

ARTE E HISTORIA SOCIAL Y ECONÓMICA

La historia social y económica de la península ibérica está por hacer. Hay largos períodos de los que apenas poseemos datos, regiones casi estériles en referencias. Pero, en realidad, más que de falta de materiales debemos quejarnos de ausencia de orientación y de escasez de espíritus observadores. Estamos acostumbrados a seguir caminos muy conocidos en la investigación histórica, adolecemos de un gregarismo, de una pereza mental, contra los que hay que reaccionar. Pasado el período en que se escribía la Historia con criterios políticos y diplomáticos ante todo, en que los conflictos bélicos y las luchas de gobiernos, cancillerías y magnates eran los temas fundamentales, se comenzó a analizar las instituciones y a describir la cultura, entendiendo por cultura, sobre todo, lo producido por personalidades destacadas en el campo de las ciencias y de las artes. Pero la base social y económica con la que se engranaban la producción espiritual y las normas jurídicas diversas no ha sido analizada de modo conveniente. La historia del trabajo queda envuelta en oscuridades y quien dice la historia del trabajo dice también la de las creencias populares y las costumbres.

Hoy día podría escribirse bastante, a base de un regular caudal de datos, sobre las formas de la agricultura, de la industria y de la técnica en general, de las épocas prerromana y romana. La investigación arqueológica en los últimos decenios ha puesto al descubierto objetos de gran interés desde el punto de vista económico, dejando a un lado los textos literarios y los monumentos epigráficos. También sobre el período visigótico poseemos un material regular, (ajuares de labradores, herreros rurales, etc.). Menos del siguiente inmediato. Pero en la empresa de reconstruir aquellas formas, tanto como los objetos en si mismos nos ayudarían, acaso, las obras de arte, cargadas desde la época romana de un especial contenido sociológico, que alcanza

hasta el Renacimiento, casi sin variación sensible, a través de estilos y escuelas. Contenido análogo al de las obras halladas en España tienen otras muchas de fuera, y ha sido aprovechado con gran sagacidad al investigar la historia del Imperio romano, por ejemplo, por autores tan famosos como M. Rostovtzeff, en su mas conocida obra (1).

Por otra parte, muchos etnólogos —sobre todo septentrionales— han estudiado minuciosamente los monumentos medievales de Europa para fijar la evolución y difusión de aperos agrícolas determinados, reproducidos en ellos y aun en uso todavía. Recordemos la obra magistral de Axel Steensberg sobre la hoz y otras herramientas de siega (2), o la de Dag Trozig sobre ios mayales y artes de trillar (3) entre las últimas en que se pone a contribución con ingeniosidad aquella clase de representaciones propias de miniaturas, capiteles, relieves, etc. Antes, cierto autor alemán, Paul Brandt, publicó un trabajo que no he visto que lleva el título de «Schaffende Arbeit und Bildende Kunst» (4). Pero como he dicho son sobre todo los estudios de Suecia, Noruega, Dinamarca y Finlandia los que nos dan mejor ejemplo y pauta en este orden de investigaciones. Los meridionales aficionados a estudios etnológicos no podemos sino experimentar cierta vergüenza al comparar nuestra incuria con la laboriosidad desarrollada en las márgenes del Báltico. ¿Cuándo podremos presentar una colección de monografías como las que se publican en Suecia bajo la dirección del Prof. Sigurd Erixon?

Sin embargo la riqueza etnológica y artística a la par de España (y ahora hablando en particular, de Navarra) es acreedora de los desvelos mayores.

Aprovechando la oportunidad que me brinda mi querido amigo J. E. Uranga, quiero llamar la atención de los eruditos y aficionados de esta provincia, de este antiguo reino, sobre el interés que tiene el hacer el examen etnológico de las obras de arte que tanto abundan en él. Maestros eminentes han dado la

(1) «Historia social y económica del Imperio romano, 2 vols. (Madrid, 19-37).

(2) «ANCIENT HARVESTING IMPLEMENTS» (Copenhague, 1943): CFR. C CURWEN, «HARVESTING IMPLEMENTS IN DENMARK» en «ANTIQUITY» 68 (diciembre, 1943) pp. 196-206.

(3) «SLAGAN OCH ANDRA TROSKREDSKAP EN ETNOLOGISK UNDER-SOKNING...» (Estocolmo, 1943).

(4) I, II (Leipzig, 1927, 1928).

pauta para estudiar los estilos y los temas artísticos a la luz de los criterios formales, propios de la investigación estética. Acaso dentro de los mismos cauces de la Historia del Arte muchos temas quedarían más aclarados si se volvieran a estudiar, adoptando una posición funcional en que el análisis del contenido tuviera primera importancia. La vieja idea de que la imitación es una de las bases fundamentales de la creación de estilos y escuelas puede ser mejorada, acaso sustituida, por otras más complejas. En gran parte la creadora es una «coacción social» exterior. Es decir, que el artista común no imita libremente, sino que con más frecuencia lo que hace es someterse a un medio social determinado. La influencia del sociólogo que más ha puesto de relieve la importancia de la imitación, es decir G. Tarde, ha sido grande entre críticos, arqueólogos, etc. El difusionismo parte de un punto de vista análogo al de aquél. No tanta ha sido entre los historiadores del arte según creo, la del que señaló el carácter coercitivo de los hechos sociales. Aludió a Durk Nerin. Sin embargo, en primer término es claro que las formas varían según lo que de manera vulgar se llaman «modas», mas que por la torpeza o habilidad de los que en una u otra época trabajan. En la moda entra un principio de coacción. Pero, por encima de las «modas» o estilos más o menos transitorios hay intereses de tipos muy vanados, pero constantes, que obligan a la reiteración, a la reproducción de determinados temas, coaccionando también al artista de una segunda manera.

Hace ya muchos años que un tercer pensador francés (contemporáneo de los dos antes citados, pero muerto en edad más temprana) escribió cierto libro que se llama «El arte desde el punto de vista sociológico». Acaso el mismo título podría hoy darse a obras que contuvieran datos e ideas muy distintas entre sí. Pero, después de tanta cháchara sobre la falta de valor de lo «anecdótico» en las artes plásticas, cabría insistir en la importancia que en el arte de casi todas las épocas ha tenido la representación de escenas de la vida cotidiana, de la manera que hoy se llamaría «anecdótica».

