de hoja más ancha, sin martillo y con mango labrado, haciendo la forma de la mano. Era para labrar más fino, «para quitar las cortadas del hacha».

— **Escofinas**, de dientes más o menos grandes, que se usaban para rebajar o alisar la madera.

— **Raspadera**, cuchilla de hierro o acero, de forma ovoide, con los lados mayores cortantes; con ella se alisaba la madera después de pasar la escofina. Se manejaba agarrándola con las dos manos de los lados menores y haciendo un movimiento de vaivén. Se afilaba en plano con una barra de hierro, **chaira**, y cortaba con la rebaba lateral, dejando la madera muy suave.

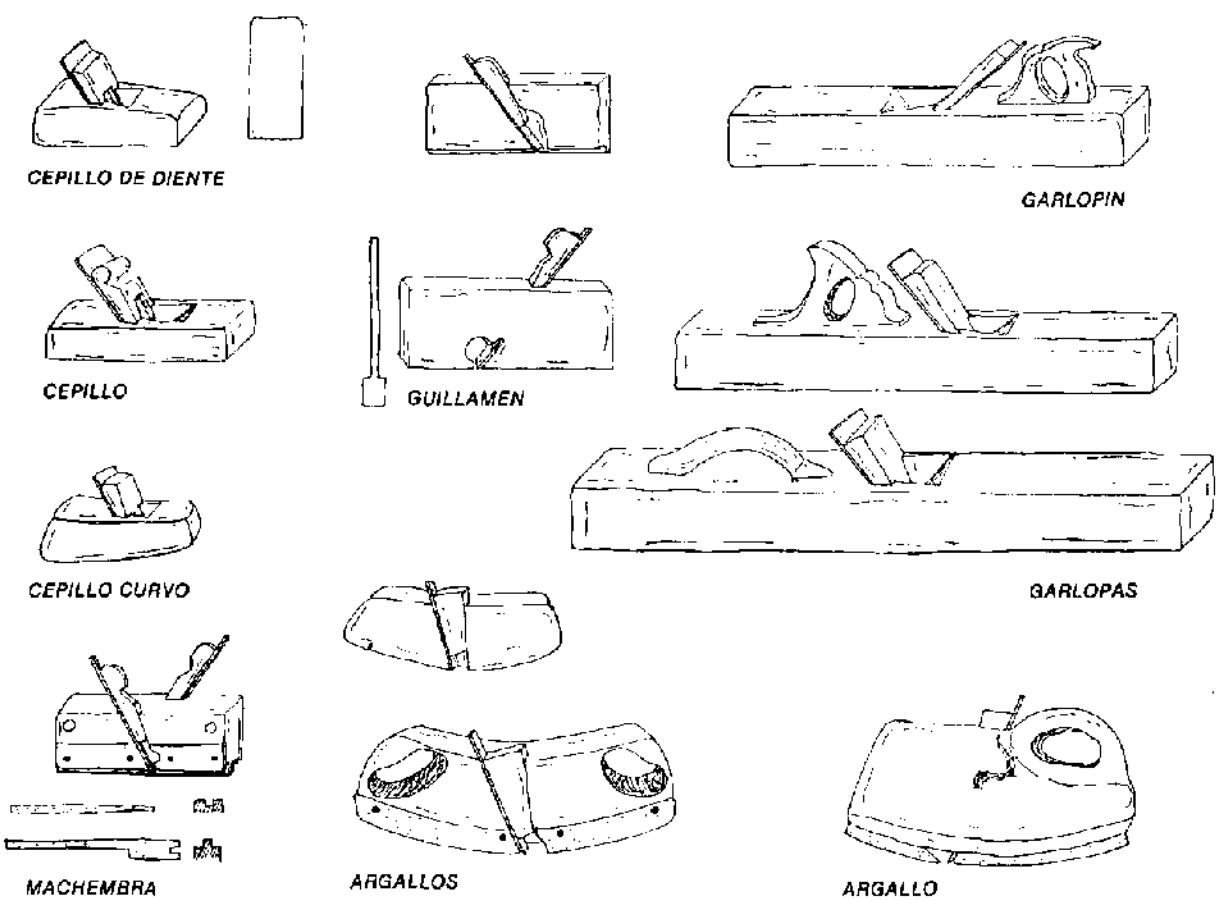
— **Escoplo**, para ahuecar la madera y hacer **escopladuras;** era una barra de hierro con corte a bisel, que en el otro extremo tenía un mango hueco al que se adaptaba otro de encina, sobre el que se golpeaba.

— **Barrenas**, con gusanillo, de varios tamaños, para barrenar.

— **Barrenas gallegas**, sin gusanillo.

— **Berbiquí**, con brocas intercambiables.

— **Cepillo**, de caja de encina y cuchilla de hierro o acero, con corte liso. Para alisar después de la zuela.




b) *Herramientas de carretería*

— **Cepillo de diente,** con cuchilla dentada; para alisar las maderas duras, repelosas, como el olmo, en las que no levantaba astilla.

— **Cepillo curvo,** para alisar las pinas de los carros.

— **Machembra,** con dos cuchillas en dirección contraria, para hacer la machembra de las tablas; en las esquinas superiores lleva dos agujeros por los que se pasaba un palo del que tiraba un ayudante, porque se necesitaba mucha fuerza.

— **Media caña,** con una cuchilla de corte curvo.

— **Garlopas,** especie de cepillos de gran tamaño y mucho peso, con mango, del que se agarra con la mano derecha mientras con la izquierda se aprieta en la parte delantera; para alisar maderas especialmente duras, como el roble.

— **Garlopín,** más pequeño que la garlopa.

— **Argallos,** cepillos de gran tamaño, de caja curva y cuchilla estrecha, que se usaban en cubería para **argallar** o hacer los argallos en las cubas.

— **Sierras,** con armazón de madera y hoja dentada que va tensada por una cuerda; se distingue entre **Sierra ancha,** por serlo la hoja y se utiliza para serrar o cortar atravesado (contra la veta de la madera) o para cortar al hilo (a favor de la veta); y **Sierra estrecha** o **de verduguillo,** de hoja muy estrecha, para cortar en redondo.

— **Sierra bracera,** con un armazón de mayor tamaño y hoja más ancha. Se usaba para cortar árboles al hilo, para hacer tablas.

— **Serrote,** es el serrucho normal, de hoja ancha y flexible.

— **Serrucho de costilla,** cuya hoja tiene diente fino y una costilla arriba para que no se doble; levanta menos astilla y tiene menos tercio que el serrote.

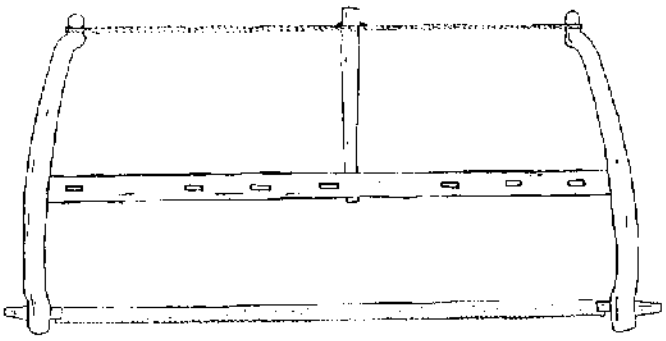
— **Serrucho de punta,** con hoja muy estrecha terminada en punta, para serrar en redondo.

— **Tronzador,** hoja muy ancha con mango de madera en cada extremo, para cortar árboles entre dos.

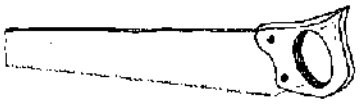
— **Martillos,** con dos tipos: **martillo de bola** y **martillo de peña.**

— **Macho** o **mallo,** igual que el martillo de peña, pero más grande.

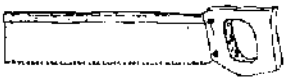
— **Almádena,** que consta de una pieza prismática de hierro con un mango flexible, usada,



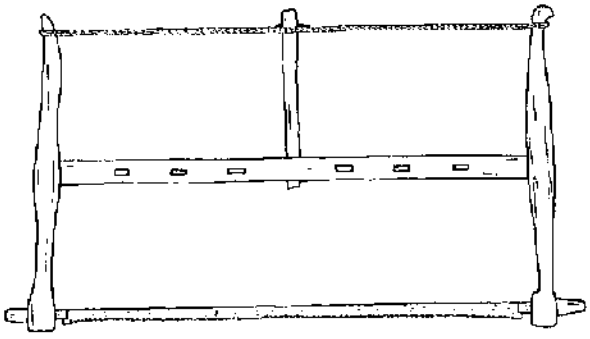
SIERRA BRACERA



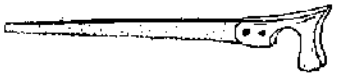
SERROTE



SERRUCHO DE COSTILLA

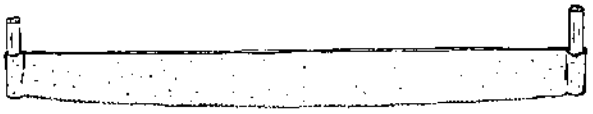


SIERRA



SERRUCHO DE PUNTA

TRONZADOR



c) *Herramientas de carretería*

sobre todo, para meter los bujes en el cubo del carro.

— **Mazos** de madera de encina, de varios tamaños.

— ***Martillos de cubería***, de *tamaño parecido* al del macho, de dos tipos:

- — Con mango centrado, para meter los aros centrales.
- — Con mango descentrado, para meter los aros testeros.

— **Tenazas**, de varios tamaños, para sacar clavos; también se usaba para esto la **barra de uña.**

— **Compases**, dos pequeños y metálicos, y otro de madera y gran tamaño.

— **Rodela**, rueda de madera para medir aros de carros y de cubas.

— Otros instrumentos de medir eran la **regla, la escuadra**, el **cartabón** y la **falsa escuadra** *para medir ángulos no rectos.*

— **Gubias**, para **tornar**, es decir, **torncar.**

— **Llave tuercas**, con dos piezas de hierro que se acercan o se separan a la vez al girar ambas sobre un tornillo; lleva mango de madera.

— **Terraja**, para hacer rosca a palos de madera con una cuchilla que lleva en un hueco circular.

— **Destornillador**, metálico con cachas de madera.

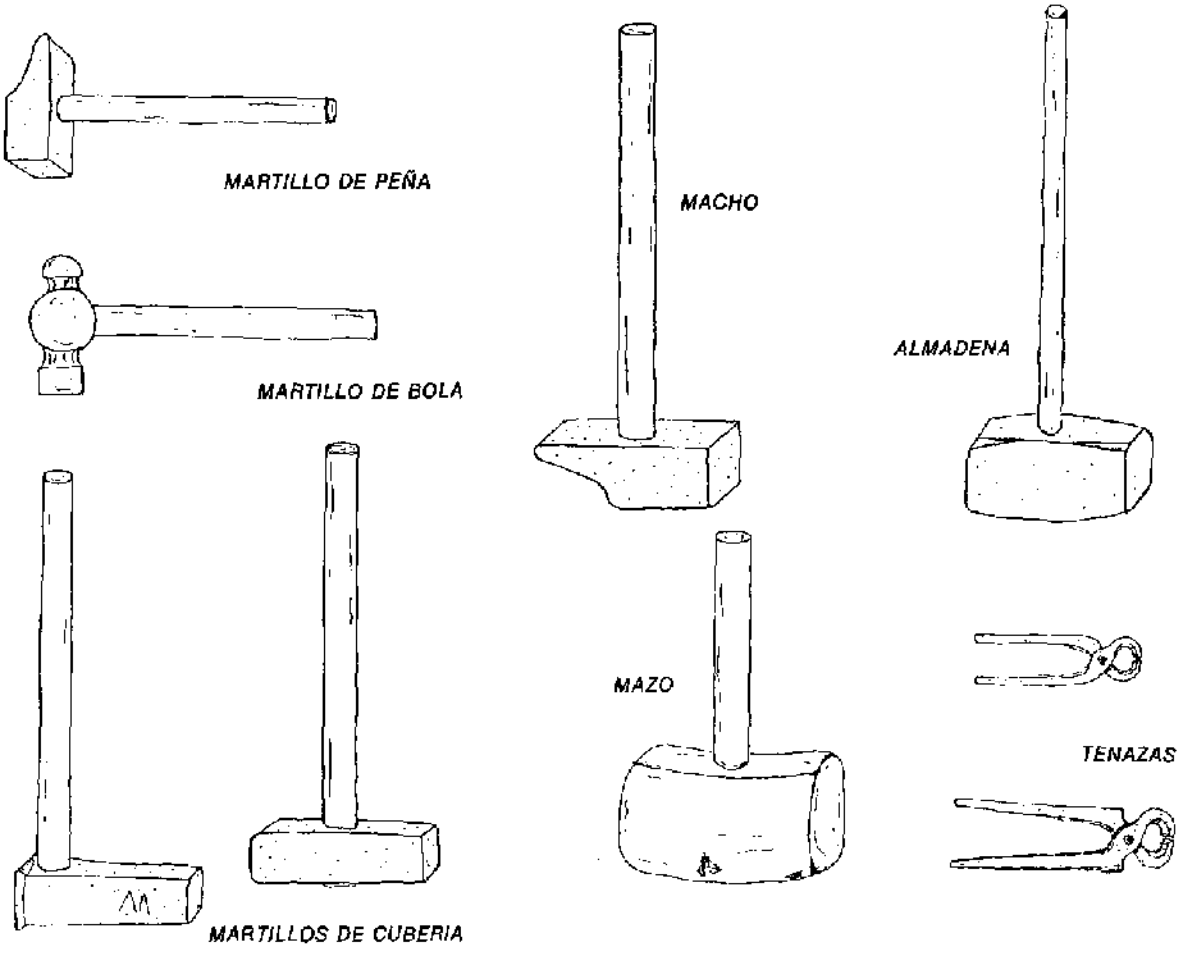
— **Terciadores**, para enderezar los dientes de sierras y serruchos.

— ***Triángulo***, de hierro para afilar los dientes de los citados.

— **Piedra de afilar**, piedra de asperón que gira sobre un eje que apoya en cuatro patas de madera, movida por un pedal y usada para afilar cuchillas y zuelas.

— **Gato**, instrumento de cubería para meter los aros de las cubas.

— **Gata**, pequeño puente metálico para sujetar los aros de cuba en un lado mientras con el gato se meten por el otro.




d) *Herramientas de carretería*

— **Cárcel,** formada por dos maderos paralelos y otro que los une; se usa para aprisionar los maderos o tablas que se quieren encolar; para ajustarlos se empleaban cuñas de madera.

— **Cabrillas,** elementos sustentantes formados por dos maderos en aspa y otro que va de su intersección al suelo; se usa para serrar piezas grandes.

— **Tozas,** troncos de árbol muy grueso de distintas alturas (de medio a un metro) para trabajar sobre ellos.

— **Banquillos,** troncos más pequeños.

— **Banco,** grueso madero de olmo, con cuatro patas: en una de ellas lleva un **torno** (madero movido por un tornillo de hierro para aprisionar la pieza) y en la otra del mismo lado una **horquilla** para apoyar las piezas largas. En uno de los extremos tiene el **barrilete,** tope para sujetar las piezas que se cepillan; y en el lado contrario al torno lleva un **hueco para tornar,** en el que se colocan dos **pivotes** móviles y que se fijan por medio de un pasador inferior, aprisionando la pieza a tornear con unos tornillos que tienen los pivotes. Esta pieza es movida por una soga que viene desde el torno.

— **Torno,** era una gran rueda de carro, sin aro, movida por una manivela en cuyo eje va otra rueda menor, maciza, solidaria con la grande, con un canalillo en el que va la soga que mueve la pieza a tornar, que está colocada en el banco.