No es de hoy la necesidad de figurar los hechos sociales y económicos de manera particular y detallada. A través de los siglos el hombre guiado por razones más complejas que las reputadas como puramente estéticas ha tenido el deseo de dar conte-

nidos múltiples al arte. Con máxima frecuencia éste no es sólo el producto de una sociedad, sino también el reflejo fiel de aquélla.

Desde la Prehistoria hasta la época impresionista cantidad de escuelas pictóricas, por ejemplo, han producido obras con un gran contenido sociológico. Pero últimamente, cuando los artistas y críticos han hablado de la posible deshumanización del arte se ha llegado a resultados que podríamos definir como «asociales» en cierto modo: el arte sigue siendo el producto de una sociedad, pero no nos la refleja en sus rasgos exteriores con aquella perfección con que la? pinturas de Valltorta, Alpera o Cogul reproducen la «Sociología» de los hombres del mesolítico levantino español, o los cuadros de Renoir o Degas la vida de los burgueses de una gran urbe europea a fines del siglo XIX. Si ello es un adelanto o no, desde el punto de vista estético, no es cosa que estoy en situación de juzgar. Ahora, que, supone la muerte de lo que en el arte ha sido siempre de importancia primordial para el hombre común.

Si los artistas, de hoy en adelante pretenden convertir su tarea en una especie de gimnasia de las líneas y colores, bajo la dirección de entrenadores a sueldo, muchas personas mirarán lo que hacen con marcado desvío o indiferencia.

De un lado estará la gente, reputada como indocta, con una idea sencilla del arte. De otro los iniciados, los refinados que, por medio de una especialización no muy difícil de dominar pretenderán tiranizar en este orden. Justamente lo que no ocurría en el pasado, en que el diálogo entre el artista y el vulgo era constante, en que el arte tenía con máxima frecuencia una función social desarrolladísima. Así en un sínodo de Arras, del año 1025 se sostuvo que las pinturas de los templos eran el libro de los iletrados: «Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur» (5). Así, también, hoy día no puede expresarse el agradecimiento que debemos profesar a los grandes y pequeños artistas de otras épocas y de diversos países, considerados como historiadores, etnólogos o sociólogos en general. Por ellos sabemos una multitud de detalle? que un arte deshumanizado jamás podría pro-

(5) Texto transcrito en la vieja «Historia de la peinture au Moien Age», de T. B. Emeric David (París, 1863) p. 110.

porcionar a las generaciones futuras. Sus intenciones estéticas se hallaban asociadas a otras múltiples. Su categoría como artistas nunca quedó mermada por asociación semejante. Se puede llegar a decir, sin temor de cometer inexactitud, que la obra de arte ha sido más grande cuanto más armónicamente se hallaban asociados en ella diversas funciones. En un paisaje impresionista, el que sólo vea problemas de colores y no la sensación de alegría, de melancolía o de agitación experimentada por un hombre de ciudad en una mañana o un crepúsculo campesino o ciudadano a fines del siglo pasado y detrás todas las inquietudes del mismo instante, no verá nada. Lo malo son las superposiciones artificiosas, no las intenciones moral, social o anecdótica en sí mismas.

Puede que, a la larga, las exposiciones y concursos a que estamos acostumbrándonos, la crítica de los periódicos y revistas, el análisis excesivo de los estetas sean más perjudiciales a la creación que el empleo múltiple del pintor, del escultor, etc., dentro de una sociedad, con fines frecuentemente impuestos por elementos ajenos a la vida artística. Muchos ejemplos pueden allegarse para demostrar que una función sencilla de la obra de arte, dentro de una sociedad ajena a toda teoría estética muy elaborada, ha producido resultados apetecibles, tan apetecibles o más que los obtenidos por la crítica moderna en su labor censora.

II

Pero yo ahora no quiero desarrollar este tema, sino hacer algunas observaciones sobre el valor de las obras de arte medievales desde el punto de vista de la historia social y económica. La vida espiritual del hombre europeo, desde que comienza a desenvolverse sobre la base económica estable de la agricultura y el pastoreo, mejor o peor combinados, se caracteriza sobre todo por una pugna interna entre una concepción del mundo formada por pensamientos y sentimientos mecanicistas de un lado y otra integrada por pensamientos teleológicos.

El hombre desea que esta vida monótona en que los días, las estaciones y los años se suceden, en la que lleva a cabo las mismas o parecidas faenas, tenga un objeto, un fin, una especie de consecuencia fuera de ella misma. Pero, por otro lado, dentro

del mecanismo diario, halla una poesía especial, ama y ha amado siempre casi tanto como sus ilusiones extraterrenas, sus quehaceres y faenas cotidianos. Este amor se halla expresado de manera muy bella en el «cántico espiritual» del gran poeta catalán Maragall. Ahora bien, aunque casi todos los hombres tengan ideas, más o menos concretas, mecanicistas y teleológicas, hay épocas, hay clases sociales, países, razas e individuos en los que, al pesar tan contradictorios rasgos mentales, parece que notamos que la balanza se inclina más a un lado que al otro. Se ha podido afirmar que las viejas religiones paganas, que los hombres del mundo clásico en general, se hallaban cargados de mecanicismo, y que, por lo contrario, la religión cristiana llenó la tierra antigua de Europa de un contenido teleológico. No se si en esquema la afirmación es exacta. ¡Pero es tan difícil desterrar los derechos adquiridos por algo que está relacionado con la misma raíz de la vida! El arte de la época más cristiana de cuantas consideramos en la historia de Europa, la Edad Media está cargada (a partir de una fecha por lo menos) tanto de misticismo teleológico, como de mecanicismo. Es en el que tiene un sentido mecanicista en el que vamos a fijarnos ahora.

El amor por la Naturaleza de los viejos artistas medievales, amor compartido por el pueblo, se halla patente en multitud de obras. Hace año? que en nuestro país don E. Serrano Fatigati lo subrayó en un estudio sobre las representaciones esculpidas de plantas (6). y en otro acerca de las figuras animales (7), aunque no fuera de modo sistemático. Desde fechas remotas las hojas, los racimos y los zarcillos de las vides se reproducen con exactitud. Las lápidas funerarias paganas, los monumentos paleo-cristianos, y los visigóticos, mozárabes, románicos y góticos contienen cantidad de motivos vegetales con un significado vario y distinto. Hojas de palmera, acanto, helecho, trebol, pueden verse usadas como elementos decorativos. Los pámpanos con valor simbólico.

Pero la observación de la Naturaleza se conjuga con la de la vida social, cada vez más detallada. En un momento de la Edad Media, en los capiteles y portadas de los templos sobre

(6) «Sentimiento de la naturaleza en los relieves medioevales españoles. Plantas esculpidas» en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» V (1897) páginas 199-204.

(7) «Animales y monstruos de piedra» en el «Boletín» cit. VI (1898) pp. 5-14.

todo, los vegetales, los animales y monstruos de piedra (que con gran frecuencia aluden a ideas míticas de gran interés folklórico) dejan el lugar de honor a escenas bíblicas y otras de índole varia, pero concebidas de manera muy concreta. También algo raro, sobrenatural, que muchas veces no es ni cristiano siquiera, se transvasa del arte oriental, al románico por vías diversas.

Las sirenas, los centauros, las harpías de la mitología griega, los carniceros andrófagos, la lucha del héroe con el león y otros temas se ven reproducidos hasta la saciedad. Acaso los que los reprodujeron adoptaban ante ellos la misma postura que ciertos aldeanos franceses del S. de Francia seguían manteniendo a fines del siglo XIX, según observación de Mistral, recogida por Barres: «Mistral me disait: On honore toujours la sirène. Les geus de la Camargue, de toute la cote, sur les cornes de boeuf ou ils mettent leur huile, leur poudre, gravent de temps immémorial une sirène. Ils ne savent pas pourquoi, mais lui maintiennent son cuite» (8). Aclarar algo este mundo de la fantasía no es tan difícil. Si hasta hoy han perdurado mitos antiguos ¡Qué no pasaría en la Edad Media cuando la idea de la continuidad, de la igualdad, de la homogeneidad de las vidas a través de los cambios físicos perceptibles era mucho mayor! Siempre ocurría lo mismo en generaciones sucesivas. La sirena vivía hoy como ayer, envuelta en las ondas cercanas, de la misma manera que los labradores, todos los años, desde tiempos inmemoriales, hacían lo mismo. En una sociedad con vida económica sencilla, eminentemente agrícola, estratificada, es más fácil que en cualquier otra el que se desenvuelva la vida de los mitos y ritos en general con arreglo a pensamientos de carácter mecanicista. El tiempo se hallaba dividido para el agricultor ya tan precisa y claramente que hasta en su religión introdujo como tema fundamental las nociones de el nacimiento, el desarrollo, el auge y la muerte de la vida vegetal sobre todo. De los viejos ritos europeos que parecen obedecer a estas nociones no vamos a hablar ahora. Pero sí hemos de recordar que desde épocas remotas, paganas, hasta otras más recientes en que el Cristianismo era la religión reconocida de todas las sociedades de nuestro continente, se ha gustado de representar las actividades del hombre en la forma de «las cuatro estaciones», o los «doce meses» sobre

(8) «Mes cahiers, V», en «La revue hebdomadaire» (29 de abril, 1930) p. 427.

todo. Aun hoy día el gusto por ellas no ha quedado desterrado de manera absoluta entre los artistas y su público. En otro número de esta misma revista he dedicado unas páginas al estudio de este tema, sobre el que podría decirse mucho más. Pero al lado de él, y de otros que forman series igualmente, los hay particulares o aislados entre sí que arrojan también gran luz sobre los usos y costumbres, y la vida económica de la Edad Media, concebidos de modo mecanicista al parecer.

En efecto, dentro de la parte que pudiéramos llamar terrena del orden cósmico, e incluso en la Historia Sagrada, sobre todo en el Antiguo Testamento, ¡cuántos motivos de inspiración había para un artista con ganas de reproducir la realidad cotidiana y de ser comprendido por un público sencillo! Estas ansias de realismo cada vez fueron siendo más grandes y al final de la Edad Media y en el Renacimiento se desembarazan a veces de toda intención religiosa y se convierten en una verdadera posición estética, como en el caso de Brueghel el viejo, el más grande folklorista de tiempos pasados, cuya lema era: «De la vida».

A partir del mismo momento en que se multiplican los menologios, los artistas reproducen escenas bíblicas con arreglo a un criterio realista. Para ellos Adán y Eva, los personajes del Antiguo Testamento, e incluso los del Moderno, los del Martirologio, e incluso los puramente simbólicos, eran susceptibles de ser representados con los trajes, los atributos, los distintivos de un hombre contemporáneo, de determinada clase social. La condena al trabajo de los primeros padres se figura, en consecuencia, en capiteles y relieves, mediante un campesino que ara, Adán, y una mujer que hila, Eva. Apenas si era posible dentro de la sociedad medieval, el pensar en las transformaciones de la técnica, preocupación tan característica de los tiempos modernos. En épocas muy oscuras del medievo se hicieron, notables progresos ergológicos, centra lo que la mayoría del vulgo suele creer, pero para la mayoría de las gentes la inmutabilidad de los tiempos, desde el punto de vista social, era casi un dogma. ¿Conocían —acaso— sociedades en que las estructuras culturales fueran tan diversas a la suya que les pudieran dar lugar a sospechas? ¿Cómo iban a pensar, pues, que los primeros hombres contaban con procedimientos de trabajo muy distintos a los suyos? No

sólo eran las vidas de los santos, la Virgen y Jesucristo, sino

también las de Adán y Eva, Caín y Abel, Noé y los patriarcas las que se habían desarrollado en un marco social y económico igual al propio. Los reyes y guerreros de Israel eran como los reyes y guerreros que ellos veían: sus atributos exteriores debían ser los mismos. Gracias a este pensamiento, que ya en el Renacimiento algunos artistas debieron usar con intencionada reserva, podemos reconstruir en gran parte, la indumentaria y el mobiliario de siglos enteros, aparte de que no faltan, tampoco, monumentos con alusiones figuradas a la historia del mismo periodo de que datan. Poseemos en España algunas obras de investigación valiosas, en que las pesquisas eruditas se hallan guiadas por un criterio suntuario, en casos costumbrista, pero caballeresco en esencia. Pero desde el punto de vista de la historia social y económica pocos han dicho algo del Arte medieval. La vida entonces no estaba únicamente matizada por la mayor o menor abundancia de justas, torneos y actos bélicos, como parece por las novelas románticas más conocidas, en que se procura retratarla. Su relativa complejidad, expresada a veces en los cartularios, la expresan también obras de arte, más o menos conocidas.