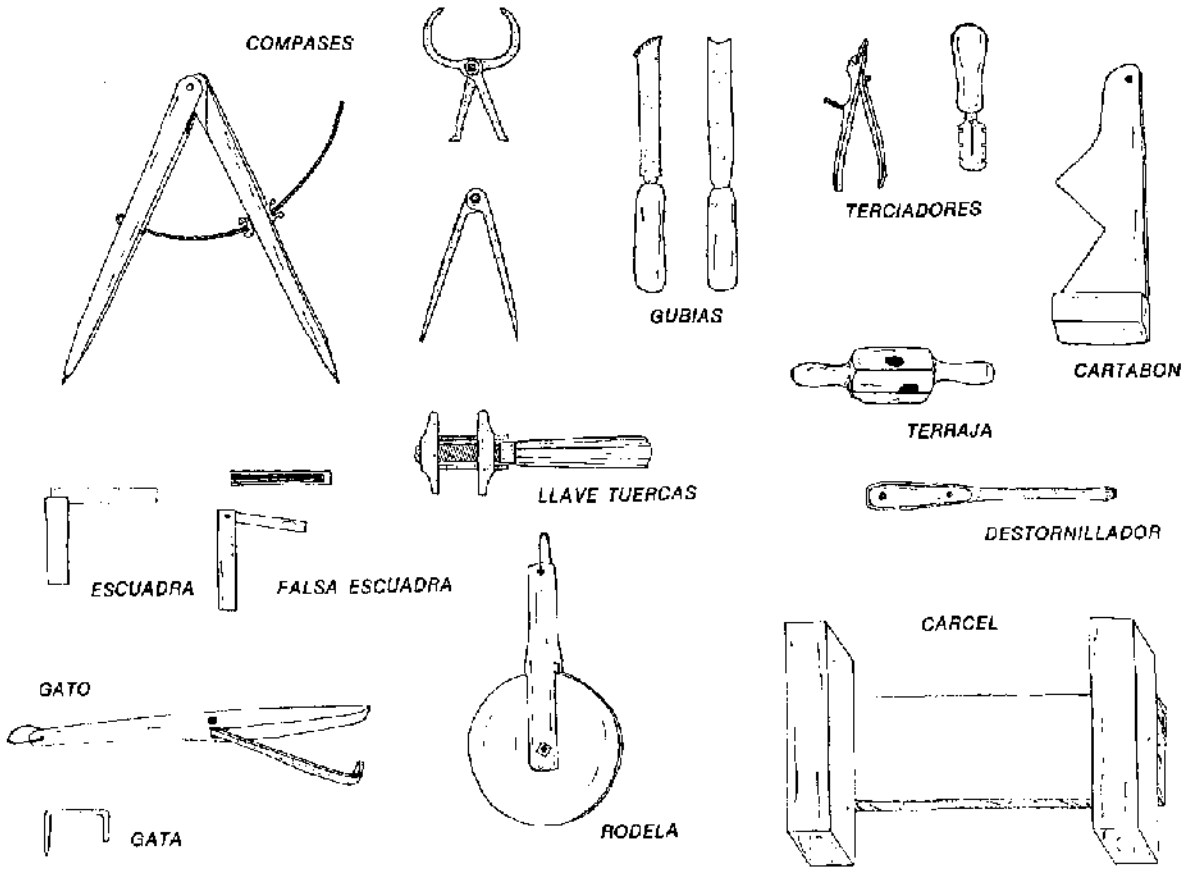
### 3.2. Herramientas de la fragua.

En el **fogón** o **tobera** estaba la **caidilla,** trozo de pletina, algo curvada en un extremo, para «animar el carbón, para espabilarlo». También estaba siempre a mano el **espetón,** varilla de hierro acabada en punta para ahuecar la escoria. En una esquina había un puchero que contenía arena de río, que se usaba para hacer **caldas.** Una calda es una soldadura de forja: se meten las piezas al fuego y cuando «hacía estrellitas» se ponían en la bigornia unidas, se echaba encima arena y dos personas lo golpeaban con el martillo y el macho.

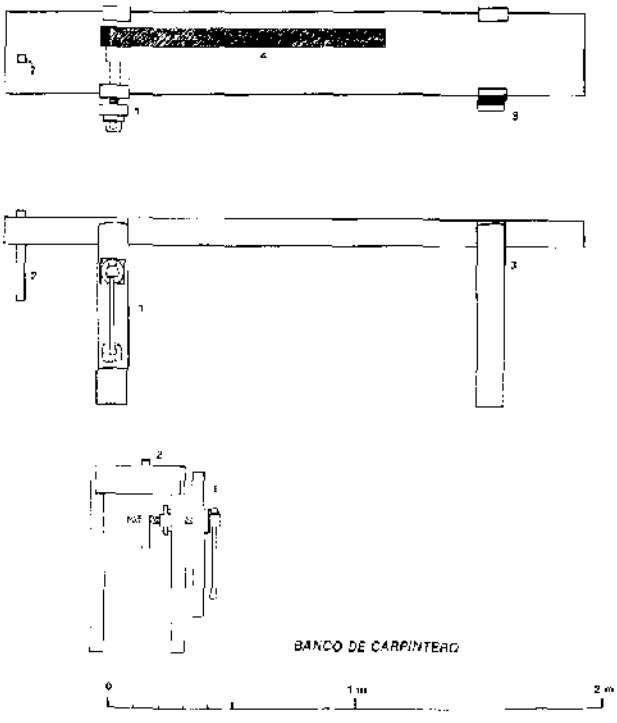
Delante del fogón había un **pozal** de madera con agua para enfriar las piezas, y la **bigornia** sobre un grueso tronco de árbol.

En un lado había un banco, parecido al de carpintero, con las siguientes herramientas:

— **Martillo de mano,** como el de bola de la carpintería.




e) *Herramientas de carretería*




f) *Banco de carpintero: 1.—Torno. 2.—Barrilete. 3.—Horquilla. 4.—Hueco para tornear*

— **Macho,** también igual.

— **Tenazas,** rectas y con uña para sujetar los hierros candentes.

— **Limas,** con rayado y de dos formas: de sección semicircular (de **media caña)** y de sección rectangular **(planas).**

— **Limatón,** lima de sección triangular y gran tamaño.

— **Cola de ratón,** lima redonda para limar agujeros.

— **Terrajas,** para hacer roscas en hierro.

— **Berbiquí,** fijo sobre una mesa por un armazón; se taladraba con brocas mojadas con agua de jabón.

— **Avellanador,** barrena para avellanar, ensanchar la entrada de un orificio.

## 4. MORFOLOGIA Y FABRICACION DE LOS PRODUCTOS.

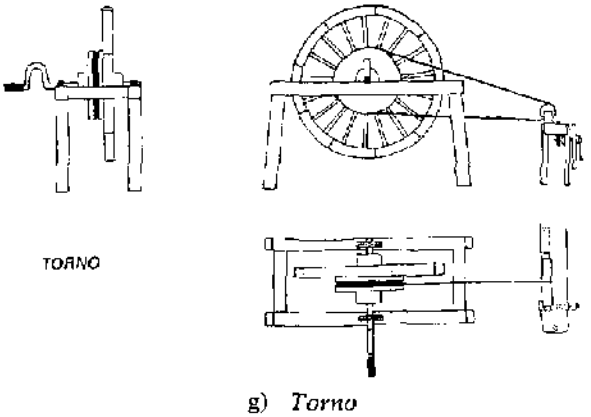
### 4.1. Arado de palo (fig. 3).

Se comenzaba por desbastar con hacha y después con zuela el **timón** y la **rastra,** que son de madera de salce; se alisaban un poco con la raspadera y se unían por medio de las **belortas;** esto se hacía en la fragua, pues tienen que estar dilatadas por el calor También con belortas se unía el timón a la **cama,** de haya, que se compraba ya hecha. Con una barrena se hacían cinco o seis **lavijeros** en la rastra, de forma que quedaran a la altura de un hombre, aunque también se tenía en cuenta la alzada de la yunta.

El **dental,** de madera de encina, se desbastaba con hacha y se afinaba a zuela y garlopa; se trazaba la dirección de la reja y la espiga que encajará en la cama, en la cual se hacía una escopladura para el dental, reja, esteva y pezcuño. La esteva era de encina u olmo, y para ella se procuraba elegir piezas curvadas, para no cortar la hebra, que se labraban a zuela y con unos sierros se daba forma a la **manilla.** La **reja,** de hierro, forjada por el herrero por cuenta de quien encargaba el arado, podía tener la punta en V (para terrenos normales) o en W (para terrenos con guijarros); la **pezcola** estaba decorada con incisiones en forma de zigzag. Se asentaba la reja al dental, luego la esteva y se apretaba con el **pezcuño,** de encina, lo mismo que las **orejeras** que van fijas en unos barrenos a los lados del dental.

Por fin se daba un barreno en la cama y otro en el dental para colocar el **cabresto,** barra de hierro que los une; una vez puesto se miraba si «va puntero», en cuyo caso «se le quitaba tierra», apretando la tuerca que lleva el cabresto sobre la cama, lo que hacía subir la punta del dental. Lo normal era no pintarlos, aunque en los últimos años se daba de minio la esteva, la cama y la unión del timón y la rastra.

Se hacía siempre de encargo, aunque en el taller se tenían algunas de las piezas (camas, dentales...) que se hacían en ratos libres. El arado de palo era uno de los aperos más usados, por lo que al cabo del año se fabricaban bastantes: de quince a veinte cada año. La época de mayor demanda era la de otoño-invierno.




g) *Torno*

Un arado nuevo duraba unos dos o tres años sin necesidad de reparaciones; a partir de ahí las más frecuentes eran: «echar dental», que sufría mucho desgaste, o sustituir alguna pieza rota, como la cama o la esteva. Además, en época de trabajo continuo, era necesario llevar la reja al herrero para que la aguzase cada mes, aproximadamente.

En cuanto al precio, era un factor cambiante con el paso del tiempo y, por lo tanto, difícil de cuantificar ahora; sí que sé que los últimos se vendieron a un precio de unas ciento cincuenta pesetas, en los años sesenta.

### 4.2. Arado viñero (fig. 4).

Es un arado de vertedera fija, para una sola bestia de tiro, que se introdujo a finales del pasado siglo para arar las viñas.

Consta de dos partes:

a) **Vertedera**, toda de hierro, que la hacía el herrero.

b) **Varas**, que se hacían con dos troncos no muy gordos y curvados de salce; ambas se unían entre sí y con la vertedera por medio de una **maza** cúbica de madera de pino u olmo.

### 4.3. Otros tipos de arados.

Arado de palo en hierro, obra del herrero, al que se ponía un timón de madera para una yunta, o unas varas para un solo animal.

Esta última adaptación de varas también se hacía a los arados de palo tradicionales para poder usarlos con un solo animal en aquellos trabajos más suaves. Además se usaban otros arados de tipo industrial, como la vertedera o el brabán.

### 4.4. Ubio (yugo) (fig. 5).

El más usual era el ubio de machos, por ser estos animales los más usados para labrar en la región; pero hasta mediados de este siglo también se hacían de vez en cuando algunos para vacas, aunque yo no he conseguido ver ninguno, y sólo los conozco por descripciones y miniaturas en imágenes religiosas.

El ubio de machos se hacía de un tablón de olmo, de unos siete u ocho centímetros de grosor, en el cual se trazaba con lápiz la forma. Se labraba con la zuela, se alisaba un poco con la raspadera y se daban las escopladuras:

— Una en el centro, para colocar la **barzonera**, correa muy gruesa de cuero que sujeta a una anilla en la que se coloca la rastra al arar.

— Dos en cada **gamella** (parte curva de cada lado que descansa sobre el cuello de los animales) para colocar las **costillas;** éstas eran de

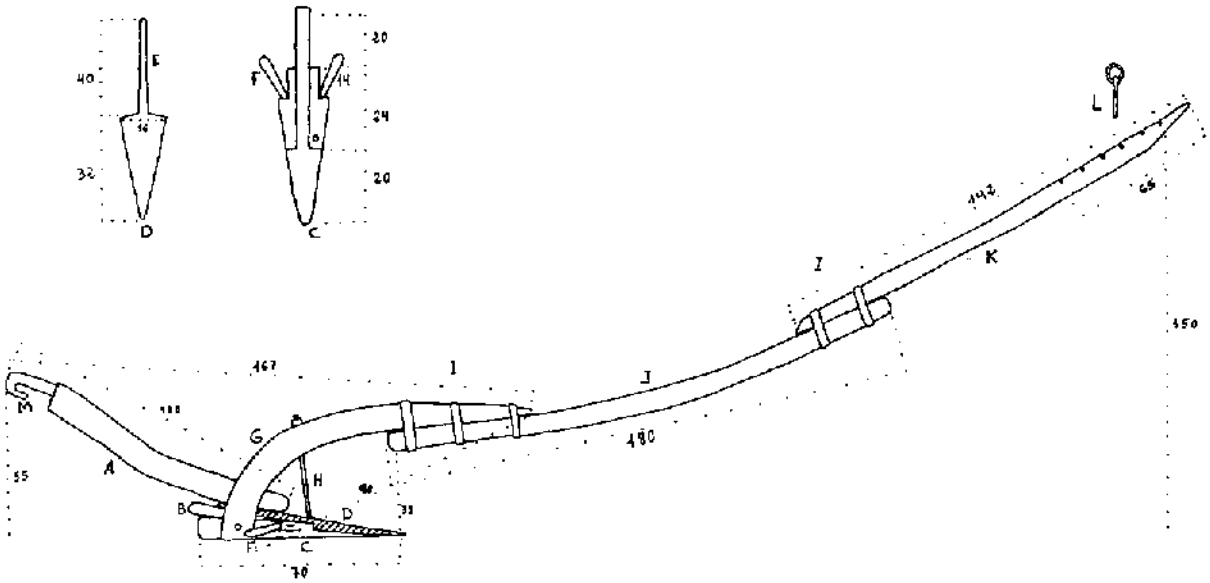



Fig. 3.—*Arado de palo: partes y medidas en centímetros*

madera de roble, encina u olmo. En el taller se tenía una para usar como plantilla, para conseguir la misma curvatura; en sus extremos llevan unos taladros por los que se pasa una correa, la **uncidera.**

A veces, para dar mayor resistencia al ubio, se colocaba una chapa embutida todo a lo largo.

Había otro tipo que era el **ubio de rejacar;** era igual que el anterior, pero el espacio entre gamella y gamella era el doble de largo, para poder colocar dos arados cuando se iba a rejacar, es decir, pasar el arado a los trigos para quitar las malas hierbas.

El ubio de vacas lo describo brevemente y por referencias; lógicamente era de tipo cornal, como en toda Castilla, algo más largo que el de mulas y en las gamellas llevaba unas pequeñas **solapas** de madera, talladas en la misma pieza que el ubio, que cubrían en parte la **testera** (testuz) de las vacas entre los cuernos; las correas con que se ataba a los cuernos pasaban por unos taladros a ambos lados de la gamella.

El carro de vacas se denominaba «carro de ubio», con su viga central, para diferenciarlo del de machos, que era de varas, y que veremos a continuación.

Siempre se pintaban de «encarnao» o azul y se hacían de encargo, aunque se solía tener alguno de repuesto en el taller para las emergencias.

**4.5. Carro** (fig. 6).

El carro que predomina en la región es el de tipo mediterráneo, llamado por aquí carro de varas, como acabo de decir. También se usó el carro de ubio, con viga central, pero su fabricación fue muy rara en este siglo, por lo que me ha sido imposible recoger otra cosa que descripciones muy superficiales. Describiré, por tanto, el usado hasta hoy y fabricado hasta hace unos pocos años:

Está formado de dos partes: **ruedas y caja** o **escalera.**

A) **Ruedas.**

Era, con mucho, la parte más laboriosa, por lo que se iban haciendo cuando había poco trabajo y se guardaban para cuando se necesitasen. Se comenzaba por el **cubo,** que se hacía de un tronco de olmo o fresno; primero se **labraba,** es decir, se descortezaba y daba forma con el hacha; en segundo lugar, se **atornaba,** para lo cual se marcaban las medidas con una punta, se sujetaba al banco y se torneaba con las gubias; se comenzaba por el espacio central donde van los **rayos,** luego un rebaje para el **arquillo,** después un **cordón,** una **hondonada** y otro rebaje para el **bocino;** esto era por el lado que va hacia afuera de la rueda. El lado de adentro se hacía a base de rebajes a distinto nivel, en los que se ponían otros arquillos (cf. fig. 7).

En tercer lugar se **enarcaba,** o sea, se colocaban a presión los **arquillos** (aros que rodean el cubo).

A continuación se **escopleaba;** con un compás se marcaba el lugar de los **16 rayos** (o radios), se daba un barreno en el centro del espacio destinado a cada uno y a partir de él se amplía el hueco con el escoplo; es una tarea muy

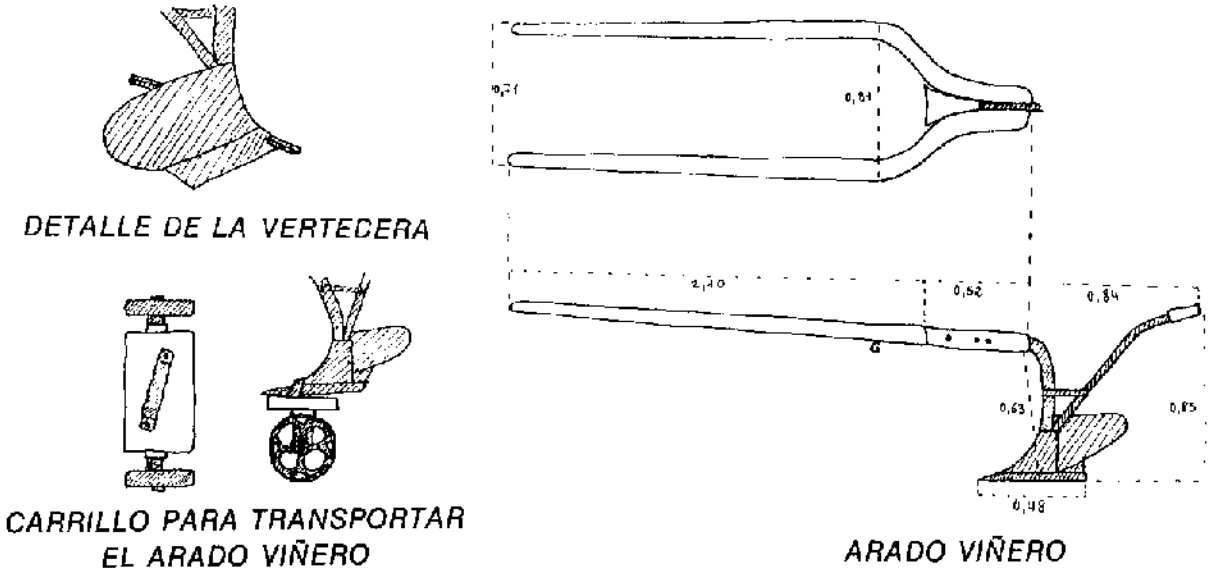



Fig. 4.—*Arado viñero*

lenta y delicada, porque la dirección tenía que ser exacta para que los rayos quedaran a iguales distancias. Por fin se **cocía** en una caldera con agua durante cuatro o cinco horas para dilatar la madera.