Por ejemplo, en los capiteles del claustro de Santa María la Real de Nieva puede contemplarse una especie de resumen de su desenvolvimiento.

Hallamos en primer término varias escenas de la vida monástica.

Unos obreros construyen el templo, para elevar los materiales se valen de una polea. Siguen relieves que representan a un fraile predicando, a dos pares de frailes saludándose, a otros dos más con un animal atado tras ellos, a un monje en cátedra ante otros y, por último, a un fraile que toca el órgano, mientras que otro da al fuelle y un tercero canta.

Otro grupo de capiteles reproduce la vida combativa de los nobles y guerreros. Así, un relieve representa a tres guerreros cabalgando en actitud de marcha, otro a unos jinetes armados, otro un infante o guerrero a pie conduciendo a un prisionero atado. Aun se ven a ciertos ballesteros disparando, a un caballero acometido por un ballestero, dos caballeros torneando y el combate entre dos caballeros, uno de los cuales atraviesa al otro.

La caza da materia para un tercer grupo de relieves. La

lucha de guerreros con fieras y la conducción de éstas una vez muertas se representa en uno: la de un caballero con un león en otro, la de la caza del oso o jabalí en un tercero y el cuarto y último que cabe poner en este grupo representa a un ballestero que apunta a un cuadrúpedo.

El grupo de relieves que sigue y finaliza la serie contiene escenas de la vida del pueblo. Ante cierto fraile unos canteros labran sillares y capiteles. Los forjadores del hierro aparecen dedicados a su ardua tarea detrás, en otro capitel. Un puesto de carnicero, con la balanza y las reses es reproducido más allá. Y todavía cabe contemplar a un pastor con sus ovejas, a dos figuras con túnica talar y a tres mujeres junto a un árbol, aparte de dos capiteles que representan pinos cargados de piñas y hojas de vid y racimos respectivamente. (9)

Partiendo del examen de obras tales podemos hacer observaciones muy precisas, obtener noticias particulares, acerca de la técnica medieval. En los menologios, por ejemplo, hallamos cantidad de información acerca de muchas de las faenas del campo y sobre los aperos de labranza. Desde los arados, hasta los útiles empleados en la trilla, desfilan ante nuestros ojos azadas y escardillos de formas diversas, hoces y guadañas, yugos, recipientes de madera y varas usados para cargar la cosecha de cereales; señalarnos la existencia de instrumentos característicos del cultivo de la vid, y de su explotación posterior, y otros propios de los pastores. A todos éstos hay que agregar los que se figuran en escenas bíblicas. Una comparación de ellos con los aperos que hoy están en uso en diferentes regiones así como con los que no han quedado de épocas anteriores, especialmente la romana, será de gran utilidad desde el punto de vista etnológico. Tal labor requerirá grandes esfuerzos y rebasa mis intenciones actuales⁰ Ahora no quiero sino estudiar brevemente algunas obras de arte navarro que se prestan a comentarios de la índole que indico.

(9) Conde de Cedillo, «Santa María la Real de Nieva» en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» XXXVIII (1930) pp. 170-171; antes E. Serrano Fatigati, «Excursiones arqueológicas por las tierras segovianas» en el mismo «Boletín» VIII (1900) p. 65.

III

Hablaré primero de un relieve que se halla en Santa María la Real de Olite, que data al parecer de principios del siglo XIV, en que Adán aparece arando con un arado de ruedas radiales, tirado por bueyes o vacas y con un traje de la época. Conozco esta obra merced a J. E. Uranga de quien es la fotografía adjunta (fig. 1).

Hoy día apenas hay en España ejemplares en uso de arados con ruedas, de tipo tradicional. En Navarra, en Alava, en otras muchas regiones agrícolas, se viene usando desde bastantes años a esta parte el arado de ruedas «standard», llamado «brabant». Pero los usados en época anterior inmediata, eran arados de reja lanceolada y cama curva, o arados de reja enchufada y tipo «radial», de fabricación más o menos local. El relieve de Olite, nos habla, pues, de una modalidad de la agricultura navarra medieval luego desaparecida que, acaso, esté en relación con las reformas introducidas por los monarcas de origen francés en múltiples aspectos de la vida del país.

Se dice, siguiendo un texto corrupto de Plinio, que la creación del arado con ruedas se debe a un pueblo galo, el de los réticos (10). En el mundo romano parece que tuvo poca expansión hacia los países del Mediterráneo, y lo mismo debió de ocurrir en la Edad Media. Pero hacia el N., hacia las llanuras germanas, los países bajos, Inglaterra, etc., tuvo otra muy fuerte y es entre los pueblos septentrionales o de la parte media de Europa donde fué perfeccionándose y donde se formaron los diversos modelos de tales arados.

Una buena selección de antiguas representaciones de éstos hay en el libro holandés de Joz de Coö «De boer in de Kunst» (11). Pongamos en primer lugar la existente en un manuscrito de la Biblioteca Real de Bruselas («Viel Rentier van Oudenaarde») en que aparece un arado con doble mango, cuchillo muy pronunciado, ruedas radiadas, tirado por un caballo (12). Por dos caballos va tirado, en cambio, el de una miniatura francesa de

(10) El texto de Plinio, N. H. XVIII, 172, según la enmienda de G. Baist dice: «non pridem inventum in Gallia duas addere rotulas, quod genus vocant ploum Raeti»

(11) Rotterdam, 1939.

(12) de Coö, op. cit. p. 11 (texto pp. 14-15)

la traducción de la «Política» de Aristóteles, fechada en 1376, que también se halla en un códice de la Biblioteca real de Bruselas: ostenta, igualmente dos mangos y ruedas radiadas, como otro de una segunda miniatura del mismo códice (13). Un arado de ruedas suelto correspondiente al mismo tipo hay también ilustrando determinado pasaje de cierta copia del «Sachsenspiegel», hecha en el primer cuarto del siglo XVI, de la Biblioteca de Heidelberg (14). En cambio, en «Le livre de Job», códice del siglo XII de la Biblioteca Nacional de París aparece el arado tirado por bueyes, con un solo mango (15). También es de un solo mango el de cierta miniatura de un calendario flamenco de la «Bayerische Staatsbibliothek» de Munich, fechado en 1530 (16). Otra de un breviario hecho de 1510 a 1520, conservado en la Biblioteca de San Marcos de Venecia ofrece dos mangos y ruedas radiadas, y, aunque va tirada por bueyes ofrece aparejo análogo al de la miniatura flamenca citada en primer término. (17)

Entre las representaciones de arados de doble esteva es exactísima la de Holbein en su imagen del labrador, en la serie de los simulacros de la muerte. Va tirado por cuatro caballos, ofrece reja y cuchilla muy pronunciadas y sus ruedas son de grandes cubos, radiadas (18). Otro gran pintor del siglo XVI, Brueghel el viejo, en «El vuelo de Icaro» (Museo Real de Bruselas) representó un curioso tipo de arado cuadrangular de un solo mango, tirado por un solo caballo y con una sola rueda (19), tipo que Pedro Brueghel II reprodujo en «La parábola del sembrador» del Louvre (20).

En el arado de Santa María la Real de Olite no se aprecia bien la estructura de la manquera. Pero aparte de él en la península se hallan:

1.) Representaciones de arados de una sola manquera tirado? por caballos o bueyes.

(13) de Coe, op. cit. figs. 17-18.

(14) de Coe, op. cit. fig. 21.

(15) de Coe, op. cit. fig. 23.

(16) de Coe, op. cit. fig. 34 (texto, p. 55) corresponde a una representación de septiembre.

(17) de Coe, op. cit. fig. 35.

(18) de Coe, op. cit. fig. 25: F. Benoit, «Holbein» (París, s. a.) lámina frente a la página 56.

(19) de Coe, op. cit. fig. 79.

(20) de Coe, op. cit. fig. 86.

2.º) Arados ruedas (macizas) y con esteva doble, de uso actual.

3.º) Arados de una sola rueda, de uso actual.

En el tapiz de la creación de la catedral de Gerona, en el cuadrado correspondiente al mes de abril se figura un arado cuadrangular, con **rueda** o **ruedas** al parecer (fig. 2), comparable a muchos de los representados en las obras no españolas muy

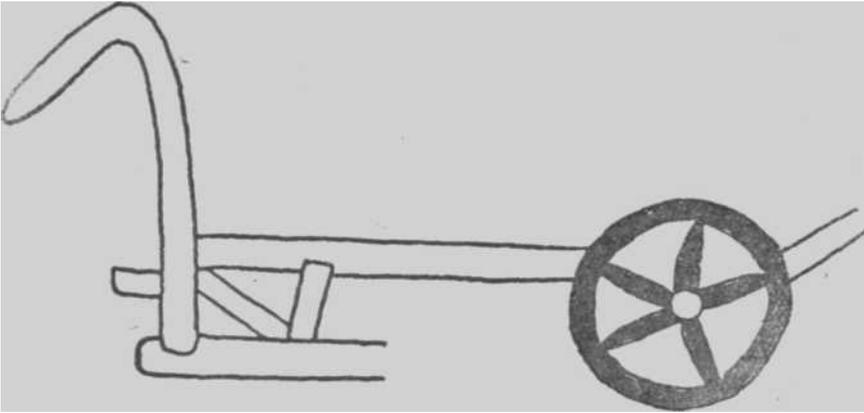


Fig. 2

posteriores mencionadas, sobre todo a los tipos reproducidos por los Brueghel a mi juicio. Hay que consignar que en algunos valles pirenaicos se han conservado hasta el presente ejemplos de arados con una rueda puesta delante. En el N. de Portugal también se han usado arados con dos manceras, una rueda y vertedera (21).

Más relacionados con el arado del relieve de Olite están sin duda los representados en algunos menologios catalanes, grabados en madera y estudiados por J. Amades (fig. 3). Ofrecen éstos ruedas radiadas y otros detalles acordes con los ejemplos septentrionales más clásicos. Cabe sospechar que los grabados catalanes están inspirados en obras extranjeras y no reflejen la realidad local. Pero esta sospecha pierde gran parte de su sentido si se tiene en cuenta que aun hoy día, según va indi-

(21) F. Krüger, «Die nordwestiberische Volkskultur» en «Wörter und Sachen» X (1927) p. 70 (fig. 16).

cado, hay región de España donde existen arados con dos manceras y un aparejo suplementario de ruedas de gran arcaísmo.



Por noticias verbales de D. Dámaso Alonso tuve en principio noticia de éstos. Ya se había publicado acerca de ellos, sin embargo, una útil información en el «Vocabulario del Gable de occidente» de B. Acevedo y Huelves y M. Fernández y Fernández (22), que ahora aprovecho en gran parte.