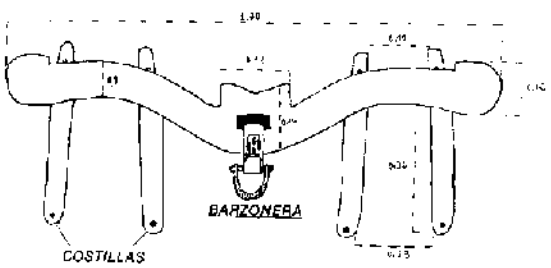
Mientras el cubo se cocía, se hacían los **rayos** de un palo de encina o acacia; se labraban con hacha y se hacía la espiga que entraría en el hueco correspondiente del cubo; en ella se hacían dos **llaves** a cada lado, dando un corte con el serrote y **espalmando** con la zuela.

Nada más sacar el cubo de la caldera, se procedía a **enrayar,** para lo cual se comenzaba por dar un barreno en el centro del cubo, en el que se fijaba una regla con un tornillo, sobre el que giraba y servía de referencia para que todos los rayos quedasen a la misma altura. El cubo se colocaba en el suelo, se metían todos los rayos en sus huecos y con un mazo se van golpeando uno por uno, mientras el contrario apoyaba en una piedra saliente que había en la pared: de esta forma van entrando todos a la vez. Se dejaba enfriar el cubo, que al contraerse aprisiona fuertemente a los rayos.

Mientras el cubo se enfría, se van preparando las **pinas,** que son de encina, preferiblemente de un madero curvado para que al darles esa forma no se corte la hebra de la madera, pues si se hace, se rompen con mayor facilidad; se les da forma con la sierra, se marcan los huecos para los rayos (dos en cada una), se taladran y se escoplean.

A continuación se procedía a **empinar** la rueda. Todos los rayos se cortaban a la misma distancia del cubo, se les hacía un poco de espiga y se les daba un corte en el centro de ésta. Se iba metiendo cada pina en sus dos rayos, y para que se uniesen con fuerza se metía una cuñita de encina en el corte dado al rayo. Para unir una pina con las adyacentes, se daba un sierro en los extremos y se metía una chapita que la aseguraba con la siguiente, con la que tenía que ajustar a la perfección; por fuera se colocaban otras chapitas, **toledanas,** que aseguraban las juntas.

UBIO DE VACAS




UBIO DE MACHOS

Fig. 5.—*Ubios (yugos)*

Los **aros,** también llamados **llantas,** los hacía el herrero. Se esperaba a tener varias ruedas hechas para colocarlos; en ese momento se ponían los aros en el suelo, en medio del patio, y se tapaban completamente con madera, manojos, viruta... Se prendía fuego, y cuando estaban «hechos caramelo», o sea al rojo vivo, entre varias personas levantaban uno con unos espetones que pasaban por los agujeros del aro. Rápidamente lo dejaban sobre la rueda que estaba cerca, apoyada en tres tozas; si no entraba, se le obligaba con un gato. Inmediatamente se echaba agua con algún recipiente para que no se quemasen las pinas; se pasaba una barra por el hueco del cubo y entre dos la llevaban a una pila con agua que había en el patio, en donde se la hacía girar sobre dos pequeños pilotes, hasta que se enfriaba totalmente.

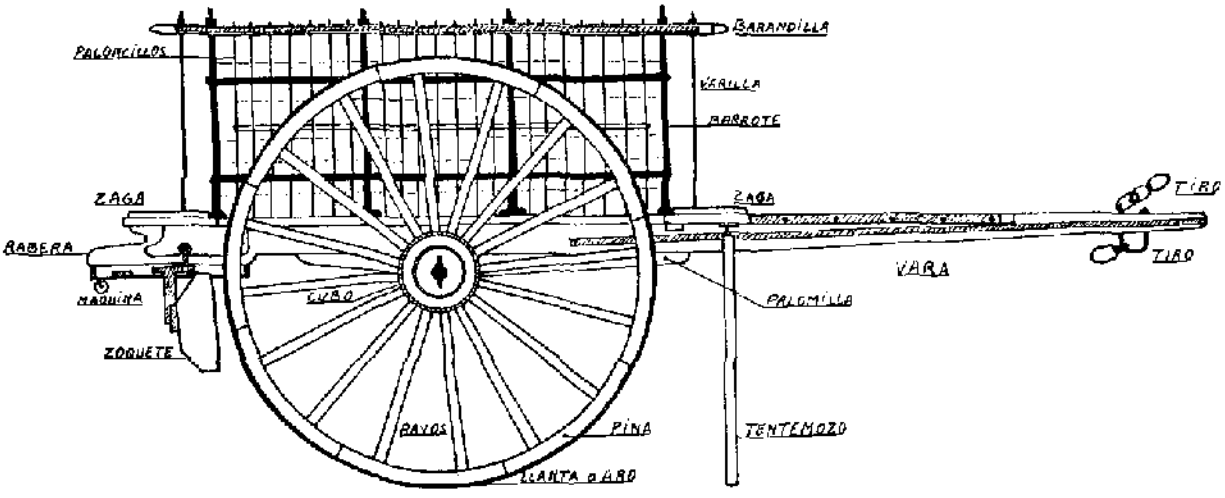
Para fijar la llanta se colocaban unos clavos en dichos agujeros; a continuación se redondeaban las pinas con zuela y escofina, matando el vivo, es decir, las aristas.

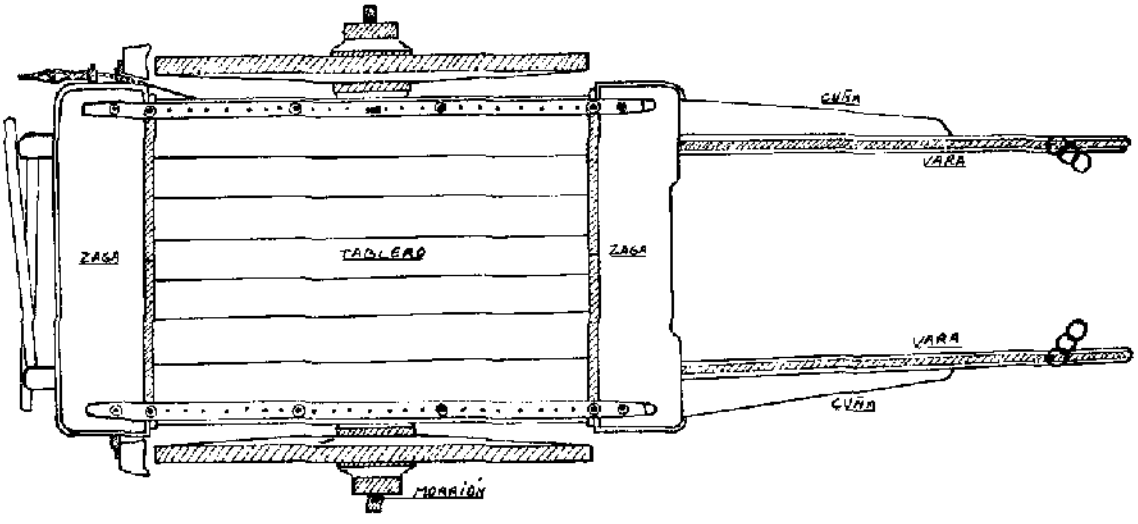
El **buje** es una pieza cilíndrica y hueca, de hierro, que se compraba en los almacenes de Aranda; sirve para forrar el hueco del cubo en el que gira el eje, por eso lleva estrías para guardar la grasa. Para colocarlo había que escoplear el cubo, haciendo dos acanaladuras en donde entraban las dos uñas que tiene el buje para quedar fijo y no girar; se metía a presión, a golpes de almádena. Si no quedaba bien prieto, se reapretaba con cáñamo o **sogato** (cáñamo de sogas viejas).

B) **Caja o escalera.**

La estructura de la caja en este tipo de carros es rectangular, formada por unos elementos longitudinales y otros transversales. Empezaré por los primeros.

Las **varas** son dos largos maderos de olmo que forman los lados más largos del rectángulo; en la parte delantera, en la que se uncirá el animal, van en disminución, y en la trasera, acaban en la **rabera,** que tiene forma de W con el trazo de abajo más largo que el de arriba.



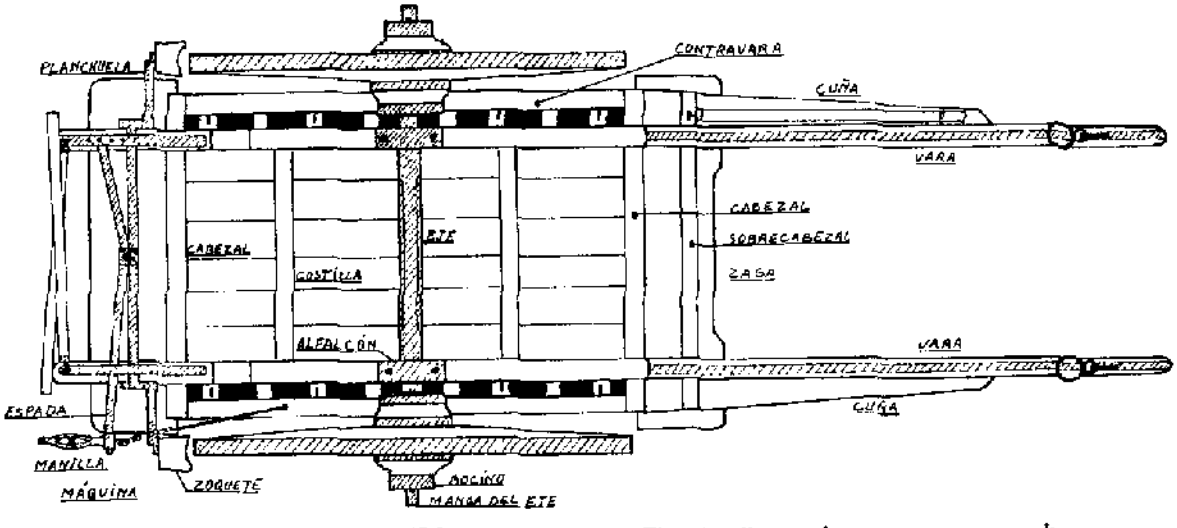




Fig. 6.—*Carro de varas, para machos*

Las varas se labraban a hacha, después se cepillaban con el cepillo de diente y se alisaban; la parte delantera se chapeaba: en cada cara se ponía una chapa «de hierro media caña», para reforzarla. La chapa se sujetaba con remaches que se hacían en el avellanado de los agujeros: se metía un clavo de lado a lado, por uno se golpeaba con un martillo, y por el otro se sufría con el mallo. Para proteger la punta de la vara llevaban un casquillo o bien la chapa daba la vuelta. Todo el chapeado se hacía en la fragua.

La **contravara** es una pieza de olmo más fina que la vara, a la que se une hacia afuera por medio de unos tacos de madera que van atravesados por tornillos. La contravara sólo va de zaga a zaga, y tiene como misión ensanchar el espacio útil de la caja, por eso sobre ella van los barrotes y los laterales.

Una vez que tenemos estas dos piezas unidas, se labra la **cuña** en madera de olmo, dándole forma de triángulo muy alargado y se co-

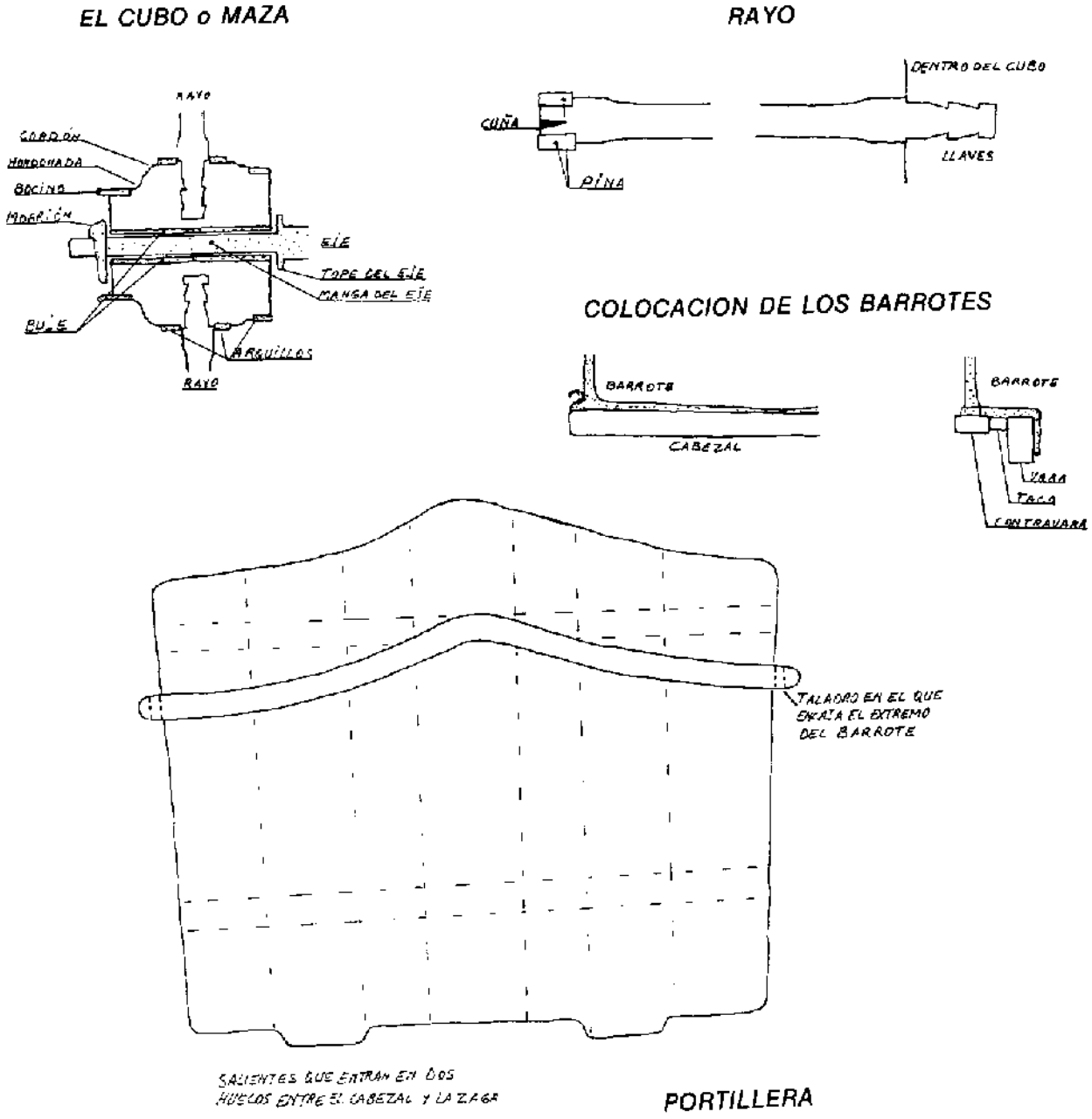



Fig. 7.—*Detalles de algunas partes del carro*

loca en el lado externo de la parte exenta de la vara, desde el lugar donde irá la zaga hasta la mitad, aproximadamente; se chapea por fuera y se une a la vara con unos tornillos.

Otra pieza que refuerza a la vara es la **palomilla,** de olmo también que se coloca debajo de la vara en su parte no exenta y a la que se une con cuatro tornillos; en el centro lleva un rebaje para colocar el eje.

A continuación se van haciendo y colocando los elementos transversales:

— **Cabezales.** Son dos largueros de olmo que unen transversalmente las varas; el cabezal lleva unas escopladuras que se corresponden con otras que llevan las varas y las contravaras. En sus extremos tienen unos casquillos de protección.

— **Cabezalillos.** Son dos largueros parecidos a los cabezales, paralelos a ellos y un poco más hacia afuera.

— **Zagas.** Son dos gruesas tablas de olmo que se colocan sobre el cabezalillo, una adelante y otra atrás. Van unidas con tornillos a la contravara.

Ya tenemos armado, sobre unas tozas, lo fundamental de la caja; ahora se procedía a colocar los elementos que forman los lados en su desarrollo vertical. Se empezaba por atornillar los **barrotes,** que son de dos clases; en las esquinas se ponían barrotes en forma de escuadra que se atornillaban a los cabezales; entre éstos se colocaban dos a cada lado, cuya base se prolonga en otra pequeña escuadra para atornillarse a la contravara y la vara. Delante de los de las esquinas se ponía una **varilla,** también de hierro, que sirve para sujetar las tablas que se ponían para cerrar la caja por delante o por detrás.

Los barrotes dividen el espacio longitudinal de la contravara en cuatro espacios iguales, en cada uno de las cuales se dan siete taladros para meter siete **paloncillos,** que son varillas hechas de los tallos **latizos** (jóvenes, sin nudos) de los robles del terreno, labrados a cepillo.