En la zona de costa entre el Navia y el Eo (El Franco), el arado usual recibe el nombre de «Gasadoiro» (fig. 4). Consta de

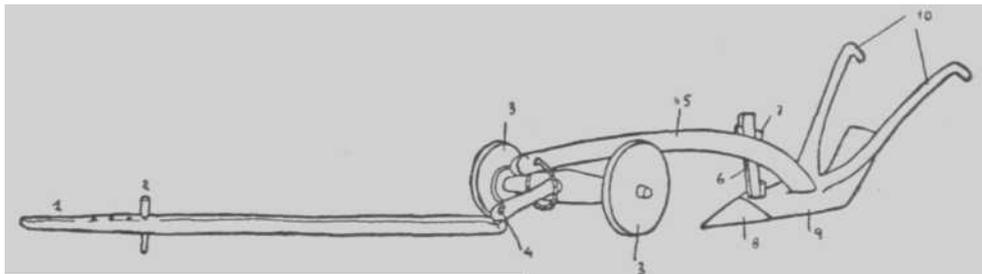


Fig 4

dos mangos en vez de la clásica esteva, a los que se agarra el labrador, y reciben el nombre de «oreyeiras»: en consecuencia pueden considerarse como derivados de las «oreyeiras» u oreje-

(22) Madrid, 1932, pp. 17, 33, 37, 45, 51, 116. La fig. 5 está tomada del natural, del ejemplar existente en el Museo del Pueblo Español de Madrid, adquirido en 1947 por mediación del secretario de aquel museo, don Luis Navia Osorio.

ras comunes de los arados cuadrangulares. Caen éstas sobre el dental, en cuyo extremo anterior o «cabeza» se coloca la reja («reya»). Del dental sale la cama describiendo una pequeña curva: la cama recibe el nombre de «ápago».

De la «cabeza» o dental al «apago» va la telera («teillerúa»), asegurada en sus dos extremos por los «pechos» o cuñas. La telera sirve para abrir o cerrar el apero a discreción. Pero he aquí lo curioso. Al final de la cama, van las «carretas» que son «dos ruedas de unos sesenta centímetros de diámetro, sin llanta, frecuentemente de una sola pieza de tabla un poco gruesa, unidas por un eje de madera en cuyo centro va una lanza como de un metro de largo»; esta lanza se une a su vez al «cambón» que llega hasta el yugo de los bueyes. En ocasiones a la yunta se le da un refuerzo, de un solo buey u otra pareja delante, refuerzo al que se denomina «Gordelo» y que va unido mediante una cuerda con ganchos, o cadena: la «gabita». La palabra «basadoiro» parece tener como base la latina «versatorium»: en gallego hay «vasadoiro» y en mozárabe existía la voz «baxatir».

En la comarca de Vigo también había arados con un aparejo anterior de ruedas de madera: a tales arados se les denominaba «arabesa».

Es decir, que los datos que poseemos sobre el arado de ruedas en España nos hablan de una antigua expansión, siempre débil, por el N., desde el Pirineo catalán hasta Galicia. Vale la pena de buscar nuevos datos acerca de expansión semejante.

IV

Con la introducción de las ideas renacentistas en la generalidad de los países de Europa, el arte religioso perdió rápidamente el valor informativo puesto más arriba de relieve. El ansia de imitar en todo los modelos antiguos, la influencia clásica en la plástica y un historicismo incipiente, hicieron que los temas bíblicos más usuales se representaran de modo menos sencillo. Es cierto que, a la par, surge un arte realista independiente, un arte costumbrista. Pero en países como España, éste no ha tenido, hasta fechas muy tardías, el desarrollo que tuvo en otros, en los siglos XVI y XVII. Es inútil, pues, buscar en la generalidad de las obras que se conservan en ermitas, iglesias, conven-

tos y catedrales, de época posterior a los comienzos del XVI, detalles de interés histórico-cultural, o relacionables con la vida del momento de su ejecución. Los artistas platerescos, barrocos, neoclásicos crearon unos tipos de escenas e imágenes religiosas, en los que impera el patetismo a veces incluso teatral. Ya ni los primeros padres son dos modestos labradores, ni los guerreros de Israel unos caballeros de la época del artista armados de punta en blanco, ni el viejo simbolismo tiene cabida en los altares. Las sillerías de coro, los capiteles de los claustros, etc., no se adornan con episodios profanos como fué costumbre antes.

Pero hay excepciones, que confirman la regla. No faltan oscuros artistas arcaizantes, rurales, que siguen, más o menos fielmente las tradiciones viejas. Son en su mayoría, artesanos humildes, maestros albañiles o canteros, en vez de arquitectos, carpinteros en vez de escultores. Sus obras se resienten de inseguridad, de impericia. Pero son de gran interés.

Una de las que podemos considerar como más representativas en este orden, es la sillería de coro de la iglesia de Isaba, villa situada al N. del valle del Roncal. Fácilmente puede verse que está hecha después de que el gusto barroco había invadido España. Barrocos son algunos de sus detalles decorativos, e incluso la concepción de ciertas figurillas. Pero su autor, voluntariamente o comprometido a ello por quienes la encargaron, representó en ella, como un antiguo imaginero gótico, escenas de la vida cotidiana y una costumbre muy especial del valle. Las fotografías que siguen dan idea exacta de la capacidad artística y de los deseos de realismo de nuestro oscuro escultor. Se prestan también a un breve comentario etnológico.

Aspectos fundamentales de la vida económica del Roncal están reflejados con gran veracidad en las cuatro primeras tablas.

En la fig. 5 vemos a dos campesinos segando, hierba probablemente, con guadaña. «Guadaña --dice Covarrubias que es— una cuchilla falcada que, puesta en un astil largo, siegan con ella la yerva y el heno que se ha de encerrar para dar de comer a los bueyes y a las bestias el invierno, después de seca» (23). Es decir que para el lexicólogo castellano tenía el mismo uso

que para los clásicos (24). En los menologios hispanos hallamos unas pocas representaciones de guadañas: en el tapiz de Gerona la imagen que representa a agosto empuña una en una mano, con la otra garra un manojo de plantas largas. Acaso sea la única en que el segador de mieses, trigo por ejemplo, use este apero. La guadaña parece estar desprovista de manijas, como los tipos más primitivos. La imagen de junio de Pan Juan de las abadesas también empuña una guadaña. Pero es casi seguro que fuera para segar hierba («faenisicium»).

Las manijas no se ven con claridad aquí tampoco. En el relieve de Isaba que comentamos, la guadaña de la figura de la izquierda presenta una manija. La de la derecha ninguna, acaso por dificultades de perspectiva. En la disposición de éstas y del mango (de corte curvo o poligonal) hay hoy día notables diferencias en el país vasco-navarro. Las figs. 6 y 7 reproducen dos

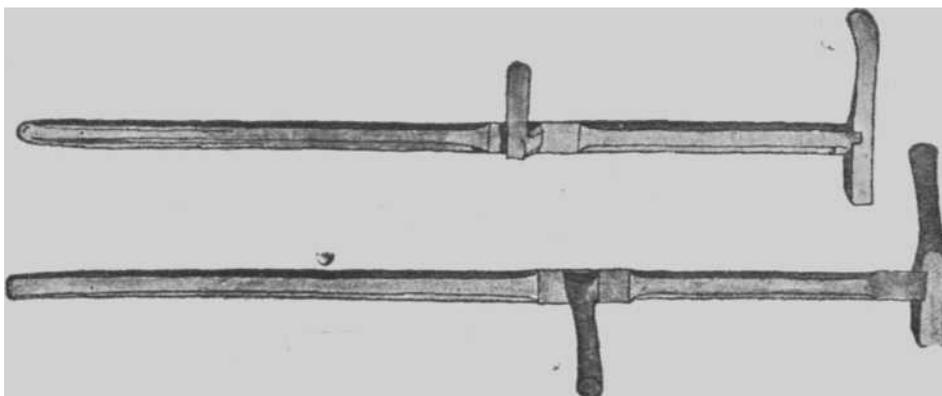


Fig. 6 y 7

tipos corrientes en la montaña de Navarra, dibujados en Vera. Vemos que al mango de la guadaña («sega-kiderra») se le han añadido dos manijas («eskutillak») una de las cuales, la superior, falta en la figura del relieve de Isaba, en que se indica la existencia de la del centro solo. Tampoco aparecen señales de manijas en el relieve en que se representa a dos aldeanos en la labor de afilar la hoja de la guadaña probablemente (fig. 8). Se afila ésta con una piedra que suele guardarse en un recipiente de madera («opots») de unos 25 centímetros de largo, con boca

(24) Caton, R. r. X; Columela II, 21, 3; Palladio, «Agr.» I, 43, 1.

del 6 por 3, que se coloca sujeto al anterior por la parte de atrás (25) (fig. 9). El cultivo de prados es cada vez más intenso en la parte oceánica de Navarra.

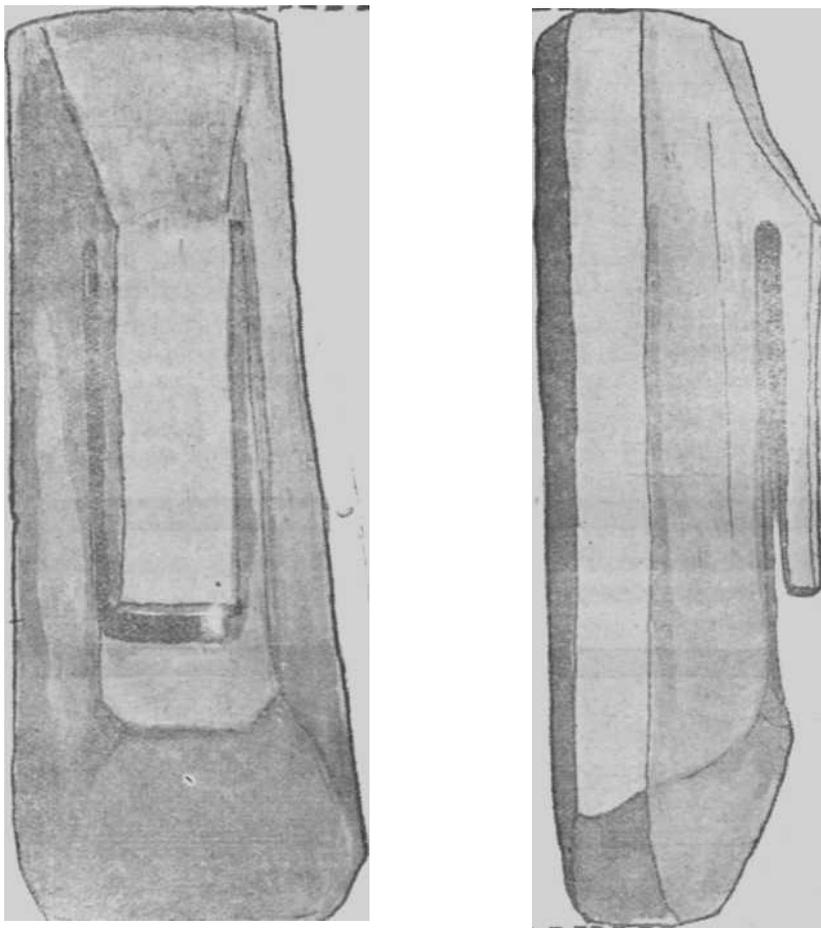


Fig. 9

Una tercera escena representa el momento en que dos hombres se dedican a prensar jamones en una cuba de madera con

(25) J. Caro Baroja, «La vida rural en Vera de Bidasoa (Navarra)» (Madrid, 1944) p. 59; ver también F. Krüger, «Die Hochpyrenäen. C. II (Hamburgo, 1939) t. VIII (16), X (19), XI (22)



Fig 1. Olite. — Santa María la Real. Arado.

Foto Archivo José E. Uranga



Fig. 5. Isaba.—Coro de la Parroquia. Segundo la hierba



Fig. 8. Isaba—Coro de la Parroquia Afilando la guadaña.