En la fragua se agujereaban con el berbiquí dos chapas de media caña para cada lado y una de T, que se metían por los barrotes y paloncillos, con la chapa de T en el centro. Para terminar el **lateral** propiamente dicho, sólo quedaba la **barandilla,** que es un larguero de olmo al que se hacía una **cabecilla** adelante y otra atrás, y los taladros necesarios para ajustarla a barrotes y paloncillos. Además, se le hacen tres escopladuras en los extremos y en el centro, en las que se metían, cuando se necesitaba, unas estacas a las que se sujetaban tablas y así aumentar la capacidad de la caja.

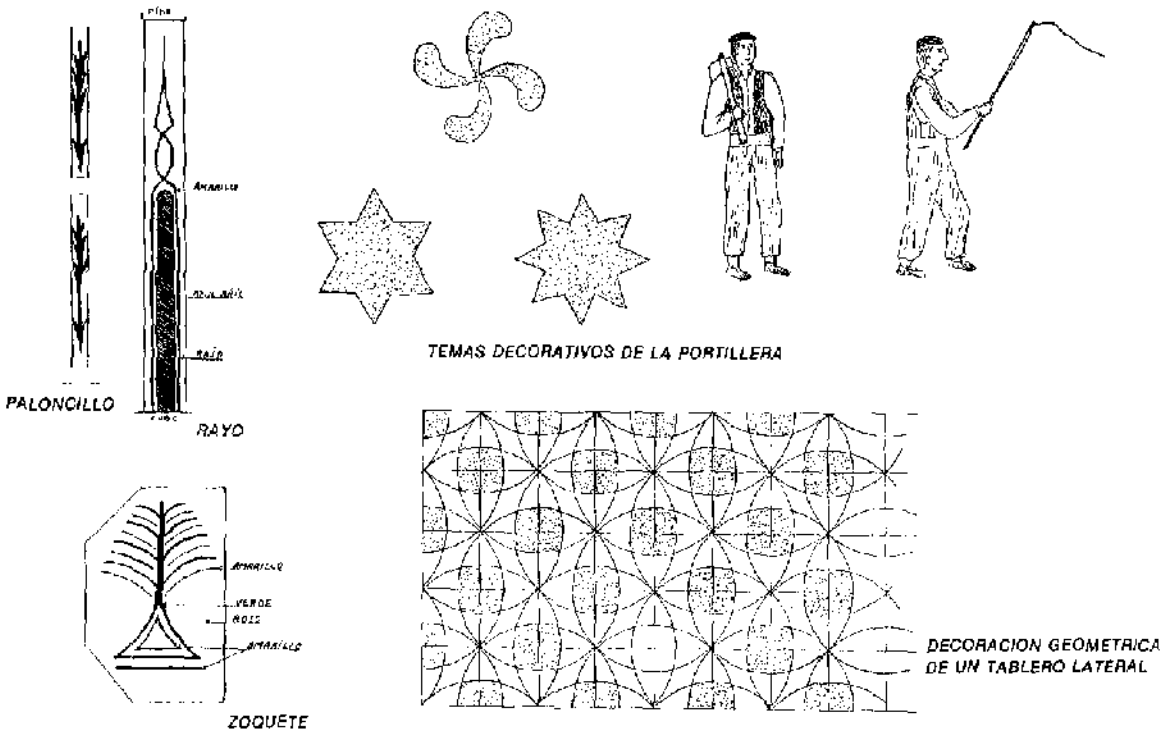
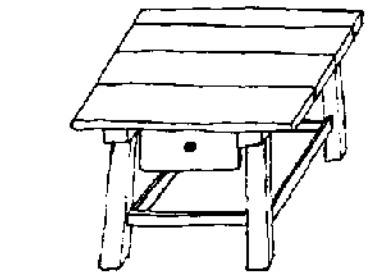
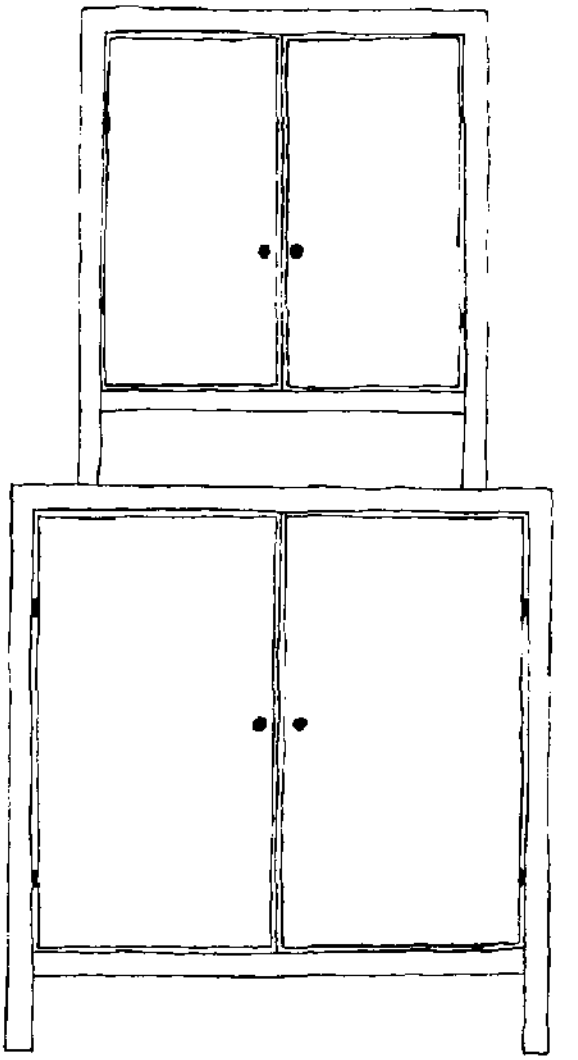


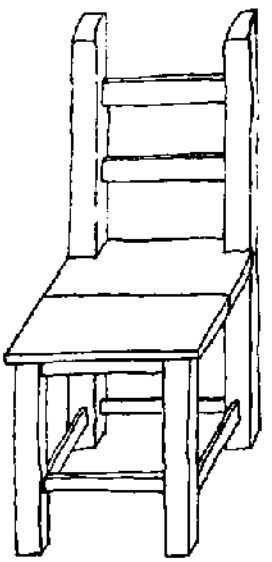

*Fig. 8.—Adornos pintados en algunos carros*



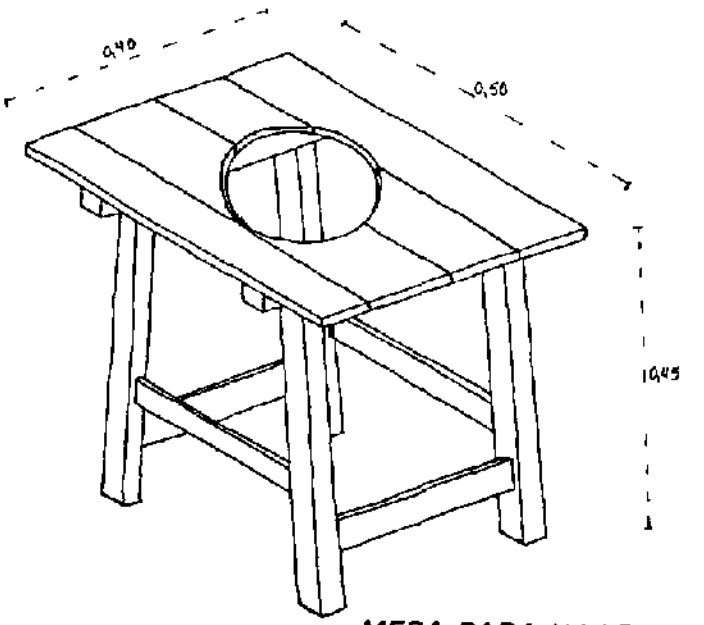
MESITA DE COCINA

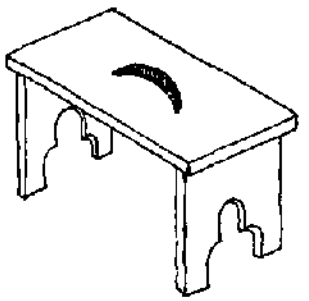


APARADOR



TABURETE



BANQUILLA

Fig. 9.—*Muebles*

MESA PARA HACER LA COLADA

Los laterales quedaban así como un enrejado, que se podía cerrar con unos **tableros de los laterales;** eran dos para cada lado, hechos de tablas de chopo, que se unían en la chapa de T, en la que encajaban perfectamente al tener un rebajo apropiado. Para sostenerse contra los paloncillos, tenían unas **tarabillas** giratorias, que permitían quitar o poner los tableros según las características de lo que se transportase.

El fondo de la caja se tapaba con **un tablero** móvil, hecho de tablas de chopo unidas con unas costillas por debajo. A veces éste se dividía en dos para poder manejarlo más fácilmente, cuando se quitaba. La **portillera o antipuerta** era un tablero para cerrar la caja por delante; para la parte trasera no se hacía, y se solía poner unas tablas entre los barrotes y las varillas, cuando era necesario.

Con esto estaba prácticamente terminada la caja, y únicamente quedaban algunos detalles para el final:

— En la parte de fuera de la contravara, en cada esquina de la caja se ponía una anilla metálica en la que entraba la base del **palón,** que también se sujetaba con cuerdas, cuando se ponía, que era sólo para transportar haces de cereal, a la barandilla.

— En la parte inferior de la contravara se colocaban unos ganchos para colgar en ellos por medio de cadenas la **bolsa,** que era un tablero casi a ras de tierra para poder transportar más haces; cuando se usaba, por supuesto, se quitaba el tablero de la caja.

— En los extremos de las varas se ponían los **tiros** o **enganches,** todos hechos por el herrero:

— **Rodajas** o **anillas** para el francalete, arriba.

— **Puente** con gancho o rodaja para la retranca, abajo.

— En cada vara y cada rabera se colocaba un **tentemozo,** de madera de roble o de haya; se unían por un sistema de **goznes** similar al que se usaba para las arcas.

— La **máquina** para frenar era casi toda de hierro, forjada por el herrero, a excepción de los **zoquetes de pino.** Consta de una barra en ángulo, la **espada,** en uno de cuyos extremos está la **manilla** para apretar; esta fuerza es transmitida por la espada a otra barra recta a la que van unidos los zoquetes que presionan sobre las llantas de las ruedas. Había un sistema más antiguo, en desuso desde hace muchos años, que consistía en un madero horizontal junto a la rueda que la frenaba al tirar de una cuerda y apretarlo contra ella.

Cuando se había terminado la escalera, quedaba por colocar el eje, que se compraba en algún almacén. En la fragua se calentaban las **mangas** del eje para «darles un punto», o sea, inclinarlas un poco para que las ruedas «pisaran» bien y «cantasen» al andar, al dar el cubo en el morrión por un lado y en el tope del eje por el otro; esto era muy importante para el labrador, y un carro que no «cantase» bien se tenía en poca estima. El eje se metía en los rebajos que se habían hecho para eso en las palomillas y se sujetaba con una chapa, el **alfalcón.**

Finalmente, se montaban las ruedas, se engrasaban y se probaban; si andaba bien, se desmontaba para pintarlo.

Primero se **emplastecía** con masilla, tapando los nudos, las coqueras o cualquier otro defecto de la madera. La masilla era una mezcla hecha «in situ» de aceite de linaza y blanco España, a

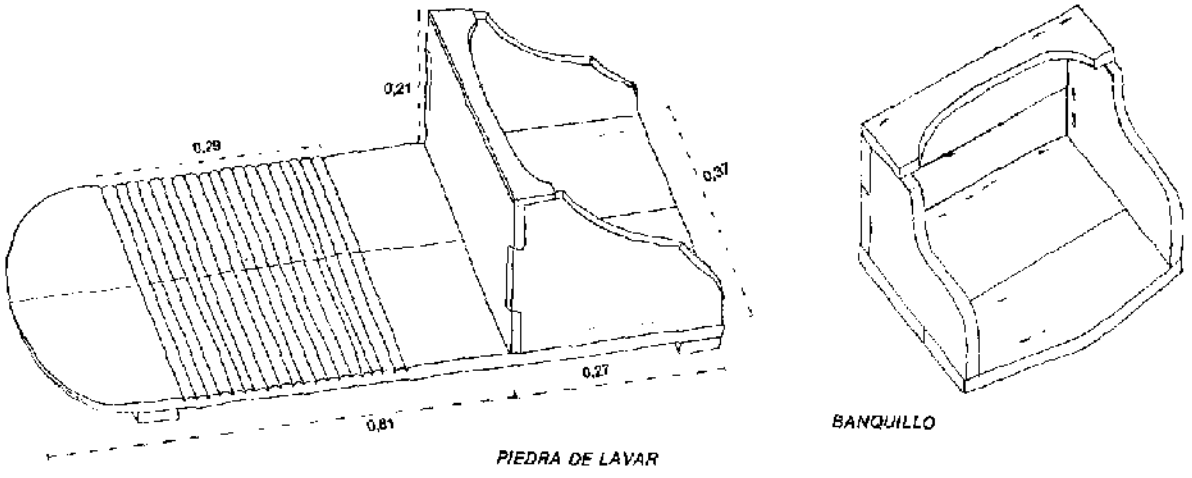



Fig. 10.—*Piedra y banquillo para lavar*

lo que se añadía un poco de color. Después se pintaba todo de «colorao» con **minio,** y sobre él se fileteaba con azul, verde, amarillo...

Antes de que llegasen los modernos esmaltes, los colores se hacían a partir de minerales: el minio se hacía mezclando **polvo de minio** (plomo) con un poco de **secante** (?) y aceite de linaza; el azul, con albayalde, y así los demás. Una vez hecha la mezcla, se depositaba en un cristal y se aplicaba con un pincel de cerdas muy largas.

Los temas decorativos más usuales eran (figura 8):

— En la portillera, que era el lugar más apropiado para una decoración amplia y vistosa:

— La esvástica, conocida por ellos como «estrella de botines», pues cada brazo recuerda un botín curvo.

— Estrellas de seis y de ocho puntas.

— Labradores con la tralla o con un azadón al hombro.

— «Haciendo aguas»: se aplicaba una capa blanca que se dejaba secar; sobre ella otra de cualquier color, y cuando estaba fresca se pasaba un trozo de cuero o goma dentado haciendo ondas.

— En los tableros laterales se practicaban dibujos de tipo geométrico o bien simples redondeles de colores sobre el color base del fondo.

— En los rayos, palencillos y zoquetes se hacían dibujos geométricos o muy estilizados, jugando con varios colores.

Las reparaciones que un carro necesitaba eran escasas; generalmente afectaban a las ruedas:

— Cambiar algún rayo roto.

— Apretar el buje con cáñamo o sogato.

— Repretar los aros, cuando se aflojaban; se sacaban los aros, se cambiaban las cuñas de los rayos y con la **rodela** se medía el círculo de la pinas y el aro por si era necesario cortarlo para que ajustase mejor.

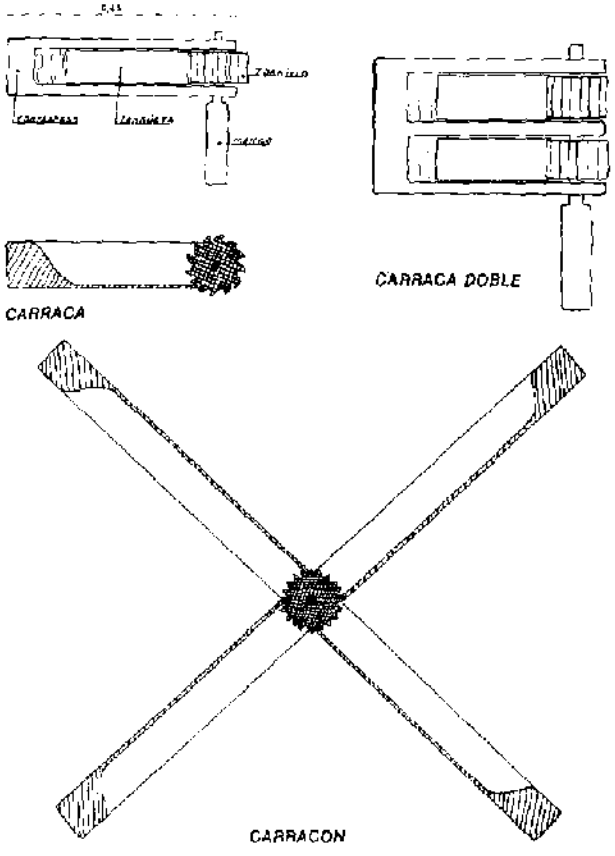


Fig. 11.—*Carracas*

### 4.6. Tablas.

Se colocaban los troncos de árbol en un carro inclinado y allí se iban serrando con la sierra bracera, «al hilo». Después había que **recorrerlas,** el canto «a regla», cepillarlas y **machiembrarlas.** Al día, trabajando unas diez horas, solían hacerse unas veinte a treinta tablas y el precio, aproximado, al que se vendían era de dos reales cada una.

### 4.7. Muebles. (Fig. 9 y 10).

Se hacían pocos y siempre de encargo. Los más frecuentes eran:

— Mesa de cocina y para la colada. Su estructura es muy simple: un tablero formado por varias tablas de pino y unidas por dos costillas por debajo, de las que salen las patas, cuya separación aumenta hacia el suelo. Suele tener un cajón.

— **Taburete,** es una especie de silla baja de madera de pino todo él, más estrecho que una silla y muy usado por las mujeres para coser o sentarse ante el fuego.