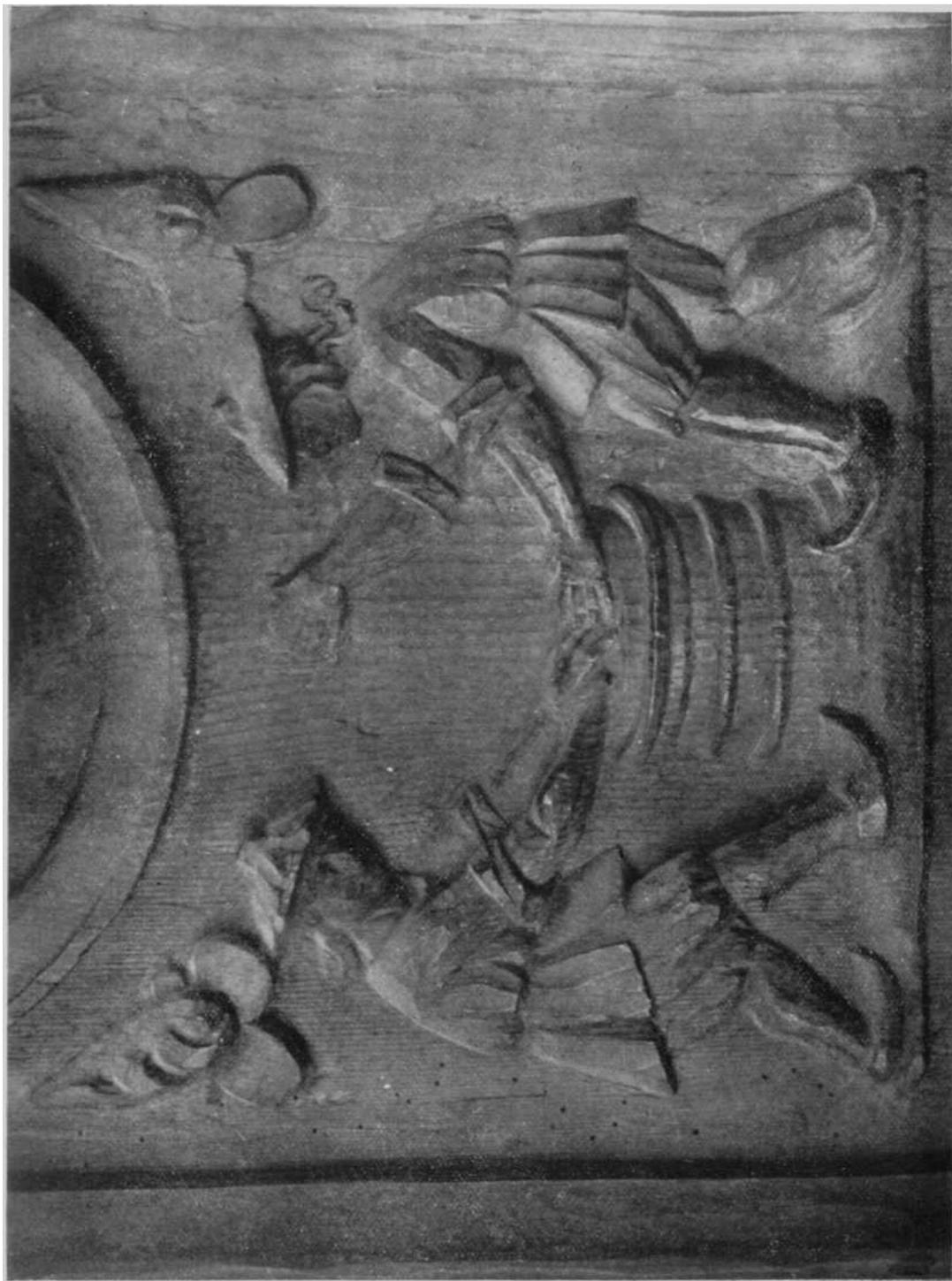


Fig. 10. Isaba.—Coro de la Parroquia. Prensando jamones.

Foto Archivo Jose E. Uranga



Fig. 11 Isaba. —Coro de la Parroquia. Catando colmenas.



Fig. 12. Isaba. —Coro de la Parroquia. Danza.

Foto Archivo José E. Urarga



Fig. 13 Isaba —Coro de la Parroquia El tributo de las 3 vacas.

Foto Archivo José E. Uranga

gruesos flejes, tal como hoy día se hace aun (fig. 10), y el cuarto parece reproducir el instante en que otros dos castran unas colmenas (fig. 11).

La indumentaria de todos estos campesinos es interesante. Los de la fig. 5 llevan un sombrero cónico a modo de montera, los otros grandes boinas o gorras, más parecidas a las bearnesas viejas que a las vascas actuales. El pelo es largo como tenían la costumbre de llevarlo también hasta fines del siglo pasado algunos viejos aldeanos.

Un aire burlesco tiene el relieve reproducido en la fig. 12 en que se ven tres figuritas desnudas. La central toca el tambor, mientras que las dos laterales, con gorros cónicos, bailan una especie de jota, sobre pedestales bastante inverosímiles. Es probable que haya aquí una alusión satírica a la gran afición al baile de los navarros y vascos que, como es sabido, produjo verdaderas controversias durante el siglo XVIII entre unos sacerdotes del país, intransigentes en extremo, y otros de manga más ancha, como, por ejemplo, el padre Larramendi.

Por último, la pieza fundamental, central, de la sillería del coro, es aquella en que se reproduce el momento en que los representantes de ciertos pueblos del valle del Roncal, con Isaba a la cabeza, juran con los del valle francés de Baretous mantener los buenos acuerdos establecidos entre los dos valles (fig. 13). Los bearneses y los navarros, van colocando, alternadas, sus manos diestras, una encima de otra, para refrendar el juramento. Debajo de esta escena solemne hay una clara alusión al llamado «tributo de las tres vacas». Mucho se ha escrito sobre éste desde épocas remotas y muchas fantasías se han dicho respecto a su origen y significado. Pero lo más probable es que refleje un compromiso para aprovechar los pastos de las cumbres que separan a los dos valles, dentro de un espíritu de armonía. La ceremonia de la jura y presentación de las vacas iguales por parte de los franceses se ha celebrado hasta nuestros días, el 13 de julio de cada año (26). Y basta por el momento.

Las anteriores páginas, un tanto heterogéneas y dispersas, se publican aquí con el objeto de excitar la curiosidad de cuantos

(26) La última publicación sobre este tema es la de Víctor Fairen Guillén, «Contribución al estudio de la facería internacional de los valles de Roncal y Baretous» en «Príncipe de Viana» año VII, n.º 23 (1946) pp. 271-296.

visitan las ermitas e iglesias de los pueblos y ciudades de Navarra y anoten lo que observen, teniendo en cuenta no sólo los criterios comunes en los aficionados al arte, sino también estos menos usuales y, a primera vista, extravagantes, pero muy útiles desde varios puntos de vista. Solo reuniendo muchos materiales gráficos de esta índole (aparte de los documentales) se podrá llevar a efecto la redacción de una historia social y económica de España digna de estima.

Julio CARO BAROJA