— **Banquilla,** asiento rudimentario para sentarse ante el fuego.

— Aparador para cocina o comedor. Se hacían en los últimos años en madera de chopo y se vendían «en blanco» (sin pintar) a varias tiendas de Aranda.

— **Piedra de lavar,** para hacerlo en el arroyo. Se unían dos tablas de pino por debajo con unos listones; en uno de los lados se hace el

**banquillo,** que es donde la lavandera se pone arrodillada. En la otra parte se trazan las **estrías** o **rendillas,** se da un corte con el serrote en cada línea y con el guillamen se va quitando madera por ambos lados, hasta que queda redondeada. Se vendían por dos o tres pesetas.

— **Banquillo.** También se hacía el banquillo solo sin la piedra, en madera de chopo o pino. Se usaba en los lavaderos que ya tenían colocada una piedra natural para lavar.

### 4.8. Puertas.

Se distinguen dos tipos fundamentales de puertas: las de casas (que pueden ser de una hoja, de una hoja con ventano, de dos hojas —horizontales—) y puertas carreteras para el paso de carros en corrales y cocheras. En ambos casos el sistema constructivo es el mismo: un armazón de maderos (el rectángulo reforzado por algunos travesaños) y sobre él las tablas, de madera de pino o chopo. Las tablas se colocan en dos niveles; unas van incrustadas en unos rebajos hechos en los maderos, dejando espacios vacíos entre ellas; las otras cubren esos espacios y parte de las primeras a un segundo nivel y se aseguran con clavos.

En cuanto a ventanas y balcones ,se componen de una estructura vacía formada de maderos, y los ventanos o contraventanas que se unen con **bandas a ellos,** formados por tablas «machiembradas» y adornados con rombos en relieve.

### 4.9. Varios. Juguetes. (Fig. 11).

En el taller se hacía cualquier útil o instrumento de madera que un vecino necesitase en un momento concreto; de lo más solicitado eran los **astiles** para enmangar zuelas y azadones, o mangos para garias, palas o cualquier artefacto casero.

Los aprendices entretenían muchos momentos en hacer ciertos juguetes o instrumentos usados en algún juego, como palos para jugar a la **gurria.** Cuando llegaba el carnaval, mi padre recuerda cómo él pasaba las frías tardes de invierno, al salir de la escuela, haciendo **zancos** para su pandilla de amigos, que sacarían el martes de carnaval. Para hacerlos escogía una horquilla de encina o roble y sólo tenía que labrarla.

Durante la cuaresma se dedicaba a fabricar **carracas,** que vendía a los demás chicos en Se-

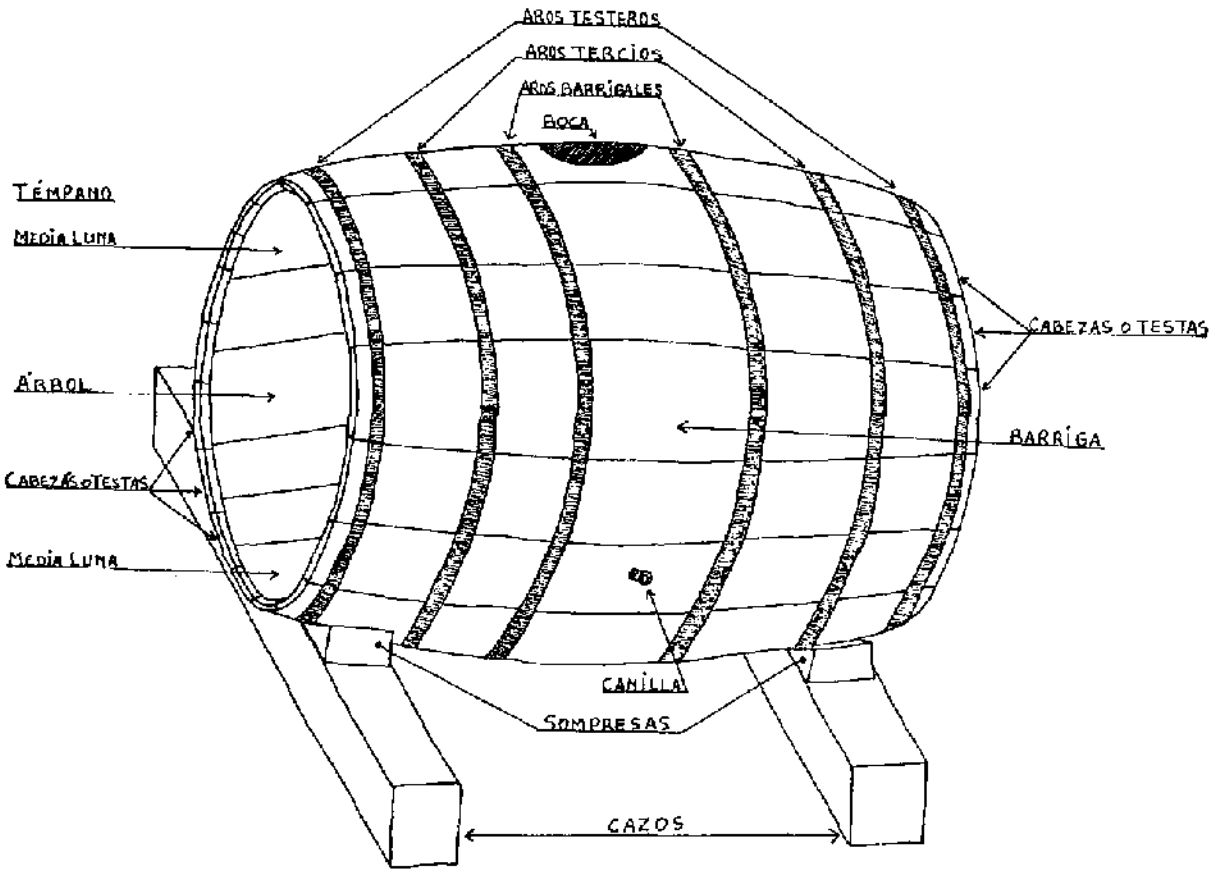



Fig. 12.—*Cuba*

mana Santa, ya que ninguno andaba esos días sin su carraca a todas las horas del día; de esas ventas sacaba unas quince o veinte pesetas para sus gastos (esto hacia 1930, cuando todavía asistía a la escuela).

Se hacían en madera de pino; se buscaba un trozo inservible para otra cosa, que fuese alargado, en el cual se trazaba la carraca; empezaba por dar el barreno por donde pasaría el mango y después se daban dos sierros hasta el **contrapeso** para, a continuación, ir espalmando con el escoplo, quitando madera hasta formar la **lengüeta.** El **tornillo** se hacía de un pequeño trozo circular, al que se daba el taladro para el mango con una barrena algo menor que la otra con la que se dio el taladro a la carraca, para que así el mango cebara bien en el tornillo pero no en la carraca, ya que es ésta la que gira sobre aquél al tocarla. Se marcaban a ojo los dientes, se daba un sierro en cada uno y se tallaba con el escoplo, golpeando con la mano, para que no se rompiesen. Se cortaba un poco la lengüeta, se colocaba el tornillo con los dientes hacia afuera y el mango; se probaba y si iba fuerte, se rebajaban un poquito los dientes.

También se hacían dobles y con dos lengüetas, la propia y otra colocada algo más arriba y embutida en una ranura. El **carracón** era de gran tamaño (80 cms. de largo cada brazo de la cruz) y se usaba en la iglesia para avisar a los vecinos del culto del Viernes Santo.

**4.10. Cubas.** (Fig. 12).

El oficio de cubero iba unido al de carretero, aunque no siempre y la mayoría de los antiguos carreteros que todavía hoy trabajan como carpinteros en la comarca desconocen el oficio, porque en estos pueblos pequeños no había trabajo para un especialista en una sola cosa.

a) **Materiales.**

*Para las cubas se empleaba madera de roble*, de cuya procedencia ya hemos hablado; para los bocoyes y cubetes, de roble, castaño o avellano. El nogal se empleaba para hacer las canillas.

Los aros, de hierro, eran competencia del herrero, como hemos visto que sucedía con casi todos los materiales de esa clase.

b) **Proceso de fabricación.**

Las tablas de roble compradas se labraban con hacha y azuela, hasta dejarlas de un grosor de unos cinco centímetros en el centro (en los extremos algo menos); también en el centro (**barriga**) se dejaban más anchas que en los extremos (**cabezas**); la cara externa se alisaba con la garlopa. A continuación se las daba la forma curvada de la siguiente manera: en el patio se colocaba una tabla con una cabeza sobre una gran piedra y sujeta por otra encima, de forma que la otra cabeza quedaba en el aire; debajo de ella, hacia el centro, se ponía una hoguera; *cuando estaba caliente se colocaba en la cabeza* libre un peso y se iba echando lentamente agua en la barriga bien calentada por la hoguera. La tabla se iba doblando lentamente y se retiraba cuando se calculaba a ojo que ya tenía la curvatura necesaria. Seguidamente venía un trabajo muy delicado, que era alisar con el cepillo los costados de las tablas para que juntasen a la perfección unas con otras, lo que se comprobaba armándolas en los aros y numerándolas.

En el centro de la barriga de todas se marcaba un punto y desde él, con un compás, se marcaban los **argallos** en las cabezas (3), que antes se habían **esmantillado** (igualado) con la zuela, para mejor hacer los argallos. Se trazaban los círculos de los argallos por los puntos marcados, se colocaba una costilla o fleje de hierro flexible que servía de guía al argallo (cepillo) al hacer la ranura. Antes de desarmar las tablas ya numeradas, se tomaba la medida de la circunferencia del argallo por dentro de la ranura con el compás de madera, marcando seis puntos en el interior y midiendo las distancias entre punto y punto; el total se dividía por seis y el resultado era la medida del radio de esa circunferencia, que sería la que había que dar al témpano.

El témpano está formado por el **árbol** (tabla central), dos **medias lunas** (tablas superior e inferior que tienen esa forma) y entre éstas suele haber otras que no tienen nombre específico. *Las tablas se labraban y alisaban, y después se* **entorillaban** con tornillos de encina hasta formar un tablero, sobre el que se trazaba el círculo del témpano, se serraba con la sierra de verduguillo y se numeraban las tablas; ya sueltas se pasaba el gramil por las cabezas o **testas** y se enpalmaban hasta adquirir el grosor del argallo (1,5 cms. de grosor por lo mismo de profundidad) en el que tenían que encajar con la mayor exactitud.

La **canilla,** artilugio colocado en un taladro dado en una de las tablas para regular la salida del vino, se hacía de una rama de nogal, madera de gran dureza y con **cañada** (canal central), en la cual se hacía con gran facilidad el **canillero,** orificio para la salida del vino, que se cerraba con el **palo canillero,** también de nogal y revestido de cáñamo para que ajustase mejor. Se usaba también la **llave canilla,** de hierro forjado, obra del herrero, cuyo palo canillero era doble y una mitad tapaba el canillero, mientras

la otra se desenroscaba girando al revés y era guardada por el dueño de forma que nadie podía abrir la cuba sino él.

Las cubas se hacían de encargo y con referencia a su capacidad: «Quiero una cuba de 200 cántaras», y el cubero calculaba a ojo teniendo como referencia la distancia de la boca al fondo y desde la boca al centro de los témpanos.

c) **Armado de las cubas en las bodegas.**

En el suelo se colocaban dos gruesos maderos de olmo, apenas desbastados, llamados **cazos**, que aislan la cuba de la humedad y suciedad del suelo, y permiten girarla fácilmente. Los costados de las tablas de la cuba se untaban de sebo, para que al ajustarlas unas con otras se desplazasen con facilidad.

Sobre los cazos se colocan los dos **aros tercios**, sujetados por las **sompresas**, cuñas de madera para que la cuba no se moviera; las tablas numeradas se extienden en la bodega, se ordenan y se van poniendo dentro de los aros: las de la boca, todavía no abiertas, se ponen las primeras, y el resto, en su orden; cuando ya no se sostenían se metían por dentro los **aros testeros** que servían de apoyo al techo de la cuba. Se apretaban ligeramente los aros de fuera, se sacaban los de dentro y se ponían por fuera en su lugar sin apretarlos; se casaban bien las cabezas de las tablas para que el argallo quedase en línea y entonces se apretaban los aros.

Los argallos se llenaban de sebo machacado con aceite (unos dos kilos de sebo por cuba); se daba también sebo a las tablas de los témpanos. Se aflojaban los aros de un lado, se metía una persona dentro de la cuba y entre ésta y otra desde fuera se ponía el árbol primero, luego las demás tablas y finalmente las medias lunas. Se apretaban los aros de ese lado, con los martillos mientras se sujetaba por el otro lado con la gata. Antes de poner el otro témpano se abría la boca en el lugar marcado; a continuación se colocaba el otro témpano y la persona que estaba dentro remetía el sebo que se había salido, de forma que todas las juntas quedasen perfectamente selladas, y salía por la boca.

d) **Cuidado y limpieza.**

Antes de usarla, el propietario lavaba la cuba por dentro con agua caliente y escobón, con lo que se perdía la capa protectora de sebo; se volvía a dar de sebo, **acazumbrar**, y de vez en cuando se refrescaba con agua para que la madera conservara el grado de humedad adecuado. Antes de echar el vino se quemaba dentro **pajuela**, azufre, para quitar el mal gusto a la madera. El vino criaba en la cuba **sarro**, que, según los campesinos, beneficiaba mucho al vino, y se recogía al limpiarlas y se vendía a los chatarreros. Al sacar el vino la cuba se colocaba con la canilla a un lado, para que las heces fuesen quedando en el fondo; cuando se vaciaba, se sacaban las heces por la canilla, se lavaba con agua caliente y se taponaba la canilla por dentro con un tapón, quedando lista para su llenado.

e) **Reparaciones.**

Para reparar las cubas viejas y deterioradas, se sacaban «a banco»: se desarmaban, se trasladaban al taller, en el que se recorrían a cepillo; si alguna tabla estaba muy mal, se sustituía por otra nueva. Cuando estaban mal las cabezas, se cortaban y se hacían argallos nuevos, con lo cual se reducía su capacidad. Se armaban en el taller para ver cómo quedaban, se desarmaba y se volvía a armar en la bodega.

Se hacían tres tipos de recipientes:

— **Cubas**, de 150 a 200 cántaras, aunque de vez en cuando se hacía alguna de 300.

— **Bocoyes**, de unas 60 cántaras, más o menos.

— **Cubetes o cubillos**, de 20 a 30 cántaras.

## 5. ECONOMIA DE TRABAJO.

El mantenimiento del taller no suponía casi ningún desembolso, ya que las pequeñas reparaciones del edificio las hacían ellos mismos y eran las normales en cualquier casa de pueblo, sobre todo reparaciones del tejado. En cuanto a las herramientas, los elementos de madera los reparaban ellos mismos, y lo único que había que reparar o reponer era los elementos cortantes que sufrían un desgaste más acentuado; de todas formas, una hoja de sierra, por ejemplo, puede durar toda la vida, con la sola necesidad de afilarla con el triángulo. Las escofinas y limas, que perdían sus dientes con frecuencia las reparaban los «hóngaros» ambulantes, que las destemplaban y las volvían a picar; se les pagaba en productos del taller o del campo.

La inversión sí que suponía grandes desembolsos, sobre todo en materias primas. En las maderas de la tierra, que se compraban en el terreno, como ya hemos visto, se invertía todos los años una cantidad fija, y en una época determinada, porque las talas de árboles siempre debían ser en invierno. Esta madera no podía utilizarse inmediatamente, por lo que siempre se tenía una cantidad grande almacenada. Las maderas extrañas al terreno se compraban en

Aranda y sólo se compraba lo que se necesitaba de inmediato, porque era madera ya curada; algo parecido sucedía con los materiales férreos e incluso en muchos casos el solicitante de un encargo tenía que aportar estos materiales.

Los márgenes comerciales eran pequeños, ya que había en Castrillo tres talleres y la competencia obligaba a trabajar sobre precios fijados de antemano; de todas formas, se tenía en cuenta el precio de los materiales, pero no así el tiempo empleado en hacerlo, al que casi no se daba valor.

Los rendimientos económicos del taller se completaban con la labranza de unas pocas tierras y viñas que les producían para el gasto de patatas, alubias y vino. Las labores manuales las hacían ellos, pero encargaban a algún labrador las que se hacían con animales, que ellos no tenían por no resultar rentables.

En los últimos años se han producido cambios tan importantes en todos los aspectos de la vida rural, que no podían por menos de afectar gravemente a este tipo de artesanía. En la década de los años 50 se introduce la primera máquina movida por un motor de gasolina, en un intento de reducir mano de obra y abaratar los costes, pero la flojedad de un mercado en clara recesión hacía poco rentables estas inversiones. La recesión afecta sobre todo a todos los aperos agrícolas, que son progresivamente sustituidos por los tractores. Para compensar la pérdida de este mercado, y coincidiendo con el aumento del poder adquisitivo de los labradores, se intensifica la producción de muebles y enseres domésticos, e incluso se trata de ampliar el mercado local haciendo muebles para tiendas de Aranda. Pero la emigración en constante aumento y la competencia de las grandes fábricas de muebles, que inundan las casas de pueblo de horribles muebles de formica, hacen prácticamente imposible la supervivencia.

## 6. ECONOMIA COMERCIAL.

Toda la producción se vendía directamente a los labradores del pueblo, que anteriormente habían encargado el producto, aunque de los más vendidos se tenía algún remanente. La mayoría de los clientes eran campesinos **mediantines**, pequeños propietarios que poseían las tierras imprescindibles para subsistir y además solían llevar algunas a renta (4).

La mayoría de los productos van destinados a las labores agrícolas, por lo que el valor económico para los destinatarios era grande y fundamental. Casi siempre se pagaba en dinero, aunque entre la entrega del producto y el pago transcurría bastante tiempo, ya que muchos no disponían de dinero nada más que en la época en que vendían la cosecha (vino). En ocasiones se pagaba en trabajo en las tierras o transporte de la madera.

## 7. DIVISION DEL TRABAJO.

Se trataba de un taller familiar en el que trabajaban el padre y los hijos que por su edad se iban incorporando. El aprendizaje comenzaba en edad escolar, haciendo tareas fáciles y entretenidas (recuérdese lo que dijimos antes sobre las carracas). A partir de los catorce años, cuando se abandona la escuela, entraban como aprendices, y a los veinte años, cuando volvían de la mili, eran ya maestros. A esta edad, como el taller no daba para todos, sobre todo si pensaban casarse, los hermanos se iban marchando para establecerse en otros pueblos.

La dedicación era anual, con algunas cortas interrupciones para atender al huerto o las viñas. El horario de trabajo era libre y dependía del trabajo que hubiera y de las horas de luz natural (no hubo luz eléctrica hasta los últimos años), aunque frecuentemente se trabajaba de noche en invierno a la luz del candil.

## 8. CONSIDERACION SOCIAL.

El nivel socioeconómico era de tipo medio en relación con los demás habitantes del pueblo, superior al de los jornaleros y la mayoría de los mediantines. Ellos se consideraban incluidos en ese nivel medio de pequeños propietarios. La consideración de la comunidad hacia ellos es, en general, buena, por tratarse de un trabajo necesario para ella; pero, por otra parte, el hecho de no ser labradores y proceder de otros pueblos (caso de casi todos los artesanos de Castrillo), los hacía diferentes y provocaba pequeñas envidias. También hay que considerar que, quizá por su cualificación profesional, los artesanos mantenían una relación más frecuente y, a veces, estrecha con las autoridades y personas influyentes.

Desde el punto de vista laboral, no había ningún tipo de organización en el pueblo, ni gremios ni cofradías, ni se cotizaba; lo único que se pagaba era un seguro de incendios.

Finalmente, diré que su conciencia de artesanos sin gran patrimonio, pero con un saber para ganarse la vida se refleja por medio de este dicho: «Decía un carpintero a sus hijos a

la hora de la muerte: «Te mando..., te mando... que cuando veas un repelón, cambies de mano.» (Para no levantar astilla cuando se labra con la zuela.)

---

(1) Arturo Martín Ortega, mi padre, nació en Castrillo de la Vega en 1917; aprendió el oficio y trabajó con su padre, Bernardo, en el taller familiar y después de su muerte, él solo. Actualmente está jubilado. Para la elaboración de este trabajo he tratado de seguir una metodología científica, para lo que me he basado en estudios sobre artesanía, entre los cuales cito algunos que me han sido especialmente útiles:

— Limón Delgado, A., *La artesanía rural*, Madrid.

— Castellote, E., *La alfarería popular en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1979.

— Albertos Solera, M.D.; Carretero Pérez, A. y Fernández Montes, M., *Estudio etnográfico de la alfarería conquense*, Cuenca, 1978.

(2) TOZA, palabra que en Castrillo designa una parte de un tronco de árbol, sin desbastar ni labrar. El Diccionario de Uso del Español recoge varios significados, todos relacionados con la madera pero no éste.

(3) La palabra ARGALLO tiene dos acepciones: a) Herramienta descrita en 3.1. b) Ranura que se hace con esa herramienta en las caras interiores de las cabezas de las cubas para meter en ellas los témpanos. No viene en D.U.E., aunque sí trae ARGALLERA, que define como especie de serrucho para hacer lo mismo.

(4) F. Molinero Hernando en su obra *La Tierra de Roa: La crisis de una comarca vitícola tradicional*, pgs. 96 a 104, basándose en datos del Catastro del Marqués de la Ensenada, establece los tipos siguientes de campesinos de esta comarca, en la que incluye a Castrillo de la Vega, según la tierra de que sean propietarios:

— Campesinos-jornaleros, con menos de 5 Has. y una media de 1,5 Has. Son el 82 por 100 de todos los labradores.

— Campesinos, que poseen entre 5 y 10 Has. de tierra, con una media de 6,97 Has. Son el 10 por 100.

— Labradores acomodados, que poseen entre 10 y 20 Has., con una media de 13,66 Has. Son el 5 por 100.

— Labradores pudientes, con más de 20 Has. Son únicamente el 3 por 100.

# Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión Tradicional: El caso concreto de Medina del Campo

Antonio Sánchez del Barrio

*El tiempo de Pasión es uno de los períodos más propicios del ciclo anual para rituales de carácter religioso-popular; la razón es obvia ya que la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo son seguramente los pasajes mejor conocidos no sólo por los analistas de la vida de Jesús, sino también por todo el conjunto de la población.*

*El estudio de los ritos y ceremonias de este momento capital de creencia cristiana, desde el punto de vista de la tradición, ha de hacerse desde un hecho incuestionable; a la gente sencilla, los hechos distantes en el tiempo y en espacio les resultan confusos y, por ello, intentan reproducir en su entorno próximo aquellos episodios que consideran de importancia, haciendo buena la frase de «vale más una imagen que mil palabras».*

*Este aspecto ritual de la religión es de gran importancia ya que si la creencia —cualquiera que sea— fuera únicamente vivida desde planteamientos espirituales, sólo las personas preparadas intelectualmente —a quienes les es más fácil entender ideas abstractas o no tangibles— podrían seguirla, dejando a la gran mayoría de los creyentes sin la posibilidad de comprenderla, ya que la idea del pueblo hacia los temas de la religión ha tenido que mostrarse siempre en un lenguaje directo y, por tanto, accesible; por ello, las procesiones con figuras que expresan sentimientos humanos: dolor, pena, alegría... suceden, en este sentido, a las escenas esculpidas en pórticos y capiteles románicos. En mi opinión, de aquí habría que partir para entender que se hayan representando durante siglos numerosos episodios de la Pasión: lavatorios, viacrucis, procesiones y desfiles disciplinarios, descendimientos, encuentros, etc. Dice al respecto Gabriel Llompart: «Esta serie de usos se mantuvo vigente a lo largo de los siglos por la sencilla razón de que constituían la expresión y encarnación populares de la teología escolástica de la penitencia y de la satisfacción cristianas» (1).*

*De otra parte, cabe decir también que casi la totalidad del elenco de los temas escenificados, así como la tradición oral del momento y otras expresiones populares, siguen con mayor fidelidad los episodios narrados en los evangelios canónicos que los propios de otros ciclos del año; esto ocurre en buena lógica en cuanto que los textos del Nuevo Testamento ofrecen muchos detalles acerca de la Pasión de Jesucristo, mientras que son muy parcos cuando describen otras etapas de la vida del Señor. Este fiel seguimiento de la ortodoxia, sin concesiones a textos apócrifos (como ocurre, por ejemplo, en Navidad), hace que la imaginación popular exalte las bondades o maldades de los protagonistas hasta sus últimas consecuencias.*

## ALGUNAS NOTAS HISTORICAS

*Haciendo una breve incursión en la historia de los ritos de este período, digamos que la primera noticia concreta que conocemos sobre ellos data nada menos que de finales del s. IV y corresponde al relato que la peregrina gallega —¿priscilianista?— Eteria (muerta en 388) hace de los cultos y ceremonias que hacían por aquel tiempo en los Santos Lugares. Dice que son parecidos a los de su patria (en especial los del Sábado Santo) y que le llamó la atención la procesión del Domingo de Ramos y la Adoración de la Santa Cruz, que de Jerusalén pasarían luego a los ritos de las Iglesias de Occidente (2).*

*De otro lado, sabemos que la Semana Santa, como conjunto de días dedicados especialmente a conmemorar la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, se celebró desde los primeros tiempos de la Iglesia. A la también llamada «Semana Penosa» o «de Lamentos» se refieren de forma continua los primeros Padres de la Iglesia, y prueba de ello son las cartas de Dionisio Alejandrino (muerto en 264) o de San Atanasio (muerto en 373) en las cuales se nos habla de los «Seis días santos y grandes (antes de Pascua) que son el símbolo de la creación del mundo» insistiendo en tres prácticas: la oración asidua, el ayuno y abstinencia austeros, y la vela en la noche del Sábado al Domingo de Resurrección (3).*

LAS COFRADIAS PENITENCIALES

*Como en otros órdenes de la vida, la puesta en práctica y la organización efectiva de los actos y cultos del Tiempo de Pasión, no puede hacerse realidad desde un intento personal y por ello surgen las primeras cofradías penitenciales, encargadas de dar cauce a las más variadas prácticas religiosas.*

*El estudio de este tipo de cofradías es de gran importancia. Narciso Alonso Cortés, en su prólogo a la obra de Filemón Arribas:* La Cofradía Penitencial de N.º Padre Jesús Nazareno de Valladolid, *señalaba un triple interés en la investigación de tales congregaciones: «En primer término, el propiamente religioso, ya que nos permite ver cómo fue desenvolviéndose la devoción que dió origen a esta clase de corporaciones, y las formas que adoptó según los tiempos y las circunstancias. Tiene, de otra parte, interés histórico, puesto que la actuación de las Cofradías va íntimamente unida a los acontecimientos de carácter local y a la evolución de las costumbres, y aún halla reflejo en las leyes positivas del Estado. Y tiene, por último —esto en alto grado—, interés arqueológico-artístico, toda vez que a la iniciativa y al entusiasmo de las cofradías se debieron muchas de las más importantes obras ejecutadas por nuestros escultores, pintores, arquitectos e imagineros» (4).*

*Las primeras hermandades y cofradías de carácter penitencial y disciplinario de España se encuentran ligadas, desde su primer momento, a la Orden fundada por San Francisco en los comienzos del s. XIII, o mejor, las tres Ordenes (quizá incidiera en gran medida, la visita que el Santo hizo a nuestras tierras entre 1213 y 1214). Es en ese siglo cuando se supera la visión mayestática de un Cristo propio de la religiosidad románica de los grandes monasterios, para contemplarlo desde un punto de vista esencialmente humano.*

*Los orígenes de la obra fundadora del de Asís tienen, además de su explicación histórica, otra de tipo taumatúrgico o legendario según la cual Jesucristo se apareció a San Francisco en la Porciúncula (pequeña iglesia llamada así por haberse edificado en una porción de terreno cedida a San Francisco por los benedictinos) y le dijo que le diera lo que tuviese; el Santo le respondió que sólo tenía su túnica a lo que replicó Jesús que buscara en el seno y le diera lo que hallara; Francisco encontró en ella tres monedas de oro y oyó de nuevo las palabras de Jesús: «Esas tres monedas son las tres Ordenes que has de fundar, yo las bendeciré y durarán hasta la consumación de los siglos» (5). Así pues, tres fueron las Ordenes fundadas por San Francisco: la primera de «frailes menores franciscanos», la segunda de «monjas enclaustradas» y la tercera de «hermanos de penitencia«. Las dos primeras fueron fundadas en 1212 y la última fue aprobada por Honorio III en 1221 (generalmente será esta «Orden Tercera» la que encontraremos ligada a las actividades penitenciales del tiempo que nos ocupa; no en vano —y en palabras de León XIII— «la Tercera Orden nació para el pueblo».*

*El auge de la Venerable Orden Tercera, en siglos posteriores, fue inusitado sobre todo en el siglo XVIII, a tenor de los testimonios documentales que poseemos sobre sus fundaciones y obras piadosas. En nuestra literatura hay numerosas obras de todo género que hacen alusiones a esta Venerable institución. Tal es el caso de una poco conocida pieza teatral de Montalván y Lope de Vega titulada «Los Terceros de San Francisco, o la Tercera Orden de San Francisco», citada en el* Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro antiguo español *(6).*

*Otra de las referencias obligadas al hablar de las primeras congregaciones y cofradías penitenciales, es la obra fundadora y predicadora de San Vicente Ferrer. Este Santo dominico español instituyó numerosas cofradías penitencia-*

*les y agrupaciones piadosas en los muchos lugares que tuvieron la oportunidad de escuchar su vehemencia predicadora, y fue punto de arranque de muchas actividades de carácter penitencial y disciplinario. Por ello, a menudo, encontramos congregaciones de este signo que le veneran como su primer fundador, llevando su imagen, en actitud de disciplina, al frente de sus procesiones.*

## *COFRADIAS PENITENCIALES MEDINENSES HASTA EL PRESENTE SIGLO*

*A lo largo de la historia, las noticias que conocemos de las congregaciones penitenciales en la villa de Medina nos hablan de dos cofradías de gran tradición, bajo las advocaciones de la Vera Cruz y de la Quinta Angustia de la Virgen, y de otras que tienen relación directa con las actividades propias del momento: la Venerable Orden Tercera de San Francisco y la cofradía de Gracia Penitencial.*

### a) Archicofradía de la Virgen de las Angustias.

*Recordemos, en primer lugar, que el título de archicofradía es ostentado por una cofradía de reconocida antigüedad que tiene, entre sus privilegios, el derecho de poder agregar en su seno a otras hermandades «menores», para que así éstas puedan coparticipar de las indulgencias concedidas a la primera. En este caso, la Archicofradía de la Virgen de las Angustias, también conocida como «de la Virgen del Regazo», gozaba de tres bulas de grandísimos perdones; la más importante de ellas permitía exponer el Sacramento cuatro veces al año —el día primero de febrero, mayo, agosto y septiembre— y tenerle, cada vez, descubierto cuarenta horas repartidas en tres días. En el primer libro que conocemos dedicado a la historia de la villa, escrito por Juan López Ossorio entre los años 1610 y 1616, se hace alusión a estas famosas «triples cuarenta horas» en los siguientes términos: «Enciérrase cada noche con mucha solemnidad, y el tercer día se dicen Completas muy solemnes con los cantores de la iglesia que estén dentro de ella. Y los canónigos llevan en procesión al Santísimo a la custodia de su altar mayor; aderezan para aquellos días la capilla los cofrades que la pueden venir a ver de algunas leguas, y todas las personas que visitasen uno de los tres días la capilla, ganan Jubileo plenísimo, y los presos de la cárcel le ganan en ella» (7). Siglo y medio después, los hermanos Rodríguez Castro, en sus «Notas para la historia de Medina», dicen al respecto que ningún vestigio queda de ellas (8).*

*Centrémonos ahora en el posible origen de la archicofradía. Aunque quizá pudieran buscarse sus antecedentes más lejanos en la existencia anterior de una parroquia titulada «de Nuestra Señora de las Angustias» (9), nada podemos concretar con los datos probados que se conocen. Con seguridad, su fundación puede fijarse en la primera mitad del siglo XVI. El primer dato conocido refiere un acuerdo, fechado en 1569, entre el Cabildo Colegial y la Cofradía, merced al cual el primero cede terrenos a la segunda para edificar una capilla para su culto, a los pies del templo (por cierto, esta capilla no se empieza a construir hasta dos siglos después, concretamente en 1738, atribuyéndose la dirección de la obra al arquitecto medinense José Castander Uceta (10)).*

*En la conclusión de la citada capilla tuvo mucho que ver la ayuda concedida por el Ayuntamiento, según la cual se cedía a la archicofradía la explotación pesquera de las Lagunas Reales del término; acabaron las obras en 1714 y su decoración en 1746. La imagen de la Virgen fue entronizada en esta capilla el 3 de septiembre de 1749 y las solemnidades y festejos propios de tal evento fueron recogidos en un curioso libro del medinense José Antonio Vélez (11).*

*Esta congregación celebraba tres fechas de importancia en las cuales realizaba sus principales actividades y cultos: El día octavo de la Candelaria (10 de febrero) en que conmemoraba la Trasfixión de la Virgen; el Viernes Santo, día en que tenía lugar la procesión de disciplina (12); y el segundo día de Pascua de Espíritu Santo (o de Pentecostés), su fiesta principal, en que celebraba los Gozos de la Virgen con una sonada procesión con danzas y cánticos de motetes, quema de figuras malignas..., y, cómo no, con juegos de cañas y novillos corridos (13).*

*A la imagen titular de esta hermandad se le atribuye un milagro obrado en la persona del noble milanés Luis Visconti, a finales del siglo XVI, referido por Ossorio en los siguientes términos: «Estando (D. Luis) en un corral de las casas en que vivió, en la (calle de la) Merceria de esta villa, retirándose para atrás mirando una mona (sic) que iba por unos tejados, tropezó en un pozo muy hondo y cayóse de espaldas, y dio de cabeza en el agua, y en su corazón se encomendó a esta santa imagen; la cual le ayudó de tal manera, que no supo cómo después de haber caído, y bien mojado, se vio puestos los pies en las poyatas del pozo... así como salió, se fue a dar gracias a la santa imagen a su capilla, e hizo pintar una tabla, cual está hoy en su capilla» (14).*

*A mediados del siglo XIX, la Archicofradía estaba auxiliada por la Venerable Orden Tercera y la cofradía sacramental de San José, y sabemos que en ese siglo comienzan los problemas económicos que conllevan un periodo de declive de la hermandad, ya que desde 1815 a 1854 no constan los pagos de la ayuda estipulada a la Casa de Misericordia y Expósitos de Valladolid, dándose un «descubierto de 250 fanegas de trigo a que hay que aumentar 2 fanegas anuales desde 1824 por haberse cargado sólo a razón de seis fanegas» (15).*

*Cabe decir, por último, que hasta hace una veintena de años continuaba vigente la tradición secular de investir como cofrades de esta archicofradía a los miembros de la corporación municipal en su primer año de mandato, por ser la imagen titular, Nuestra Señora de las Angustias, patrona perpetua de la villa.*

**b) Cofradía de la Vera Cruz.**

*Como pasa en el caso anterior, los orígenes de esta cofradía pudieran relacionarse, de alguna forma, con la existencia de una parroquia bajo la misma advocación desaparecida en 1634 y situada en las inmediaciones de la Mota (16). Sin embargo, hasta el siglo XVI no disponemos de datos que nos prueben su existencia real. Su opulencia en aquellos años, concretamente en 1588, la llevó a erigir a su costa, en el asentamiento definitivo de la villa, un templo al que se agregó, cuarenta y seis años después, la ruinosa iglesia de Santa María del Castillo —que al igual que la Santa Cruz estaba enclavada en la Mota.*

*Conocida como iglesia de la Cruz, funcionó como parroquia hasta 1885 y prestó sus servicios como templo auxiliar de la Colegiata hasta su demolición hace una veintena de años. Al lado izquierdo de su entrada estaba la Casa del Cabildo de la cofradía y, adosado al ábside, un Corral de Comedias regentado por la hermandad. El permiso para edificar dicho Corral se recoge en el libro de acuerdos del Ayuntamiento con fecha 11 de octubre de 1588 y se basa en «no haber en la villa lugar o parte donde se puedan representar comedias, como la hay en Valladolid, Salamanca»; el uno de agosto del año siguiente la petición es concedida. En sus primeros tiempos, fue un Corral abierto; en 1720 se cubrió y años más tarde, en 1867, se inauguró, como sucesor de aquél, el teatro «Isabel la Católica».*

*Entre sus actos penitenciales, cabe señalar la procesión de disciplina de la tarde del Jueves Santo, en la cual se sabe que en 1585 participaban 700 hermanos de sangre y treinta años después salían sólo 200 —siempre sin contar los hermanos de luz—. Los hachones que sacaban los cofrades de luz en los desfiles de aquellos años, eran cedidos en muchas ocasiones por la importante archicofradía Sacramental de la Colegiata, fundada en 1499 (17), y el paso era, en opinión de Moraleja, una cruz de plata con reliquias incrustadas que se guardaba en la capilla del Santo Sepulcro de esa iglesia (18).*

*Paradógicamente, esta cofradía penitencial gastaba la mayor parte de sus ingresos en organizar juegos de cañas y toros, incluso, a veces, en situaciones que podemos considerar como poco afortunadas; tal es el caso del año 1629, ya que un mes después del hundimiento de las bóvedas del convento de San Agustín (que produjo más de 150 muertos entre los feligreses que escuchaban el sermón de la soledad del Viernes Santo), la cofradía de la Cruz solicitaba al concejo permiso para poder «correr toros» (19).*

*Además de amplias propiedades (20), contaba con numerosos recursos económicos propiciados por la explotación de su Corral de Comedias que le permitían atender un pequeño hospital también instalado en las inmediaciones de*

*su casa rectora (21). Sin embargo, en el s. XIX el declive de la hermandad se acentúa irremediablemente. Valgan como pruebas las siguientes: En 1809, la cofradía de la Cruz ya no consta entre las hermandades que dan ayudas a la Casa de Misericordia de Valladolid, aunque sí aparece en el inventario de cofradías de la villa realizado en 1810 (22). Además, en 1886, la cofradía cede sus derechos sobre el Corral de Comedias al Ayuntamiento para que éste pueda construir un teatro, a cambio de contar con subvenciones para celebrar sus cultos y procesiones, así como de tener el derecho de convocar sus juntas en el nuevo recinto.*

**c) La venerable Orden Tercera de San Francisco.**

*Aun a sabiendas que esta congregación no debe catalogarse como cofradía —y así lo establecen las disposiciones de Benedicto XIII en 1725 y de León XIII en 1883—, traigo a colación esta hermandad franciscana por su estrecha relación con las actividades de la Semana Santa medinense.*

*De su fundación en la villa no tenemos datos concretos; sabemos, eso sí, que en esos primeros años del siglo XVIII se crearon numerosos pueblos de la comarca. El libro de cuentas que ha llegado hasta nosotros recoge las vicisitudes comprendidas entre los años 1712 y 1732 y de él se desprende que, además de las conmemoraciones penitenciales del Tiempo de Pasión, celebra tres fiestas: una en marzo, otra en junio y, la principal, el día de «Nuestro Padre Señor San Luis» en la que tiene lugar «la procesión del Cordón» a la que acuden los músicos de la Colegial. Tiene numerosos cargos que organizan las actividades de sus dos ramas: masculina (Ministro, Vicario, Discretos, Secretario, Síndico, Maestro de Novicios, Maestro de Ceremonias, Celadores, Sacristanes, Enfermeros, Llamadores, Porteros y Jardinero) y femenina (Ministra, Vicaria, Enfermeras y Sacristanas).*

*Sus reuniones tienen lugar en la capilla que poseen en el Convento de San Francisco —por cierto de muy temprana fundación en la villa ya que hay noticias de él fechadas en 1313 (23)— y sus cuotas y limosnas son recogidas los días de San Juan y en Navidad.*

*La Orden Tercera fue la encargada, en el siglo anterior, de organizar los Vía Crucis y otros actos cuaresmales e incluso tenía a su cargo la preparación de los Sermones de Mandato, Pasión, Descendimiento o Siete Palabras y Soledad. La exclaustración de 1835 dio al traste con buena parte de sus actividades.*

**d) Cofradía de la Gran Penitencia.**

*La única referencia conocida de ella se encuentra en el inventario de cofradías y obras pías medinenses citado antes.*

*Probablemente se tratara de una hermandad instalada en el Convento de San Agustín o de Nuestra Señora de Gracia, desaparecido definitivamente en 1835 (24).*

## *MANIFESTACIONES RELIGIOSAS-POPULARES: DOS CASOS DE INTERES EN MEDINA*

*Las manifestaciones religiosas populares de este período de Pasión ofrecen formas de expresión, siempre sencillas y directas, que pueden concretarse, grosso modo, en tres grandes grupos:*

- *Desfiles procesionales en torno a una imagen sagrada: Vía Crucis, procesión de Ramos, desfiles disciplinarios, procesiones con encuentro de imágenes, etc.*
- *Representaciones escenificadas de pasajes de la Pasión y Resurrección de Cristo: Lavatorio de los pies, oficio de tinieblas, monumentos, cucifixiones, descendimientos, quema de «el Judas», las lágrimas de San Pedro, «bajada del Angel», etc.*
- *Rituales propiciatorios relacionados con elementos primarios: con la tierra (siembra de determinadas plantas en ciertos momentos), con el agua (bendiciones, etc.), con el fuego (hoguera pascual, «buena lumbre», etc.) o con el aire (toques de matraca, esquila, campana, etc.).*

*Hablar de cada una de ellas, aunque fuera de forma muy somera, nos llevaría a extendernos considerablemente; por ello, veamos en esta ocasión dos ejemplos de desfiles procesionales de especial interés pertenecientes a la historia de la Semana Santa medinense: los Vía Crucis y las procesiones de disciplina.*

*El Vía Crucis, acto penitencial, introducido en España hacia el s. XIII por los franciscanos, recorría el calvario o «número de cruces que regularmente suelen ser catorce, de las cuales las tres últimas están juntas, una en medio que representa la de Cristo Nuestro Señor y a los dos lados, las dos de los ladrones que ordinariamente suelen estar, aunque mal, sin cabeza. Pónense en los lugares devotos para rezar el vía crucis los viernes» (25). En Medina conocemos varios trayectos de calvarios; el más antiguo comenzaba en la parroquia —luego ermi-*

*ta— de S. Llorente (desaparecida en 1652) y concluía en la ermita de los Mártires S. Cosme y S. Damián recorriendo el comúnmente llamado «sendero de los Mártires» o «de los Canónigos» situado en las zonas despobladas, postreras al promontorio de La Mota. Cuando escribía Moraleja, aún se conservaba la última cruz de piedra en lo que fue el atrio de la ermita (26). El más reciente de los «Vía Crucis» desaparecidos —ya en el asentamiento actual de la villa— rodeaba el hospital de Simón Ruiz; salía de su iglesia, girando por las actuales calles Costado del Hospital y José Zorrilla para volver hasta el punto de partida por la fachada principal del edificio. Las cruces no eran de piedra sino de madera y empotradas en los muros exteriores del recinto (aún quedan vestigios de ellas); este calvario fue recorrido por los medinenses hasta, aproximadamente, el primer tercio del presente siglo y en él se cantaban los famosos catorce Romances de la Pasión. El Vía Crucis actual, organizado por la cofradía del S. Descendimiento, tiene lugar el Miércoles Santo y recorre la calle de Padilla y la Plaza Mayor.*

*Otro de los actos de esta índole digno de reseñarse es la Procesión del Santo Entierro en cuanto que es heredero directo de uno de los desfiles penitenciales-disciplinarios con más solera y antigüedad de los conocidos en todo nuestro país. En efecto, las procesiones de disciplina se documentan en la villa desde la llegada de San Vicente Ferrer en el año 1411; así consta en el* Memorial Histórico de Medina del Campo *(1633): «Estuvo en Medina del Campo el bienaventurado S. Vicente Ferrer el año 1411, y en ella instituyó las primeras procesiones de disciplina, siendo esta Villa la primera que dio principio a tan gran servicio de Dios y ejemplo para lo mismo a toda España» (27). El insigne historiador D. Amando Represa, en su Pregón de Semana Santa de 1984, decía al respecto que según esa información: «el origen de las "procesiones de disciplina" —es decir, de las procesiones de Semana Santa— arranca nada menos que de 1411, y son, por tanto, las primeras documentadas cronológicamente, no sólo de nuestro ámbito castellano, sino de España entera» (28). Las disciplinas y padecimientos sufridos por los penitentes en el trayecto, se llevaron a extremos poco convenientes, lo que unido a los desórdenes callejeros ocasionados al paso de los cofrades (29), obligaron desde antiguo a dictar normas para evitar estos desmanes. Entre las noticias espigadas al respecto recogemos la dada por Manuel Sylvestre en la* Librería de Jueces, utilísima y universal...: *«Las Procesiones de Semana Santa, según la Sacra Congregación de Ritos, y su resolución de 14 de enero de 1617, no deben salir sin la Parroquia, que se constituye con Cruz, Capa Pluvial, Cura y Clero: no en ellas se deben permitir mugeres disfrazadas, con túnicas, ni otros trages, por ningún pretexto: y los hombres que saliesen en acto de penitencia, será con la decencia que corresponde» (30). Más adelante, dice «Que las Santas Imágenes no se vistan con profanidad de vestidos de mujeres prestados, especialmente para los días de procesiones...» (31). Años después, con la llegada de las ideas ilustradas, tiene lugar un cambio de mentalidad que acaba con estas sangrientas manifestaciones de fe. Carlos III, mediante Real Cédula de 20 de febrero de 1777, es quien ordena rigurosamente el fin de tales actos disciplinarios por «el abuso introducido en todo el Reino de haber penitentes de sangre o disciplinantes y empalados en las procesiones de Semana Santa... sirviendo sólo en lugar de edificación y de compunción, de desprecio para los prudentes, de diversión y gritería para los muchachos y de asombro, confusión y miedo para los niños y mujeres»; ante ello, el monarca anima a los pecadores a elegir otras medidas de sacrificio «más racionales y discretas, así como menos expuestas» (con esta pragmática se prohibían también los bailes en atrios y cementerios así como frente a imágenes sagradas). Con ello, muchos disciplinantes cambiaron látigos y pesadas cruces por cirios y hachones con que alumbrar el paso (32).*

---

(1) Gabriel Llompart: "Desfile iconográfico de penitentes españoles (Siglos XVI al XX)" en *R.D.T.P.* XXV, pp. 31-51.

(2) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana.* Hijos de Espasa Editores. Véase "Semana Santa".

(3) La fecha de la Pascua quedó definitivamente fijada en el Concilio de Nicea (28 jun.-25 agos. de 325) al domingo después del 14 de la luna de marzo.

(4) Filemón Arribas Arranz: *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno.* Imprenta y Librería Casa Martín. Valladolid, 1946, p. XII.

(5) *Enciclopedia Universal...* Véase "San Francisco de Asís".

(6) Cayetano Alberto de la Barrera: *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español* (1860). Reedición de Ed. Gredos en facsimil. Madrid, 1969, p. 433.

(7) Juan López Osorio: *Principio, grandeza y caída de la noble villa de Medina del Campo.* Libro I, cap. XXXIV (en Ildefonso Rodríguez y Fernández: *H.ª de Medina del Campo.* Imp. de San Francisco de Sales. Madrid, 1903-04, p. 83).

(8) Francisco y Manuel Rodríguez Castro: "Notas para la H.ª de Medina del Campo". (en I. Rodríguez: *Ob. Cit.* p. 476).

(9) *Ibid.* p. 497 (n.º 98. "Parroquia de N.ª S.ª de las Augustias.—Su construcción era de cal y piedra, su torre aspillerada; la conocí con puertas, no existen más que escombros").

(10) Jesús Urrea: "Semana Santa" en *Cuadernos Vallisoletanos* n.º 24. p. 7. Otros especialistas atribuyen la obra a Alberto de Churriguera.

(11) José Antonio Vélez: *Solemne colocación de la Augusta Emperatriz de los cielos, María Santísima de las Angustias,*

*en el magnífico nuevo trono de su capilla, fabricada a expensas de la devoción de la Colegial, y Oración sagrada, que el 5 de septiembre de 1749, dijo el Rdo. P. Fr. José de Medina, capuchino, é hijo de la misma villa, misionero apostólico, Teólogo de la Nunciatura de España, y examinador de su tribunal.* Imprenta de Pedro Ortiz Gallardo. Salamanca, 1749. (37 pág.).

(12) Por Ossorio: *Ob. Cit.* Libro III, Cap. XXII (en I. Rodríguez; *Ob. Cit.* p. 323), sabemos que en 1588 salían 500 disciplinantes y en 1615, sólo 200.

(13) J. López Ossorio. *Ob. Cit.* Libro III, cap. X (en I. Rodríguez: *Ob. Cit.* p. 208-210. Véase lo referido a Juan de Ortega).

(14) *Ibid.* p. 235.

(15) Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid. (AHPUV). Legajo 58, Cuadernillo 13. (1 folio).

(16) Gerardo Moraleja: *H.ª de Medina del Campo.* Imprenta Manuel Mateo. M. del Campo, 1971. p. 394.

(17) Archivo Diocesano de Valladolid. (ADV). Libro de la Archicofradía del Smo. Sacramento de Medina del Campo (1586-1634). (Véase el año 1594).

(18) G. Moraleja: *Ob. Cit.* p. 518.

(19) *Ibod.* p. 178. Otros datos sobre festejos taurinos de la C. de la Cruz pueden verse en las pp. 254-255 de la misma obra.

(20) AHPUV. Leg. 57, cuad. 24. ("Mandamiento ejecutorio a favor de la cofradía de la Cruz..." (9-oct.-1601).

(21) G. Moraleja: *Ob. Cit.* p. 517.

(22) AHPUV. Leg. 57, cuad. 25. ("Relación de Cofradías y obras Pías en Medina y su Abadía". Año 1810).

(23) G. Moraleja. *Ob. Cit.* p. 410.

(24) *Ibid.* p. 400.

(25) *Diccionario de Autoridades* (1726). Reedición de Ed. Gredos en facsímil. Madrid, 1979. Véase "calvario".

(26) G. Moraleja: *Medina del Campo. Plano explicativo de la población antigua y moderna...* Imprenta Francisco Román. Medina, 1931, pp. 19-20. (también hay referencias en la *Ob. Cit.* del mismo autor p. 452).

(27) Juan de Mantalbo (?): *Memorial Histórico de Medina del Campo* (1633). (en I. Rodríguez. *Ob. Cit.* p. 401).

(28) Amando Represa: *Pregón de Semana Santa 1984.* Ed. Junta Local de S. Santa. Medina, 1984. p. 7.

(29) Entre las muchas obras que relatan algunos de estos desmanes recogemos este pasaje, de gran ironía, de la obra del Padre Isla: *H.ª del Famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas* (libro I, cap. III, 3). Ed. Nacional. Madrid, 1978. Tomo I, p. 125: "al fin como Antón Zotes se desangraba tanto, llegó el caso de que uno de los mayordomos de la Cruz, que gobernaba la procesión, le dijese que se fuese a curar. Catanla se fue tras él y, como vecina, se entró en su casa, donde ya estaba prevenido el vino con romero, sal y estopas, que es todo el aparato de estas curaciones... y los demás se fueron a ver la procesión, menos Catanla, que dijo estaba cansada y se quedó a darle conversación. Lo que pasó entre los dos no se sabe;... (lo cierto es que) la buena de la Catanla no parió hasta el tiempo legal y competente".

(30) Manuel Sylvestre Martínez: *Librería de Juezes, utilísima y universal...* Tomo II. Imprenta de Andrés Ramírez. Madrid, 1764. Cap. II, disposición 41. p. 61.

(31) *Ibid.* Cap. V, disp. 22. p. 132.

(32) Más información sobre la Semana Santa medinense puede consultarse en las monografías de Joaquín Díaz y Antonio Sánchez del Barrio: "Cultura tradicional de la Tierra de Medina", y Ricardo Sendino González: "...Festejos Religiosos (Semana Santa) en Medina y su tierra" incluidos en la *H.ª de Medina del Campo y su Tierra.* Valladolid, 1986. Vol. III.

# CUBA Y LA DANZA: EL FOLKLORE TRANSCENDIDO

Fernando Herrero

Estamos en la sala de ensayos de la danza nacional de Cuba. Unos ventiladores en el techo ahuyentan el terrible calor de la mañana. Alrededor de cuarenta muchachos y muchachas bromean antes de comenzar, mientras alguno de ellos prueba la envidiable flexibilidad de su cuerpo. Al fondo en un lateral diez o doce personas de más edad se instalan ante una serie de instrumentos peculiares. «Son los músicos» me comunica un compañero que conoce bien la sede del ballet, «verás que formidable ritmo consiguen». Después de unas palabras de presentación comienza la sesión. Están presentes los miembros del comité de danza del Instituto Internacional del Teatro, algunos de ellos excelentes profesionales en su tiempo, entre los que mi curiosidad y mi amor por esa expresión teatral se ha introducido. El plan es interesantísimo. Veremos toda una sesión de trabajo, previa a los ensayos y después, a cuerpo limpio, es decir, sin la apoyatura de luces o rituales mágicos, se nos ofrecerán completas dos coreografías que marcan las líneas que une el trabajo de este ejemplar grupo, la contemporaneidad y los orígenes folklóricos de su propio contexto.

El primer toque de atención lo marca la heterogeneidad racial, el diverso color de la pigmentación de bailarinas y bailarines. No existe el menor atisbo de ruptura, parece como si la armonía surgiera desde la disimilitud. Empecé a comprender algo de lo que atisbaba: una muchacha rubia al lado de una mulata de facciones casi africanas no se rechazaban. Se completaban más bien. Manuel Vázquez el profesor de baile con quien tuve ocasión de hablar después largo rato va a marcar esa parte primera que es toda una tabla, que va mucho más allá de la pura gimnasia. Una tabla marcada por el ritmo que bomgos y tamtanes empiezan a salmodiar al tiempo que la voz surge ronca de la garganta de los cantantes como si procediera de un mundo lejano y cercano a la vez. Podía tratarse de magia pero la situación era absolutamente realista. Sentías el esfuerzo contemplabas el sudor y la expresión de quien, a la vez que realiza un trabajo nos dice algo de sí mismo.

Durante una hora y media, en la realidad un ejercicio de barra precedía al que contemplábamos, cada uno de los músculos del cuerpo va adquiriendo la flexibilidad debida. Es una progresión, rítmicamente percuciente que pone en juego todos los impulsos. Está presente todo el caudal de enseñanzas técnicas previas, pero también, y la música lo subraya, las raíces internas de sus propias vivencias. No quitamos los ojos de este cuadro. Como hechizados, como si a nosotros también, aunque extrañamente, nos dijera algo este ritmo afrocubano que se va expandiendo. Hago la prueba de fijarme en uno o en otro, de seguirlos en todas sus evoluciones. Me es casi imposible. Tengo que volver al conjunto, e incluso cuando se hacen las líneas y el ritmo se dispara, los que no están en cuadro y esperan su turno al fondo de la sala no dejan de interesarnos. Porque en ellos está también la tensión, esa tensión que surge precisamente del dominio del propio cuerpo, obtenido a través del conocimiento de sus posibilidades, tanto desde lo técnico como desde la pulsión vivencial.

Esta clase, la que pude ver semejante, aunque más específicamente volcada a la técnica clásica del ballet de Alicia Alonso me hizo comprender algunos de estos problemas que plantea continuamente la incorporación del folklore de un país a sus formas de expresión artística, que no se limiten a la mera reproducción de lo establecido por la tradición. Alicia Alonso había hablado de las específicas características de la Escuela Cubana de Ballet en cuanto utiliza los principios de la danza clásica y las raíces étnicas de un país determinado. Si hemos escrito sobre la homogeneidad que nace, paradójicamente de la variedad de pieles y colores, es evidente que crea por sí sola una estética detrás

de la cual está la antropología y el folklore. Por eso, la propia Alicia afirmaba que las Willis de «Giselle» tenían relación con las Yemayá de Ochún de Cuba o los Wamani andinos. No en vano el ballet surge fundamentalmente del folklore español, italiano, francés y ruso. Y la famosa escuela bolera española y sobre todo los bailes vascos tuvieron una importancia esencial para la formación de la técnica de la danza clásica. Dos coreógrafos franceses tan famosos como Noverre y Dauverbal crearon sus primeras producciones en la ópera de París con pasos extraidos de los bailes vascos. Y así sucesivamente.

No quiero entrar en profundidades sobre este tema apasionante, porque ello requeriria un libro entero que algún día alguien tendrá que escribir. La danza, como la música, nos surge de la racionalidad pura ya que interviene una serie de impulsos atávicos fundamentales que van creando un mundo estético de infinitas posibilidades de desarrollo.

Sigo con mi sesión. Habíamos escuchado y visto unos sonidos y unos cuerpos en movimiento *interrelacionados orgánicamente*. Estaba la técnica clásica pero también el cimbreo, el ritmo como la dejadez o la relajación de los espíritus ancestrales de Africa. A la armonía de un arabesco se unía inmediatamente la compulsión del torso o de la propia cabeza fijándose en un punto lejano. Y los saltos incluían los clásicos y los dinámicos de otra civilización diferente. Todo ello formando parte de un todo, que era como un nuevo código en el que se fijaban los gestos y actitudes de estas dos vías fundamentales del hacerse movimiento con la intención de reflejar también un algo de la historia y de la realidad circundantes.

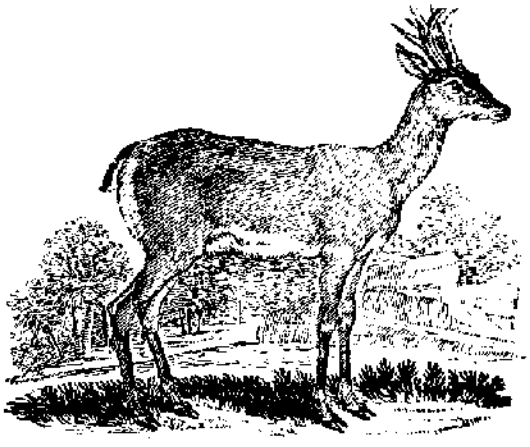
Las dos coreografías que contemplamos fueron como una definición ampliada de este criterio de interrelación antropológica y estética. La primera de ellas era un extraordinario ballet basado en una obra de Fernando Alegría, premio de teatro Casa de las Américas, titulada «El cruce sobre el Niágara». Se trata de una lección de solidaridad a través de la anécdota histórica de unos funambulistas que cruzaban las cataratas sobre un alambre en un gigantesco alarde de equilibrio. La coreografía de Marianela Boan utilizaba exclusivamente al maestro y al discípulo, los dos personajes del texto teatral. Aquí los movimientos, no tenían otras raíces que las occidentales, en un juego situacional muy rico y que superaba en muchos puntos la previa dificultad del empeño. Me recordó la estupenda coreografía bejartiana que hiciera para Paolo Bartoluzzi y Rudolf Nureyev sobre la música de «Las canciones del vagabundo» de Mahler. En este caso se utilizaba una composición de Mesiaen hermosa y profunda en la sonoridad de los instrumentos de cuerda, cuya gravedad contrastaba con la dinámica majestuosa de los dos estupendos protagonistas. Latinoamérica estaba lejos aunque la obra de allí procediese, y su vocación universal quedaba fuera de toda duda.

En cuestión de unos minutos pasamos de este mundo de ecos reconocibles a otro totalmente diferente pero que causó, precisamente por su total interrelación con el folklore afrocubano una tremenda impresión en este público especializado que luego se vería ratificada en la clausura del festival de Teatro en la hermosa sala Avellaneda. «Sulkari» es una coreografía de Eduardo Rivero de hace ya bastantes años pero que se conserva fresca como el día del estreno. La tradición recogida es yoruba, pueblo ancestral cuyas influencias en la música y la danza cubana han sido grandes. Es un rito. El rito de todos los países y de todos los tiempos de la apertura hacia el amor, de la consagración de la elegida, de la búsqueda de la pareja. Los dos muchachos que habían trascendido el cruce sobre el Niágara se veían sustituidos por tres bailarinas que parecían nacidas de la propia tribu en un tiempo remoto. Sus cuerpo, sus rostros vivían el rito de la fertilidad y del despertar del cuerpo. La música casi religiosa de Mesiaen también se había trasmutado en otras músicas y *ritmos que parecían nacer del propio centro* de la tierra del pasado o del arcano. A la admiración estética sucedía la compulsión rítmica del espectador, inmerso en ese magma sonoro y ritual que aún dentro de una total sencillez poseía una capacidad envolvente absoluta, aumentada en la parte final cuando las doncellas se unen a los compañeros que surgen para llevar a cabo la conclusión del acto amoroso. El público internacional que estaba presente respondía perfectamente a la incitación y el ballet, un ballet formalizado en una obra absolutamente reglada expresaba algo más que un hecho estético: el alma de un pueblo, el misterio de los orígenes y su capacidad de convertirse en comunicación.

Podría seguir desarrollando este tema apasionante que supone la interrelación del folklore y las tradiciones estéticas de cada pueblo en un hecho *artístico* comunicable en el presente. La oportunidad de este ejemplo difícil y precioso, porque surgió precisamente desde el hecho previo del trabajo indispensable para el desarrollo de cualquier hecho artístico, me exime de otros comentarios. Luego desde aquí, reflexionar sobre *lo que ha supuesto para el rock contemporáneo* la influencia de los ritmos afrocubanos.

de la propia salsa, nos llevaría a otros parámetros asimismo apasionantes. Lo que sí queda clara es la necesidad de partir, sin exclusivismos, de una visión artística que transforme en su momento las bases de lanzamiento que pueden ser la tradición y el folklore. La verdad de «Sulkari» estaba en la perfecta capacidad de reelaboración de un material preexistente. El artista actual retomaba los temas folklóricos del pasado y los transformaba en obra de arte sin perder en ningún momento su espontaneidad y su sinceridad. Y lo efectuaba de forma totalizadora tanto en lo danzado como en lo musical. Contaba claro está con algo indispensable: la técnica de bailarines y músicos. Es decir la profesionalidad, detrás de la cual estaban muchas, muchas horas de trabajo. Como se ve una receta sencilla en la teoría pero apasionante en la práctica y llena de dificultades que hay que ir solventando día a día.

Quizás la idea de un gran ballet que recogiera todas las bases folklóricas tan ricas y desconocidas de Latinoamérica sea una utopía. Muchas de ellas están casi perdidas, y no siempre existe la voluntad artística de reelaborarlas y las personas que puedan emprender esta tarea. Uno de los aspectos más positivos del arte y de la cultura en Cuba es este intento, logrado en parte, de interrelacionar lo universal con lo práctico y las dos influencias fundamentales que son la española y la africana. Trasladándolo a nuestra realidad no cabe duda que, con el gran tesoro folklórico existente en España las lagunas de su desarrollo son casi terribles. Las enormes posibilidades de unir estos vectores se ven casi inutilizadas por la ramplonería, el personalismo, la falta de visión político cultural de quienes serían los responsables de una tarea que ya se hace necesaria. Este pequeño recuerdo de una sesión concreta, de un día cualquiera en un pequeño país caribeño intenta simplemente servir de estímulo a quien pueda recoger el reto. Cuando se habla de cultura popular y obviedados por el estilo parecen olvidarse cosas tan sencillas como las que aquí simplemente he esbozado. El folklore es arte y como tal debe ser vertido desde el hoy y el mañana transformado o expresado desde la concepción clara de su comunicabilidad universal.



# CANCION DE LOS REYES

Germán Diez Barrio

Pervive todavía en varios pueblos la costumbre de cantar los Reyes la noche del cinco de enero. En unos pueblos, los jóvenes van al caer la tarde recorriendo las calles y visitando a los niños; en otros, como en Antigüedad (Palencia), se cantan los Reyes muy entrada la noche.

Antiguamente sólo cantaban los pastores, tal vez porque fueron los primeros que adoraron al Niño. Después continuaron la tradición los mozos del pueblo. Salvo algún intervalo breve, en Antigüedad siempre se han cantado los Reyes.

Los pastores cantaban a pulmón. Ahora se acompañan con música, generalmente con acordeón, panderetas y almirez. Y, además, intercalan la música de acordeón entre estrofa y estrofa.

La noche del cinco al seis de enero, hacia las cuatro o las cinco de la mañana, los mozos, partiendo de la casa del alcalde,

*Con licencia del Señor*
*y del señor alcaide*
*vamos a cantar los Reyes*
*esta noche por las calles*

hacen el recorrido por todas las calles del pueblo e incluso si hay ganas, se cantan más de una vez. A lo largo del recorrido se afinan las voces estrujando la bota. No olvidemos que hay que mojar la garganta y combatir el frío.

Al transmitirse de padres a hijos, es lógico que existan variantes en la letra y también distintas versiones. He cotejado dos versiones muy similares. Pongo aquí la más larga, que a la vez me parece la más auténtica.

*Con licencia del Señor*
*y del señor alcaide (bis)*
*vamos a cantar los Reyes*
*esta noche por las calles (bis).*

*Los Reyes ya son venidos,*
*los Reyes ya son mañana (bis),*
*la primera fiesta del año*
*en tol mundo es celebrada (bis).*

*Caminaba San José*
*por una oscura montaña (bis)*
*y le dijo dame hermosa*
*tus purísimas entrañas (bis).*

*Andaban de puerta en puerta*
*por ver si posada hallaba (bis)*
*hasta que llegó a un mesón*
*donde dentro gente hablaba (bis).*

*¿Da posada usted a un viejo*
*y a una doncella ocupada? (bis)*
*con cara muy enfadada (bis)*
*Le respondió el mesonero*

*Gente que no trae dinero*
*no lo admito en mi posada (bis).*
*Caminó de allí el buen viejo*
*con las sus barbillas canas (bis).*

*Como la nieve era mucha*
*y era muy cruel la helada (bis),*
*como la nieve era mucha,*
*todas las sendas tapaba (bis).*

*En el portal de Belén*
*nos aguarda una zagala (bis),*
*todos según van llegando*
*la enhorabuena le daban (bis)*

*Por haber nacido allí*
*el redentor de las almas (bis)*
*ha nacido el Niño Dios*
*en unas hermosas pajas (bis).*

*La mula se las comía (bis),*
*la vaca se las llevaba.*
*¡Oh, maldita seas, mula! (bis).*
*De ti coman los milanos.*
*¡Oh, bendita seas, vaca!*
*De ti coman los cristianos (bis).*

*Allá arriba en aquel castillo*
*hay un castillo pintado (bis),*
*no le pinta un carpintero*
*ni hombre de carpintería (bis),*
*que le pintó San José*
*para la Virgen María (bis).*

*Tiene sus cimientos de oro*
*de almena y plata fina (bis),*
*entre almena y almena*

*dos mil ángeles había (bis)*
*y entre la almena más alta*
*está la Virgen María (bis)*
*con su niñito en los brazos,*
*mas callarlo no podía (bis).*

*¿Por qué callarlo, luz del día,*
*si lloras por los pañales*
*o lloras por las mantillas? (bis).*

*No lloro por nada de eso*
*ni por más que me dirías (bis),*
*lloro por los pecadores*
*que van en mi compañía (bis).*

*Que el purgatorio está lleno*
*y la gloria está vacía (bis).*

*Ya baja por la escalera*
*la mujer del hombre honrado,*
*desatado el pañuelito*
*para darnos los aguinaldos (bis).*

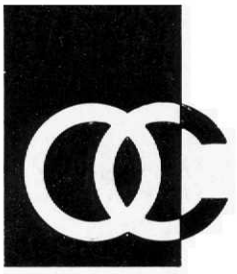
*A las doce puso el punto*
*si los gallos no se yerran;*
*dio a luz la Virgen María*
*y en Belén quedó doncella (bis).*

*Quedó más limpia que el sol,*
*la luna y las estrellas,*
*y el alma cuando amanece*
*nos significa con ella (bis).*

*Y con esto, Amén, Jesús,*
*los Reyes ya se acabaron*
*y con esto, Amén, Jesús,*
*nos iremos a otro lado (bis).*

Terminada la CANCION DE LOS REYES, los mozos se reúnen para calentar el cuerpo con unos buenos tragos.

Estas canciones sólo las entonaban voces masculinas, quizá pensando en la equivalencia de sexo con los Reyes —esto es lo que nos han dicho en el pueblo—, o tal vez porque así los niños se imaginan que es la cabalgata de Reyes la que pasa. Es una forma de crear una ilusión en los niños, al principio con la voz y luego con la voz y la música.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID