EL PAJAR

Cuaderno de Etnografía Canaria

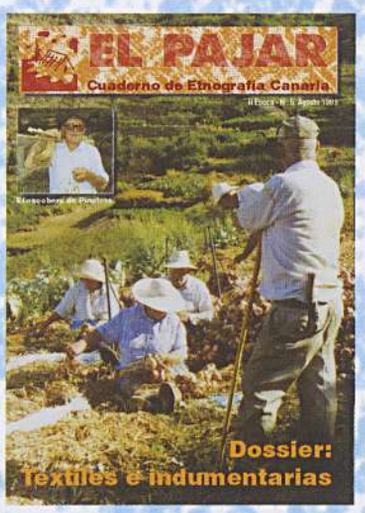
II Época - Nº 5. Agosto 1999

El escobero de Pinolere

Dossier: Textiles e indumentarias

EL PAJAR. Cuaderno de Etnografía Canaria

SUMARIO



Pinolere y el Valle

© **Rafael C. Gómez León:**
"El escobero de Pinolere". 4

© **Colectivo Cultural "La Escalera"**
"A don Toribio González, maestro de nuestra música tradicional". 13

Arqueología

© **Teresa N. Ruiz Glez, Sixto Sánchez Perera, Javier Velasco Vázquez.**
"La necrópolis Bimbache de Montaña La Lajura". 16

© **José de León Hernández:**
"Apuntes para el recuerdo: los volcanes históricos de Lanzarote". 20

Música

© **Pina González Cossío:**
"Los panderos canarios: el metal que nos canta". 28

© **Francisco Navarro Artiles:**
"Los Ranchos de Ánimas y de Pascua en Fuerteventura". 38

© **Juan José Pérez Acosta:**
"Las danzas procesionales de Güímar". 42

© **Roberto Hernández Bautista:**
"Los bailes y cantos de los velorios de paridas en Fuerteventura". 46

Etnografía y Antropología

© **Antonio Rodríguez Molina:**
"La cal de Fuerteventura". 53

© **María Antonia Perera Betancort:**
"La memoria del agua en Lanzarote". 57

© **Rafael C. Gómez León:**
"Rastras y mancuernas. Los cebolleros de El Carrizal Bajo". 60

© **Ascen Padrón Afonso - Pina González Cossío:**
"D. Isidoro Torres, los tambores de junco y la pesca de la morena". 74

© **Manuel Hernández González.**
"Los piques festivos: Las revueltas de Los Silos e Icod de Los Vinos de 1774". 80

Canarias en el mundo

© **René Batista Moreno:**
"Cabezones de Camajuaní, Cuba: una tradición canaria". 83

Dossier: textiles e indumentarias

© **Amelia del Carmen Rodríguez Rodríguez:**
"Un ensayo de reconstrucción de la vestimenta de los aborígenes de las Islas Canarias". 93

© **Juan de la Cruz Rodríguez:**
"La indumentaria popular de Tenerife a partir del s. XIX". 101

© **José Antonio Pérez Cruz:**
"La vestimenta y la fotografía como fuente documental". 108

© **Nicolás González Lemus:**
"Vestimenta y sociedad canaria a los ojos de los viajeros victorianos". 115

© **Ricardo Reguera Ramírez:**
"Las colchas tejidas en Lanzarote. Las colchas confitadas y las colchas llanas y trancadas". 119

© **Macarena Murcia Suárez:**
"La industria sombrerera en Gran Canaria". 127

© **Manuel A. Fariña González:**
"El trabajo de la lana en la isla de El Hierro". 131

© **José Alberto Galván Tudela:**
"El tejido, reflexiones antropológicas". 139

© **Jesús García Rodríguez:**
"Las Genas, una tipología tradicional del trabajo de la palma en Fuerteventura". 144

© **Nilia Bañares Baudet:**
"Los tintes naturales en los tejidos canarios". 152

© **Sebastián Hdez. Gutiérrez:**
"La pintadera bordada". 154

© **Miguel Galván:**
"...pasábamos largas horas jugando con figuras de papel". 156

"EL PAJAR. Cuaderno de Etnografía Canaria". nº 5 - Agosto 1999
© Asociación Cultural **"Día de las Tradiciones Canarias".**
Impresión: Imprenta Atlas - La Orotava.
Fotomecánica: Yara. / **Maquetación:** Díaz Publicidad.
Dep. Legal: TF 1455/97 bis / **I.S.S.N.** 1136 4467 / **I.S.B.N.** 84 - 922961 - 2 - 7

Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso del editor o autores.

EDITORIAL

Anualmente por el mes de agosto y como un elemento más de ese proyecto cultural que diseñamos desde la Asociación Cultural "Día de las Tradiciones Canarias" denominado PINOLERE LA FERIA, se configura este nuevo número de "EL PAJAR. Cuaderno de Etnografía Canaria". En él tratamos de hacernos eco de las inquietudes de investigadores canarios, hombres y mujeres, que dedican un importante tiempo en evitar que queden en el olvido numerosos testimonios de nuestra cultura popular.

Este nuevo número representa un esfuerzo al aglutinar un conjunto de disciplinas en torno a una edición dedicada a los textiles e indumentarias canarias. Además se ve acompañado por otra serie de artículos de temática y tratamiento metodológico diferentes cuyo nexo común es el querer compartir y reverter al pueblo canario esos trabajos de investigación que han emanado de él.

"EL PAJAR. Cuaderno de Etnografía Canaria", se siente satisfecho del camino emprendido hace cinco años y que hemos realizado juntos muchos compañeros y compañeras que han creído en nosotros. Hemos tratado de ir subiendo peldaños que fueran consolidando nuestro proyecto. En la actualidad ya editamos dos números al año, hecho impensable en sus inicios. Hemos mejorado considerablemente la presentación y diseño. Hoy es ya un instrumento de trabajo demandado por estudiosos e investigadores, a mano en todas las bibliotecas, archivos, museos y universidades no sólo de nuestro Archipiélago sino también del resto del Estado.

Todo este esfuerzo se ve recompensado tanto por la valoración positiva de nuestros lectores como por las aportaciones desinteresadas de todos y cada uno de los que colaboran en este número. Número que ha dado un salto cuantitativo incorporando entre otros, trabajos que reflejan el acontecer isleño más allá de nuestras fronteras, concretamente en la isla de Cuba.

Una revista de estas características requiere del apoyo de las instituciones tanto públicas como privadas que reconozcan la misma, ayudando económicamente su edición. Entre ellas, destacan, las Áreas de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife y Ayuntamiento de La Orotava; La Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa de la Consejería de Educación o CAJACANARIAS, así como otros organismos tales como: la Universidad de La Laguna y la de Las Palmas de Gran Canaria; Unidades de Patrimonio de Fuerteventura, El Hierro, Lanzarote o Gran Canaria; Museos de Antropología de Tenerife o de Artesanía Iberoamericana, FEDAC-Cabildo Insular de Gran Canaria, asociaciones y colectivos.

A pesar de atravesar tiempos de dificultades económicas, de crisis en los valores tradicionales, de deslumbramiento ante las nuevas tecnologías,... desde "EL PAJAR. Cuaderno de Etnografía Canaria" creemos y apostamos por no perder el contacto con todas las manifestaciones de nuestra rica y variada cultura popular. Y ello pasa por el concierto de todos los que queremos seguir tirando del mismo carro. El carro de la identidad canaria.

"EL PAJAR. Cuaderno de Etnografía Canaria".
© Asociación Cultural **"Día de las Tradiciones Canarias".**
Director: Rafael C. Gómez León.
Subdirector: Jesús García Rodríguez.

Portada: "El escobero de Pinolere" y "Los cebolleros de El Carrizal Bajo".
Fotografías de portada: Rafael C. Gómez León.
Diseño de Portada: Chano Díaz.
Foto de cabecera y contraportada: Ricardo Reguera.
Diseño cabecera: Chano Díaz.
Publicación: bianual.
Número: 5 - **Época:** II - **Año:** Agosto - 1999.
Redacción, suscripción o solicitud de números atrasados:
"EL PAJAR". Urbanización Viña Los Frailes. C/ Aceviño, 28.
38300 - La Orotava. Tenerife. Islas Canarias.
Fax: 922 326835 - **Teléfono:** 922 332302 - **Móvil:** 610 338456.
Edita: Asociación Cultural "Día de las Tradiciones Canarias".

El escobero de Pinolere

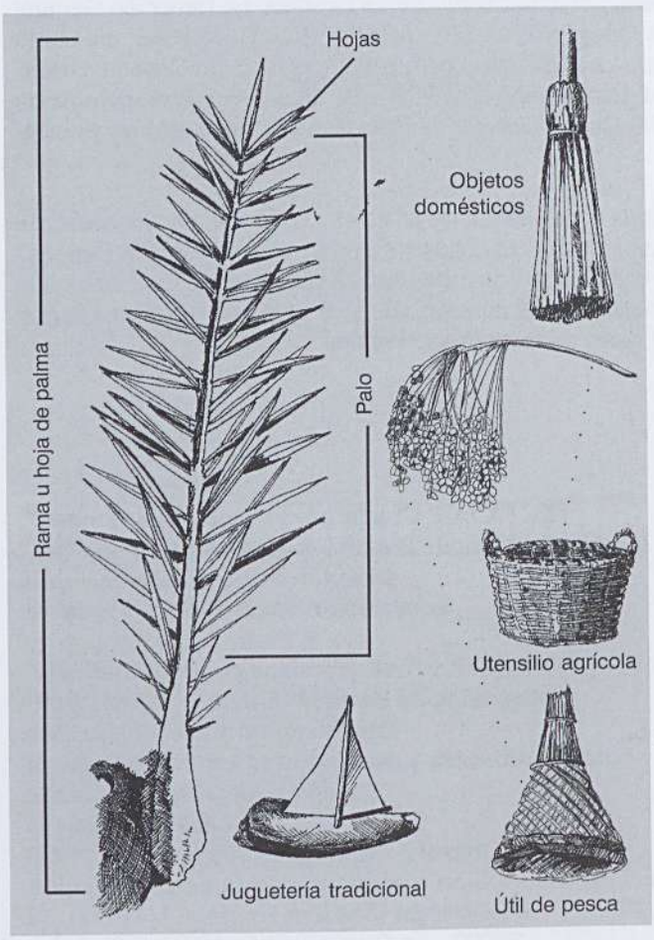
Rafael C. Gómez León.
Maestro. Director de "El Pajar".

"Yo ganaba a los vientos cuando sentía una parranda. ¿A mí? Dejaba la comida y salía como un cohete atrás. A mí me gustaba mucho".

Valentín Trujillo Delgado. 83 años.

Introducción. La Palmera Canaria

El paisaje canario presenta un variado mosaico de colores y formas, tanto en la conformación del espacio, tonalidades de sus tierras y lavas, olores estacionales, sensaciones altitudinales, impactantes formaciones arbóreas..., que han sorprendido durante siglos a decenas de aventureros, viajeros y estudiosos. Toda esa diversidad paisajística tiene sin lugar a dudas un denominador común desde el punto de vista botánico en la casi totalidad de las islas del Archipiélago Canario: La Palmera. La Palmera Canaria (Phoenix Canariensis), que con su copa esferoidal se yergue como queriendo sobresalir y distinguir entre otras especies vegetales, desarrollándose de forma óptima entre los ciento cincuenta y quinientos metros de altitud.



Terminología utilizada por nuestro artesano para denominar las diferentes partes de la palma. Algunos usos tradicionales. Dibujo Chano Díaz.

La palmera aparece a menudo formando palmerales, teniendo su máximo esplendor en algunos conjuntos que aún no han sido totalmente dañados por la mano especulativa del hombre. Nos referimos, entre otros, a los palmerales de Tirajana, Guiniguada o Fataga, en Gran Canaria; en Fuerteventura, los de Río Palma; el de Haría, en Lanzarote; en La Palma, Las Breñas; Gran Rey, en La Gomera y, en Tenerife, palmerales como los de Santa Úrsula e Isla Baja: laderas de Los Silos y Buenavista.

Muy pocas especies han sido tan beneficiosas y aportado tanto al hombre canario como la palmera. Desde antes de la conquista europea, los aborígenes ya realizaban un aprovechamiento racional de los múltiples productos que ofrece este endemismo. Numerosos cronistas, como don José de Viera y Clavijo o don Juan Bethencourt Alfonso, nos hablan del uso de las fibras vegetales: palma, junco, torbisca, anea, drago..., en la elaboración de numerosos elementos de la vestimenta de los nativos del país: cinturones, vestidos, gorras de junco, cordones, esterillas, hilos, redes, hondas, etc., o simplemente como alimento humano o para los animales.

A la vida doméstica, la palmera, va a suministrar numerosas materias primas para la elaboración o construcción de otros tantos artilugios o enseres. De la palmera canaria todo es aprovechable. Los troncos han servido para la elaboración de *"corchos de colmena"* o *"vigas"* para la construcción de las cumbreras, puertas o dinteles de las casas canarias. De las hojas o *"pencas"* de esta especie se utiliza todo: los foliolos para la elaboración de sombreros, escobas, serones o esteras, mientras que los pírganos se siguen utilizando en cestería. Las varas o *"escobas"*, de donde salen los dátiles, para tambores de morena. Otras partes de la misma se utilizaron como combustible o simplemente como alimento para el ganado. Pero es quizás la obtención de guarapo y miel de palma, el aprovechamiento más conocido y ancestral por excelencia.

Valentín Trujillo Delgado. Escobero y parrandero de Pinolere

Muchas de las expresiones del arte popular, de las artesanías tradicionales que aún perviven entre nosotros, se han mantenido gracias a las manos de muchos hombres y mujeres que han sabido mantener, de generación en generación, formas de vida y costumbres de sus abue-

los o maestros, siendo cada uno de ellos un eslabón más en esa cadena de transmisión de saberes. Una veces, por observación o, en otras, por transmisión oral y que por diversas causas estamos siendo testigos de su quebramiento. Las nuevas tecnologías, nuevos usos y costumbres, la aparición de nuevos materiales..., hacen que desaparezcan estos últimos vestigios artesanales.

Los escoberos, los que hacen escobas con manojos de palmitos u otras plantas sujetos a un palo o una caña en su extremo o las venden, son, sin lugar a dudas, una de esas profesiones que estamos viendo perder. Ya apenas quedan algunos que de forma esporádica o por encargo realizan algún trabajo. Don Valentín Trujillo Delgado es uno de esos exponentes. Vecino del caserío de Pinolere, en La Orotava (Tenerife), aunque naciera hace ya más de ochenta y tres años en Cañeño, en el seno de una familia campesina, la de don Saturnino y doña Joaquina, compuesta por un total de once hermanos de los cuales tres eran hembras y ocho varones.

Como la mayoría de niños y niñas de esa época, con el agravante añadido de vivir por y para el campo en régimen de medianería, donde las condiciones de vida eran bastante duras: se carecía de luz, agua corriente, condiciones de salubridad adecuadas..., era hasta *"normal"* que las familias, la mayoría numerosas, entre otras cosas para tener más mano de obra que ayudara en las tareas del campo, carecieran igualmente de instrucción pública. Valentín no fue ajeno a esta realidad y va a la escuela ya de mayorcito: *"A Las Taconas, dos viejitas de La Piedad y, más tarde, a casa de un tal Antonino. Ahí estuve hasta por último"*. Personas a las que, desgraciadamente, no se les ha valorado suficientemente el vacío educativo que tuvieron que cubrir, en unos tiempos donde la educación era relegada por los poderes públicos de la época.

Hace el servicio militar en Los Cristianos. Es allí, por circunstancias de la vida, donde elabora las primeras escobas de palma. Aprendió con un tal Juan *"el Alerta"*, natural de Los Pinos (La Orotava). El acercamiento al oficio fue por observación y por necesidad. Ahí comienza a preparar sus primeras escobas que vendía por unas cuantas perras: *"Ahí me ponía a hacer escobas y las vendía a Anuncia "la de La Fonda". Sacaba perras pa'l viaje"*. El trayecto del Cuartel hasta su casa, los días de permiso, lo realizaba a pie: *"Yo venía caminando por la cumbre: doce horas y media de camino. Sí, completitas. ¡De los Cristianos!. Subía ahí por Arona p'arriba, cogía por ahí arriba y venía a parar a las Siete Cañadas y de ahí por el Camino de Chasna p'abajo"*. Algunos meses más tarde pasa de Infantería a Sanidad de Montaña y puede terminar el servicio militar en su pueblo, en el Cuartel de San Agustín.

En Don Valentín Trujillo confluyen dos elementos esenciales que lo definen como persona y que iremos sintiendo a lo largo de este artículo: su amor por la artesanía y su gusto por las parrandas: *"Eso lo voy hacer pa el año que viene si estoy vivo pa adornar todo el puesto por fuera en la Feria de Pinolere. Escobillas chiquitas con un lacito"*. Toda su vida ha estado unida a las tareas del campo, salvo un corto espacio de tiempo dedicado a la hostelería. Contrae matrimonio en Pinolere, su barrio de adopción, en 1940, con doña Julia González Hernández, fruto del cual tuvieron diez hijos: *"Entodavía tengo yo ahí, ¡parece que no! y tengo pa recuerdo el traje negro, trajito negro con que me casé"*. Aún mantiene vivo el recuerdo del día de la boda por el camino la Sierra para abajo, también conocido como El Camino Los Muertos, ya que era el recorrido que hacían los que bajaban con los difuntos hasta el cementerio de la Villa: *"¡Qué boda! Fuimos a casarnos caminando y caminando volvimos. Eso no era sino los padres y las madres y p'arriba. Y a beber en cualquier venta. Y ya está la boda hecha"*.

Desde que se casaron han visto el transcurrir del tiempo siempre desde la orilla del barranco de *"Quiquirá"* o *"Chinchichirá"*, a la entrada del Pinolere. Primero en un *"pajalito"*, que años más tarde fueron, con esfuerzo, reformando hasta tener la casa que hoy habitan. Allí nacieron sus hijos y en ella tiene su taller para la elaboración de escobas.

«Las castañetas» y «la huesera» siempre dispuestas en el bolsillo. Fotos: Rafael C. Gómez León.

Las Parrandas y Los Carnavales

"Yo ganaba a los vientos cuando sentía una parranda. ¿A mí? Dejaba la comida y salía como un cohete atrás. A mí me gustaba mucho". Esta frase que nos ha servido de introducción al artículo encierra algo más que el sentido anecdótico o romántico *"de los viejos de antes"*. Es la realidad viva de una persona, don Valentín Trujillo Delgado, que con sus 83 años sigue manteniendo ese mismo espíritu tenderetero, parrandero y amante de la música tradicional.

La parranda era el punto de encuentro de amigos, cantadores y tocadores, que no necesitaban de lugares especiales para ensayar: un pajar, una era, la bodega, la venta, una huerta... El motivo de la reunión era lo de menos. Lo importante era el tenderete y disfrutar con la música. Los Carnavales, las fiestas patronales de la Villa... *"Cuando eso habían cantadores. Echábamos una regate pa ver el mejor que lo hacía. Pegábamos por isas y deter-*

minábamos por malagueñas. Eso se llamaba una regate pa ver el mejor que salía, a ver el mejor que se portaba". Este tipo de encuentros tuvo lugar durante años en La Orotava y se celebraban en las plazas públicas, tanto en la del Ayuntamiento como en la de La Alameda, y se llegaron a celebrar estos piques, igualmente, en el Llano de San Sebastián, donde se reunían cantadores de todo el Valle.

«Bailando la Isa de la Piñata» en Pinolere.

Muchas de estas parrandas se dedicaban en fechas señaladas a tocar en los bailes, sobre todo en Carnavales, y resulta cuanto menos curioso, para algunos, los instrumentos protagonistas de las mismas. Había incluso que *"tratarlas"* con tiempo porque estaban muy solicitadas: *"Había la de Siño Emilio. Estaba Nicolás, el hermano, el hijo. Estaban varios tocadores. Había Israel, el de Arafo. Era un acordeonistas del número uno. Él procede de Aguamansa, pero se marchó p'Arafo. Venía casi siempre por los Carnavales. Todos se los echaba aquí".*

También era famoso un tal Israel "de la Cartaya", en La Cruz Santa, que tocaba el violín: *"Ese es un tocador que le zumba al mango".* Y era acompañado por otro de Camino de Chasna, con la guitarra, que le decían Eugenio "el Frontil". Ellos amenizaban las veladas en Pinolere y se les pagaba un tanto por los bailes. *"Aquí también hubieron algunas parranditas, y en Aguamansa".*

Es, quizás, una de las más conocidas y más solicitadas en la época la parranda de La Florida: *"Yo estuve en la parranda de seño Juan Rosenda, aquí en La Vera. Donde ellos vivían. Allí íbamos a ensayar casi todas las noches"*, Don Valentín nos comenta que tenían buenos cantadores y cantadoras. *"Tenía tres hijas Juan Rosenda pa cantar: Severa, Dominga y Juana. Tenía tres hijas pa cantar que jodía los manises. Y seño Juan Rosenda cuando cantaba parecía, ¡muchacho!, una voz tronera que tenía un brío que jode".*

Los bailes más conocidos eran pasodobles, isas y valses. Los tocadores no eran muy partidarios de interpretar isas, ya que al ser tan populares, todo el mundo se creía preparado para cantarlas. *"Por eso mismo muchos tocadores no quieren tocar una isa. Pega a cantar uno y entodavía no está terminando y ya está el otro fajado".* Las parejas en el baile bailaban sueltas, y si se iba agarrado era *"por las manos pero lejos".* Antes existía un respeto hacia los más viejos del lugar y eso se traducía en cualquier manifestación social o festiva. Los bailes no eran ajenos a este respeto: *"Ahí lo más que se bailaba era pa los viejos. Porque los viejos no querían nada más que folías, seguidillas y saltonas. ¿Tangos? Era raro que tocaran un tango".*

"Los mejores bailes eran los días de Carnaval". Pocos eran los días de ocio que disponían los vecinos de las medianías. Los Carnavales, junto con las Piñatas, son quizás la constante más repetida de cuantas conversaciones hemos mantenido con los viejos de la zona. *"Esos carnavales se bailaban hasta en las carreteras. Los días de Carnaval los cogía desde el sábado de carnaval y terminaba el miércoles de ceniza".* Don Valentín comenta que a veces con las parrandas ensayaban la víspera y al día siguiente ya *"pegaban a tocar"* en los bailes.

Los Bailes de Piñata o *"La Isa de La Piñata"*, como se conoce en Pinolere, eran una constante en todos los pagos de la zona. Estos tienen una singularidad importante que no aparece en otros lugares de la Isla, consistente en la forma de elaborar "La Piñata". En la zona, había costumbre de utilizar las *"canastras"* o cestos de madera de castaño y decorarlos con adornos naturales, flores amarillas de sirdana y brezo. La base del cesto estaba totalmente cerrada, a diferencia de otros lugares, ya que era en su interior donde se depositaban las sorpresas. De ellas pendían cintas de colores numeradas, en unos casos, o, por el contrario, alguna de ellas llevaba la palabra Piñata, que era la premiada. Los participantes, siguiendo las órdenes del *"mandador"*, las iban cogiendo una a una entre las parejas que *"bailaban la Piñata"* y que debían pagar una cantidad por ello. Ésta se danzaba al son de una isa con las parejas colocadas en círculo, en torno a la Piñata, ya de madrugada. El premio podía variar: *"¡Piñatas con cada pelota gofio!. Yo me saqué una piñata con una bimba de gofio y una sama pescado, pero sin lavar ni nada. Envuelta en una hoja col".*

Se celebraban Piñatas en todos los lados. En ocasiones, en *"las ventas"* y, en otras, en casas particulares que montaban el baile. *"Antes los tenderetes eran en cualquiera casa. Antes en cualquiera casa hacían una piñata".*

Muchos se vestían de máscara y se pasaban el baile dando la lata a los vecinos que asistían al mismo. *"Antes hasta los viejos chascarones se vestían de máscara".* Sólo como referente citamos algunos lugares donde se llegaron a celebrar estas Piñatas y que en muchos casos apenas distaban unos pocos metros: *"Un poco más allá, en tres sitios, se hacían piñatas. Una, en casa el cuñado de mi mujer; otra en "La Musiquina"; y otra a cas Gregorio "el Serasita", que ya murió. Tres piñatas seguidas. Aquí encima, en Pinolere: Toribio Delgado, que vendía aquí en los Cuatro Cantillos; Francisco el del Bar Tagasaste; y Esteban Perdigón, en el barranco".*

Las Primeras escobas: las de brezo

La elaboración de escobas destinadas a fines no domésticos —la agricultura, jardinería o el barrido de calles y empedrados—, requiere de materiales más resistentes. Eran habituales en las Islas Canarias Occidentales las de brezo (Erica arbórea), teniendo los vecinos de las medianías del Valle de La Orotava la posibilidad de acceder a la materia prima, abundante, en los montes colindantes. Don Valentín Trujillo Delgado así nos lo ha confirmado: *"Eso sacaban la tierra que no deja sino las piedras peladas. La gente barría antes con esas".* Estando aún en el Cuartel de San Agustín, de La Orotava, subía una vez por semana con dos mulos a cortar ramas de brezo a la *"orilla del monte y allí nos fajábamos a jacer manadas. Pa jacer escobas de brezo "*. Allí las estuvo haciendo para barrer las cuadras y el campo de instrucción.

La ramas de brezo se cortaban grandes, a una altura tal que permitiera posteriormente barrer en una posición cómoda: *"Ramas de brezo que sirvieran pa jacer escobas"*. Los brezos para elaborar las escobas se podían utilizar verdes, pero eran más eficaces si estaban secos: *"Porque barre más rápido, porque está más seco ya el palo".*

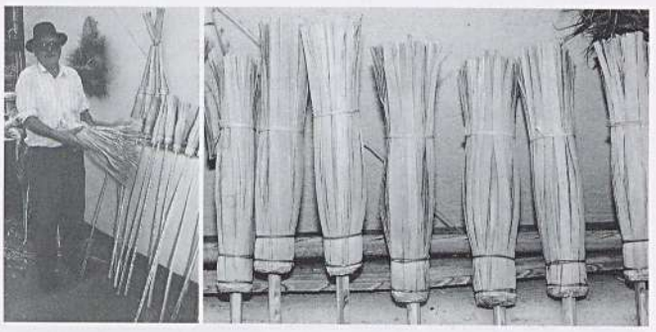
Con una brazada de ramas de brezo comienzas *"haciendo una mangolla"* o manojo, de tal manera que la puedas agarrar bien con la mano, *"lo que tú abracas así en la mano"*. Se retuerce una *"verga"* en la parte superior de las ramas, haciendo el primer amarre, para posteriormente ir subiendo y enrollando con el alambre todos los tronquitos, toda *"la manada de brezos"*, hasta que hayas formado el palo de la escoba ya que éstas no llevan cabo.

Las escobas de brezo son mejores secas, ya que las mismas han tirado *"las arestas del brezo"* (hojas lineales verde-oscuras de unos 5 mm.) y quedan sólo las ramas limpias. Son ideales para barrer en tierra, estiércol, pinocho, empedrados, etc. En la parte inferior, sólo nos queda *"emparejar la rama"*, cortando las puntas a la misma altura.

Herramientas utilizadas en la elaboración de escobas.

Elaboración de escobas. Tipos de escobas

Valentín Trujillo Delgado, escobero de Pinolere, elabora en la actualidad diferentes tipos de escobas de palma, según las necesidades o la demanda de sus clientes. Las escobas son todas de similares características como veremos a lo largo del presente artículo y con mayor detalle, ya que varían sólo en función de la longitud del cabo, el grosor de los manojos, o el tipo de escoba. Cabe destacar en su producción la escobilla de mojo, la escoba de casa, el escobillón y la escoba *"chica"* o de niño. Últimamente, ha incorporado otros modelos con la introducción en jardinería de otro tipo de hojas de palma.



Don Valentín Trujillo con los manojos en la mano para elaborar las escobas.

La materia prima. "El secado de la rama"

La Orotava no es un municipio pródigo en palmeras, por lo que nuestro artesano se tiene que desplazar, a menudo, a otros pueblos del Valle en busca de *"la rama"* u hojas de palma que tiene *"tratadas"*. En otras ocasiones, aprovecha la poda que por El Corpus se hace a las palmeras de las plazas públicas de la Villa o bien de las fiestas del Pinolere: *"Eso, cuando las cortan aquí. Las aprovecho yo cuando se hacen las Fiestas. ¡Claro!, en agosto o septiembre. Todo el desenrame lo aprovecho yo, todas las palmas. Con eso voy trabajando"*. Cuando se ve apurado *"tiro pa las urbanizaciones de los ingleses"*.

Esa escasez de materia prima hace que el trabajo de preparar *"el secado de la rama"* sea una de las tareas más importantes, pues de él va a depender el mayor o menor aprovechamiento del material recogido. Un lugar soleado, aireado y bien nivelado son los tres elementos esenciales que debe reunir para colocar a secar *"las ramas de palma"*. En el caso de don Valentín, utiliza la parte alta de un cuarto de aperos de labranza donde el sol da durante todo el día. Se van colocando las hojas paralelas unas a otras, cuidando que queden bien estiradas para evitar que *"los palos"* o pírganos, queden *"engarrotados"*: *"Estiraditas en el suelo. Que queden, cuanto más aplastadita al suelo esté mejor. Pa que salga el palo derecho"*.

Palmeral de «La Rambla de Castro», Los Realejos.

El tiempo de secado va a depender, principalmente, de las condiciones climatológicas: *"Una rama de esas sino hace calor se tarda pa secarse casi un mes. Pa que se quede seca, seca como ésta, ¡más de un mes!"* La función del escobero durante el periodo de secado es cuidar que no se moje *"la rama"* y el ir dando vueltas cada semana o quince días, dependiendo de las horas de sol. Primero se seca la parte derecha de la hoja el haz y luego la parte trasera de la misma que tarda mucho más debido al grosor del *"palo"*. *"Seca más pronto la parte de dentro, la parte de la verija, esa seca más pronto porque tiene menos grueso. Allí coge los tronquitos de la rama, pero por el otro lado tiene que pegar a secar el palo, por la peta"*. Si queremos acelerar el proceso, va a requerir del escobero una mayor dedicación a esta labor, ya que tendrá que dar vueltas a *"la rama"* con mayor frecuencia. Finaliza esta tarea cuando las hojas de palma hayan adquirido el tono amarillloso adecuado.

La conservación de este material requiere igualmente un tratamiento especial para evitar que se nos eche a perder el trabajo de *"secado de la rama"*. Las hojas se van colocando bajo techo bien estiradas, una sobre otra, y todas descansando sobre un entramado de palos, que va a facilitar la circulación del aire que terminará de secar las mismas y evitará que la humedad oscurezca las hojas: *"Como cojan humedad se llenan de moho y eso ya no sirve. Porque haces una escoba d'esa y entodavía cualquiera no barre dos veces con ella y se destroza toda"*. El mismo peso de éstas ayudará a secar y mantener derecho los *"palos de las ramas"*. Es conveniente favorecer la ventilación del cuarto o almacén con la instalación de rejas o mallas que faciliten una buena conservación: *"Las tengo ahí y las tengo amarillitas que da gusto"*.

Don Valentín Trujillo Delgado, como buen conocedor de su trabajo, nos hace una sugerencia sobre la conservación de las escobas en óptimas condiciones. Igual que hiciera más arriba con *"las ramas de palma"*, éstas tienen que mantenerse en lugar ventilado y seco, evitando en todo momento la humedad, ya que puede acabar con ellas en un corto período de tiempo. Las escobas se pueden almacenar *"empilladitas"*, colocadas verticalmente con el ramo siempre hacia arriba y la anilla colocada en la parte superior para evitar que se deformen las puntas de las hojas.

Espeluzar y "enmanojar"

La tarea de *"espeluzar"* consiste en ir arrancando a tirones, secos, las hojas de *"la rama"* en sentido contrario a como han salido en el *"palo"* o pírgano. La parte más ancha del mismo debe estar apoyada al cuerpo del escobero para evitar que se doble o parta, e ir arrancando las hojas de abajo (las más grandes) hacia arriba (las de la punta).

Es muy importante escoger el día adecuado para *"espeluzar"*. Debemos procurar que sea un día fresco, templado, huir de los días *"abichornados"* o calurosos, debido a que *"la palmera está muy bronca"* y las hojas se van destrozando, *"esmigajando"*, porque se han secado en exceso.

«Espeluzando».

«Enmanojando».

Conforme se van arrancando las hojas, se va *"enmanojando"*, tarea que consiste en hacer manojos de hojas según la escoba que queramos elaborar, ya que cada una de ellas tiene un diámetro propio. El manojo o cantidad de hojas que lleva cada tipo de escoba lo marca la mano del escobero, de tal manera que ésta rodee el mismo, es decir, sujetándolo con el dedo gordo y el índice: *"Las hojas que caben dentro de la mano marcan una escoba"*.

Los escoberos, al igual que otras muchas profesiones artesanas, carecen de medidas convencionales o *"vitolas"*, utilizando como hemos comprobado su propio cuerpo para definir el grosor, tamaño, etc., de cada una de sus producciones.

Los manojos, con el grueso adecuado, se atan o *"se cosen con un hilo"* para realizar posteriormente las tareas restantes. Los *"manojitos"* se suelen almacenar, del mismo modo que *"la rama"* en sitio fresco y seco, para que no se pongan *"enmojecidos"* ni *"broncos"* para trabajar.

Según se van *"cosiendo los manojos"*, se van eliminando las hojas que están estropeadas o *"cambadas"* en la punta, pues éstas afean la estética de la escoba. Sólo en épocas de escasez de *"ramas de palma"* se usan entremezclando las mismas metiéndolas en medio. El escobero trata en todo momento de adaptar el manojo al *"palo" o "cabo"* que va a utilizar. Un palo fino llevará un manojo de similares características y uno más grueso, al revés: *"La rama la hago agradada al palo. El palo más débil le pongo menos rama y al palito más grueso le pongo la escoba normal, y las otras un poco menos".*

«Envergando el manojo».

«Envergando con cabo».

"Envergar" y encabar

En otras zonas del Archipiélago Canario combinan para la sujeción del manojo al palo, el alambre y las fibras vegetales, generalmente del mismo material del que está elaborada la escoba o usando cordelería de otro tipo. Don Valentín Trujillo Delgado utiliza solamente para estas tareas *"la verga vista"* o alambre como único componente de agarre. Esta función la denomina *"envergar"* o *"amarre de verga"*.

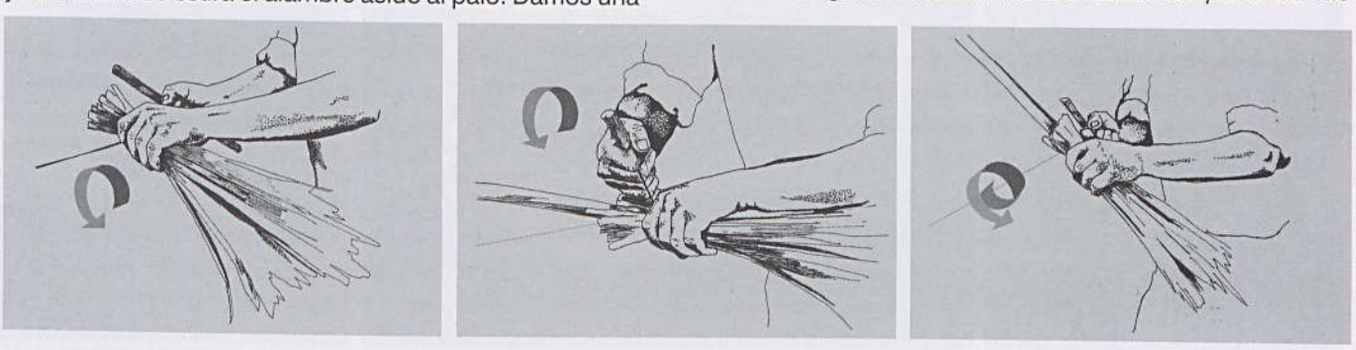
El escobero ha ideado un sistema bastante rudimentario, pero eficaz, para facilitar el amarre de los manojos. Éste consiste en un trozo de alambre fijo (de un metro aproximadamente) sujeto a un tubo, tronco de un árbol o cualquier otro punto de sujeción. Al extremo de éste se le anuda otro trozo que es el que vamos a utilizar para *"coser"* el manojo propiamente dicho. El extremo se sujeta con un pedazo de palo, por lo general de palma, que sirve de asidero quedando perpendicular a *"la verga"*. Este palo se utiliza para tensar y ejercer la fuerza necesaria para apretar el amarre.

Para *"envergar el manojo"* se coge éste en una mano y con la otra se estira el alambre asido al palo. Damos una vuelta al manojo con el alambre y se tensa a la vez que lo hacemos girar hacia adelante. Se le da una segunda vuelta y volvemos a realizar la misma maniobra. Posteriormente, se hace girar el manojo sobre el alambre, pero en sentido contrario para anudarlo y partir éste por el calentamiento producido al doblarlo continuamente, en direcciones opuestas, sin la utilización de ningún tipo de herramientas. Una vez que se ha realizado esta operación se puede deslizar hacia delante el lazo o anilla de hilo que *"cosía"* el manojo, pero sin quitárselo definitivamente.

Sólo en el caso de *"las escobillas de mojo"* se realiza el atado del alambre al mismo tiempo que el del palo o cabo, es decir, se *"encaba y enverga"* a la par.

La siguiente operación consiste en *"encabar"* o colocar el palo de palma al manojo. Se afila la punta de éste con ayuda del podón para facilitar la entrada a la escoba. Para ello, se busca el centro de ésta en la parte posterior del atado de alambre, permitiendo el acceso del palo con la ayuda de unos golpes secos que se dan contra el suelo de forma vertical para que éste vaya a su sitio. Esto ocurre en el caso de las escobas y escobillas, mientras que con los escobillones se golpea de forma oblicua y contra alguna esquina, debido a la longitud de los mismos: *"Yo sé cuando entra el palo porque busco la flojera. Y después ya se nota aquí el grueso, en el manojito. Aquí pega a engruesarla".*

Mientras observamos el laborioso proceso de preparación de los cabos, surgen anécdotas y recuerdos. Aflorando esas dos constantes de nuestras conversaciones: *"Me gusta la artesanía. De cosas de parranda me*



Fases de rotación para «envergar» el primer y segundo amarre. «Envergar» con el cabo o palo. Dibujos: Chano Díaz.

«Encabando» un escobillón.

gusta todo. Y las fiestas me gustan mucho". Ese buen humor que le caracteriza le ha hecho, quizás, seguir con ganas en el oficio, ya que *"antes se pagaban más mal las escobas. Porque una escoba antes no valía nada. Eso era distinto antes que ahora"*.

El segundo amarre es quizás el más complicado, puesto que si bien el *"atado de verga"* es igual, el giro para anudarla y partirla se realiza con la escoba *"encabada": "Ese es el trabajo más duro. Es el que hay que apretar el ramo al palo. Este es el segundo. Este es el que requinta a la escoba. Ahí se ve el buen trabajo. Después se le da una vuelta para hacer el nudo"*. En definitiva, los dos amarres que aparentemente son iguales tienen diferente función: el primero sujeta con consistencia el manojo, mientras el segundo une éste al palo. La distancia de un amarre a otro es de unos dos dedos, aproximadamente, dependiendo del tamaño o tipo de escoba. Los atados se rematan con un martillo para quitar cualquier tipo de saliente que pueda hacer daño y *"pa escachar la verga y pa terminarla de apretar bien"*.

Emparejar los cortes.

Se requiere para *"emparejar los cortes"* cierto cuidado, debido, principalmente, a las características del *"palo"* o pírgano de palmera*: "Desde que se pique el palo, ya la escoba pa barrer se va pa'l carajo"*. Para *"emparejar"* se utilizan como únicas herramientas dos cuchillos —uno de sierra y otro liso— y el podón. Comenzamos por la parte de atrás de la escoba, recortando las hojas de palma que sobresalen del primer atado. Esta operación se realiza con el cuchillo de sierra para ir dando forma, pero según nos vamos acercando al palo cambiamos a uno liso para evitar que pueda producir un corte en el palo al ajustar. Acaba este proceso redondeando totalmente esta parte con ayuda del podón: *"El corte que redondea y el corte que lleva pa ajustar. Yo los corto hasta renta a la verga. Eso no se va más nunca. ¿No ves que esto lleva una puncha? Entra por aquí p'abajo y entonces cruza el palo de lado a lado"*.

Emparejar la punta

El último corte es por delante, *"a la punta"*. Para hacer este corte se utiliza una base de madera o mejor un banco de trabajo. Para emparejar sólo requiere un corte seco con una rosadera.

El tamaño del manojo o escoba va a depender en ocasiones del gusto del cliente o uso que se le vaya a dar: *"Las escobas no tienen vitolas"*. Por lo general, un manojo tiene una cuarta y media de largo. Las de juguete, una cuarta. Los escobillones tienen, sin embargo, casi las dos cuartas: *"¡Mira!, estos escobillones tienen cuarenta y pico centímetros. Esto no marca más que aquí abajo, pero hay quien los quiera grandes p'arriba y cuando esté medio mocho arriba coges tú y cortas, y tienes escobillón otra vez"*.

"Los escobillones me dan más trabajo pero hago más dinero. Es lo que más pide la gente". Sin lugar a dudas, el escobillón, con una longitud de tres metros o tres metros y medio, sigue siendo el más demandado por las panaderías familiares, por particulares y, sobre todo, por *"las ventas"*, ese entrañable mentidero que a pesar de las grandes superficies e hipermercados sigue manteniendo esas

«Emparejando la punta».

Manojos, con el primer y segundo amarre y encabados.

«Emparejando los cortes».

características tan canarias. Allí se siguen comprando las escobas de siempre, las tortas de manteca o las tortas de millo, el carbón, las judías del país, las cebollas del Carrizal, las papas de *"Los Altos"*... Y también nos enteramos de los entierros o las enfermedades de aquel u otro vecino.

Los escobillones tienen la rama más larga que la escoba. Si por el uso se estropean las puntas, don Valentín nos recomienda *"emparejarla de nuevo"*. La vida de los escobillones estriba en no retirar totalmente la anilla cuando vayamos a eliminar las telas de araña o suciedades de los techos. Cuando se empleen se baja a la mitad el lazo, *"no me gusta abrir los escobillones porque si los abro igual que la escoba, dispués se acodan todo así p'abajo. P'abajo garrapachado, todo cambado"*. De esta manera se mantienen las hojas siempre duras y derechas.

"Sacar los flecos"

El *"sacar los flecos"* o *"abrir la rama"* depende del fin o aplicación que se le vaya a dar a la escoba, es decir, si se quiere para barrer suelos de mosaicos, azulejos o cemento de las casas o, por el contrario, para barrer zonas empedradas o de tierra. Para los primeros usos *"los flecos"* son más finos, mientras que en el segundo caso serán mucho más gruesos.

«Peinando las hojas».

Se van abriendo con un cuchillo las hojas de la escoba: *"Peinando las hojas. Abriendo"*. Metemos el cuchillo de punta y, al bajarlo, le damos la vuelta para evitar que el filo corte la hoja. Se realiza tantas veces como sea necesario.

Las escobillas para el mojo son las que necesitan más flecos debido al fin para el que van destinadas. Para utilizarlas don Valentín nos aconseja: *"Es mejor primero mojarlas en agua. La sacudes un poco así y dispués no haces sino mojar así. Cuando se acaba de utilizar la escobilla se lava y se deja colgada pa que se seque"*.

"Poner la puncha"

Una vez que se han realizado todas estas tareas y la escoba está casi acabada, se le pone *"una puncha"* o clavo pequeño entre los dos aros de alambre del primer atado, en la parte posterior, de tal manera que atraviese el manojo de palma y el palo, formando una especie de cruceta que impide que se vaya el manojo. *"¡Eso no se puede escapar ni el palo ni nada! ¡Se tiene que partir primero!. Y pa sacar dispués el palo que te queda aquí dentro, si quieres encabarlo con otro palo nuevo por si este se te parte, te queda el bujero hecho. Y entonces tienes que sacarle la tacha que lleva aquí, y entonces dispués meterle otro palo. ¡Ese está requintado como marca la ley!"*.

«Poniendo la puncha pa que no se vaya».

Acabado: emparejar el palo. El lazo

Para *"emparejar el palo"* hay que tener bien clara la morfología del pírgano de la palmera, material con el que encaba nuestro escobero. Los artesanos isleños son perfectos conocedores de los materiales que utilizan en su trabajo. Para dar un buen acabado al palo de la escoba hay que alisar poco a poco, con la ayuda de un podón, las uniones o estrías laterales del pírgano, lugar de donde salían los foliolos. Hay que tener sumo cuidado, sobre todo de la mitad para abajo del palo, ya que es en él donde se hace más fuerza al barrer. *"Si le quitas la fuerza p'abajo al palo, pues te quedas con la mitad en las manos"*.

Si pretendemos dejar el palo, como si se tratara de cualquier otro material, totalmente liso, con un acabado perfecto, sin uniones ni estrías y totalmente redondeado, *"le estás quitando la fuerza del palo"*. Los laterales opuestos de donde salen las hojas, sólo se deben limpiar por encima, sin pelarle mucho, ya que *"desde que le quites la cáscara del palo, esto y esto que es lo verdadero, el corazón de dentro es una cosa que es floja. Se parte"*. Por los lados, apenas hay que quitarle algún abultamiento para enderezarlo. Se le puede pasar con un poco de papel de lija para terminarlo: *"Antes yo no me esmeraba tanto como ahora"*.

Es conveniente, debido a las características del palo, mantener las escobas —sobre todo los escobillones—, por su longitud, en posición horizontal para evitar que se curven o, si no, verticalmente y con la rama hacia arriba.

Por último, *"el lazo o anilla de junquillo"*. La función primordial es la de mantener derechas las hojas de la escoba, que no se doblen y evitar que se abra, perdiendo progresivamente la funcionalidad de la misma. Es en este momento, cuando podemos retirar el primer atado de soga de hilo fino que mantenía bien agarrado el manojo de hojas de palma y sustituirlo por el nuevo.

«Emparejando el palo».

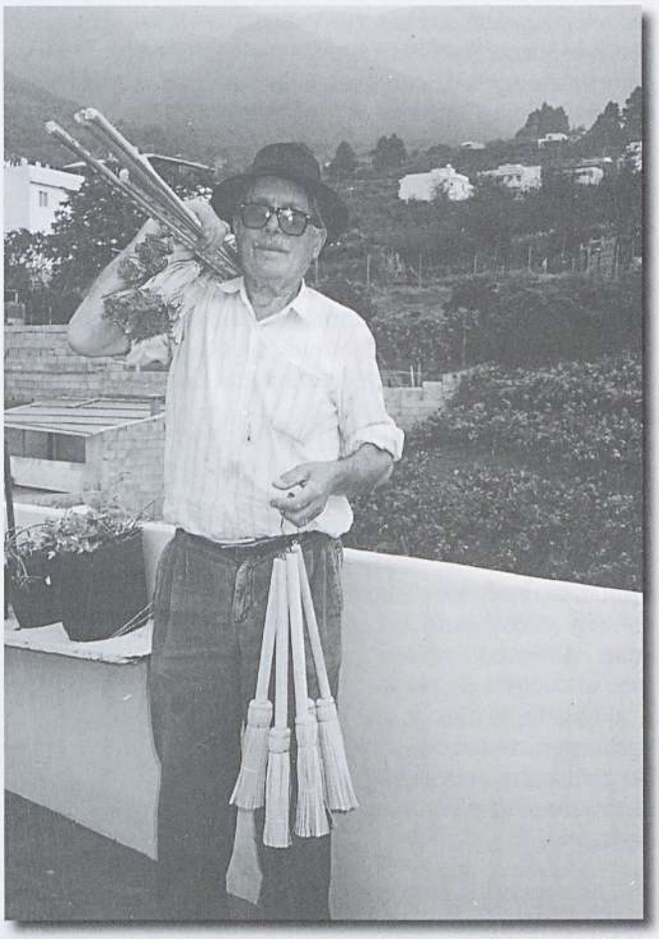
La comercialización del producto: "las ventas"

Las ventas de la Villa eran, sin lugar a dudas, los principales destinatarios de la producción de escobas de nuestro escobero. En ocasiones las llevaba a cuestas hasta el destinatario: *"Pa vender a Sebastián "el de la Canal", el cojo Lucas. Casi todas las semanas llevaba una docena o dos"*. Pero el resto de clientes venían por ellas al taller.

La actualidad es bien distinta. Ya se encargan por teléfono y vienen a recogerlas a Pinolere. Siguen encargando las ventas del pueblo, pero sobre todo se producen encargos personales, debido al conocimiento del artesano a raíz de la Feria de Artesanía de Pinolere (quince años de existencia): panaderías, bodegas, casas de comida, etc. Los escobillones son, sin lugar a dudas, las piezas más solicitadas a don Valentín Trujillo Delgado.

Conclusión

Quisiéramos rubricar este trabajo, que encierra años de agradecimiento a los viejos y viejas de Pinolere —nuestros maestros—, por ayudarnos a comprender mejor y valorar las cosas sencillas, las cotidianas, el respeto a los viejos, a sus costumbres y enseñarnos a disfrutar de ellas. Deseamos descubrir tenderetiando unos años más, en medio de cualquier parranda, con la novelería que le caracteriza, a Don Valentín Trujillo Delgado, dispuesto con las castañetas y la huesera en el bolsillo de la chaqueta y *"el magín traquinando"* para echar un cantar a los presentes. Hablar de Valentín es hablar de Julia, su mujer, que seguro tropezaremos en la Feria de Pinolere ofreciéndonos un buen mojo rojo, matas *"pa curar"*, un santiguado si nos dio *"un malaire"* y una buena escoba, *"pa mandarle en las costillas a Valentín que está de parranda"*.



«Con las escobas pa la Villa».

Fuentes consultadas:

Orales:

Valentín Trujillo Delgado. Entrevistas: Abril 1994; Enero - Marzo 1996; Octubre 1997; Octubre 1998; Marzo 1999.
Julia González Hernández. Entrevistas: Enero 1996; Marzo 1997.
Estanislao Hernández González. Entrevista: Noviembre 1995.
Toribio Delgado Acosta. Entrevistas: Mayo 1994; Enero - Marzo 1996.
Marcelino Delgado Acosta. Entrevistas: Enero - Marzo 1996.
Candelaria Hernández Fariña: Noviembre 1995; Enero - Marzo 1996.

Bibliográficas:

BETHENCOURT ALFONSO, Juan: *"Historia del Pueblo Guanche"*. Tomo II. Lemus Ediciones. La Laguna, 1994.
BRAMWELL, David y BRAMWELL, Zoe I.: *"Flores silvestres de las Islas Canarias"*. Editorial Rueda. Madrid, 1990.
GÓMEZ LEÓN, Rafael C.: REVISTA "EL PAJAR" - nº 1. Art. *"La Isa de la Piñata. El Carnaval Tradicional de Pinolere"*. Edita A.C. "Día de las Tradiciones Canaria". Pinolere, La Orotava (Tenerife), 1996.
MONTESINO, Juan: *"Naturaleza Canaria II"*. Pág. 198. Edición: Editorial Leoncio Rodríguez, S. A., 1993.
VARIOS AUTORES: *"Enciclopedia ESPASA CALPE"*. Madrid, 1927.
VARIOS AUTORES: *"Enciclopedia LAROUSSE"*. Editorial Planeta. Barcelona, 1984.
VARIOS AUTORES: *"Pinolere. Historia y Tradición"*. Edita AA.VV. "Horizonte 2000". Pinolere, La Orotava (Tenerife), 1995.

A don Toribio González, maestro de nuestra música tradicional

Colectivo Cultural La Escalera.
Taller de Etnografía.

Don Toribio González García, en 1998. Foto José Manuel Hdez.

Don Toribio González García se distinguió, a lo largo de toda su vida, por ser un enamorado de la guitarra y de la música tradicional de nuestra tierra. Porque conocimos, desde hace unos años, su pasión por ese legado cultural y su capacidad para enseñar y transmitir lo que él había aprendido de sus mayores, nos pusimos en contacto con él, pretendiendo que la cadena de la transmisión oral de nuestra cultura popular no se rompiera. Él nos enseñó muchas cosas, nos ilustró sobre el inicio y la evolución de la Danza de La Florida y, sobre todo, nos dio un ejemplo de sencillez que nos dejó prendados de su persona. Hoy, que ya no está con nosotros, queremos rendirle, a través de este artículo, un modesto homenaje a este, nuestro maestro.

Don Toribio siempre estuvo unido a un barrio, el de Los Pinos-La Florida, uno de los más populares de La Orotava. Allí nació, en el año 1924, el 16 de abril, y allí permaneció durante toda su vida. Este núcleo de población es un claro exponente de las comunidades rurales del Valle de la Orotava, en el que sus pobladores no tuvieron acceso a la propiedad de la tierra hasta hace bien poco, manteniéndose una relación de medianería, en la que los florideros trabajaban las fincas de la oligarquía agraria del municipio. Una situación que se ha modificado en los últimos años, en que los vecinos de La Florida y de Los Pinos se han incorporado a los sectores dominantes en la economía del Valle (servicios y construcción) y donde el régimen de medianería ha dado paso a la articulación de un paisaje agrario donde predomina la micropropiedad, ahora en manos de muchos vecinos del barrio.

Al igual que en el resto de las zonas rurales, las condiciones de vida fueron realmente difíciles hasta fechas relativamente recientes. Al tratarse de una zona en la que los cultivos estaban dirigidos en exclusividad al consumo interno y no a la exportación; el propio régimen de medianería; los bajísimos salarios de los jornaleros; la inexistencia de atención médica primaria, de colegios, de carreteras, etc., hicieron que la vida de los florideros fuera realmente dura hasta, al menos, la irrupción del turismo masivo en el Valle, a partir de los años sesenta de este siglo.

En este contexto vivió su vida Don Toribio, miembro de la rondalla de Los Pinos-La Florida durante 55 años, tocador de guitarra y cantador, maestro de varias generaciones. Su profesión fue siempre la de agricultor y, durante muchos años fue medianero en una finca en Los Pinos, donde también residió.

Don Toribio empezó a tocar la guitarra a los doce años, gracias a las influencias de su madre, tocadora también de guitarra y timple. Los primeros pasos, la iniciación a la música tradicional, fue con ella, heredando una tradición familiar que él también supo continuar, enseñando a su hijo a tocar este instrumento. Su primera guitarra la heredó directamente de su abuelo, *"que murió unos días antes de yo nacer y después compré una que la tenía un muchacho de la rondalla de abajo, la tuve que vender en Las Palmas* (donde hizo el servicio militar), *porque había una rondalla de dieciocho tocadores y el capitán que llegó allí a la compañía desapareció eso, no quería instrumentos allí. Después compré una a unos muchachos que querían aprender y se aburrieron, y le dije te compró la guitarra. Me costó unas setecientas pesetas, fue cara. Y después me compré una que me costó seis mil pesetas y que todavía la toco"*. Esos fueron algunos de sus amores, con los que compartió y a los que dedicó toda su vida.

A esta introducción en el mundo de la música a través de su familia le continuó el ambiente propicio que existía en el barrio, de gran tradición folklórica. En la zona donde nació y vivió parte de su vida (Los Frontones), existían algunos tocadores a los que, muy pronto, se acercó Don Toribio para seguir aprendiendo. Este es el relato que él nos hace de estos momentos: *"Había aquí una gente que tocaba uno un laud y otro una gruitarra y yo vivía ahí, donde están las puertas de hierro aquellas. Yo nací ahí. Entonces cuando terminaba el trabajo venía a dar con ellos. Y ellos tenían una rondalla abajo, as ca Celestino y allí no querían chicos, pero uno de ellos me dice vamos con ellos, ya yo sabía algo, tendría doce años, estaba quietito allí, un fulano que mandaba aquello afinaba los instrumentos, pero faltaba una guitarra, sobraba porque el que la tocaba no llegó, y entonces me dijo, coje la guitarra aquella y dijo el que mandaba, ¿y él sabe tocar? Y dice sí, y ahí empecé a tocar"*.

Esta fue su primera incorporación a un grupo ya formado. Luego, con quince años, *"que me empecé a enamorar de mi mujer"*, tuvo otra nueva oportunidad, pues el que iba a ser su suegro fue otro de los grandes maestros

del folklore musical en La Florida. Como nos decía Don Toribio, *"mi suegro tocaba y la familia de él también, allí en La Florida, donde decían la Rondalla de La Florida, y entonces ahí me quedé. Y después que me casé ha tenido siempre rondalla, cincuenta y cinco años de rondalla"*.

Don Toribio contrajo matrimonio con Adoración Pacheco Santos, en 1949, la que sería su compañera a lo largo de toda su vida. De su matrimonio nacieron una hija y un hijo, Juan Manuel González Pacheco, tocador de guitarra, cantador, bailador y organizador de la Danza de La Florida durante muchos años, heredero y depositario de muchas de las enseñanzas de su padre.

Doña Adoración es hija de Juan Pacheco, uno de los fundadores de la que sería, durante muchos años, una de las parrandas más reconocidas del Valle, la de La Florida. En su casa, que además era venta y bodega, en La Vera de La Florida, ensayó durante muchos años esta parranda. Junto a la rondalla, la Danza, una de las expresiones músicales más singulares del barrio que, afortunadamente, se ha conservado hasta la actualidad[1]. La Danza fue creada por Don José Pacheco (Pepe Pacheco, como popularmente se le conocía), que, a su vez, era tío de Juan Pacheco. Este hombre, cuya labor, como la de tantos otros maestros de nuestras tradiciones, no ha sido aún suficientemente reconocida, sufrió, al igual que miles de canarios y canarias, la represión más dura que haya conocido el Archipiélago, tal y como nos relató su hija: *"Mi padre estuvo preso en la Guerra, cerca de dos años, aquí en La Orotava y, por último en Santa Cruz, porque era socialista"*. Y allí, con espíritu tolerante, aprendiendo de los viejos, se forjó como tocador y cantador Don Toribio.

Dª Adoración Pacheco Santos, en 1998. Foto José Manuel Hdez.

También Don Toribio, en los primeros años de su juventud, fue bailador de la Danza. Su interés, casi diríamos que su pasión por la música tradicional, junto a las influencias de su entorno familiar y al hecho de contraer matrimonio con Doña Adoración y, por lo tanto de entrar a formar parte de una de las familias de folkloristas más reconocida de la comarca, hicieron de él el maestro que fue durante tantos años. Una maestría que se fue creando a base de muchas horas de rondalla y a base, también de muchos ratos de parranda por los barrios de La Orotava. No en vano, Don Toribio se incorporó, desde muy joven, a los grupos de tocadores que circulaban por los bailes en las casas y las bodegas de La Florida, de la Villa Arriba, de Pino Alto, de Pinolere..."*Eso se juntaban tres o cuatro tocadores y ya estaba el baile preparado. El domingo de carnavales y el martes de carnavales era allá fuera a ca de Pepe* (Pepe Pacheco)". Tocando pasodobles, valses, tangos, folías, seguidillas y saltonas, isas..., junto con otros tocadores, Don Toribio amenizó muchísimos bailes en los pueblos cercanos a su residencia. Por tocar no cobraba, salvo algunas excepciones. Se hacía más por amor a la música y por mantener uno de los pocos entretenimientos en las zonas rurales, que por dinero. A lo más, a los tocadores se les invitaba a cenar: *"de armadero había chochos y siempre arreglaban algo y pa los tocadores le guisaban unas papas y un cacho de pescado"*.

Su presencia en la parranda de La Florida, le llevó a participar en muchas romerías de la Isla. A la de San Isidro, en La Orotava, no se podía faltar, hasta el punto que un año se ensayó para ir a la Romería, *"pero resulta que aquella noche allí empezaron que uno quería mandar y el otro y el otro y no se pusieron de acuerdo. Entonces dijeron no voy. Entonces decimos siño Jacinto y yo, vamos a ir nosotros, pero estábamos tres cantando, porque cantaba yo y cantaba él de hombre y después de mujer. Yo no he visto un hombre que tocara el timple como él"*. Esta es una de las anécdotas de su vida como tocador. Una anécdota que sucede junto a uno de sus compañeros durante tantos años, Don Jacinto Delgado, otro de los grandes maestros de la música tradicional del barrio de La Florida, padre, a su vez, de Matías Delgado, miembro de la parranda y mantenedor e impulsor de la Danza durante muchos años.

Además, la parranda de La Florida y Don Toribio siempre con ella, solía salir en Navidades, a tocar Lo Divino, por las calles de La Orotava: *"Salíamos por Navidad, por La Florida y por toda la Villa. Cada uno sabía donde se tenía que colocar, cada uno en su puesto y callada la boca, que no se oyera nadie sino cuando se empezaba a cantar. Íbamos por toda La Florida y al final le cantábamos dennos la limosna si la quieren dar, que la noche es corta y tenemos que andar, y daban algo de limosna. Nos daban vino y gofio y galletas e incluso licores pa las mujeres. Pegábamos el día 16* (de diciembre) *y terminabas el 23, y el 24 tenías que ir a tocar a la Iglesia"*.

Aprendiendo con Don Toribio. Foto Jesús García

Parranda de La Florida. Don Toribio es el segundo guitarra por la derecha.
De pie, a la derecha, Don Juan Pacheco Zamora. Foto cedida por Doña Adoración Pacheco

También en los carnavales, aunque la rondalla no salía, sí que Don Toribio fue una animador de esta fiesta. En su casa se hacía una sardina *"y salían hasta La Florida. Y en Pino Alto hacían otra y venían a La Florida. Salían tocando bucios y llorando. Uno vestido de cura detrás. Cuando la guerra estuvo prohibido"*.

Otra actividad que ocupó buena parte de la vida de D. Toribio fue su participación en las Fiestas de San Antonio Abad, en La Florida, que se celebran el último domingo de enero. Con motivo de la Feria de Ganado se empezó a realizar, con Don Toribio al frente, un puchero gigante que, en principio, tenía por objeto el agasajar a los ganaderos. A partir de 1981, con la organización de la primera romería, se empezó a repartir el puchero para el público en general. Don Toribio era el encargado de este acto, fundamentalmente de amasar el gofio. Estuvo hasta 1992, en que le sucede en este acto su hijo Juan Manuel.

Otra característica de Don Toribio fue su capacidad para mantener y transmitir lo que los mayores le habían enseñado. Se enorgullecía de ello y criticaba muchas innovaciones que se introducían en nuestra música tradicional. Su comentario sobre cómo se resolvió un concurso de rondallas en Santa Cruz es muy ilustrativo sobre este tema: *"La folía verdadera se baila entre cuatro y esta gente la bailó entre cuatro* (se refiere a la parranda de La Florida), *pero salió una de allá, no sé si era de Tegueste o de por ahí allá, que la bailó entre seis y entonces como la bailó entre seis y era más vistoso le dieron el primer premio a ellos y el segundo aquí. Y entonces esta gente le dijo que eso era una falsificación, que como se bailaban las folías era entre cuatro, pero no se lo quisieron quitar. Es más difícil bailarla entre cuatro que entre seis y aquí se bailaba entre cuatro"*.

Ese respeto por la tradición también nos lo supo inculcar a nosotros. Esa es una de las razones de este artículo-homenaje, en el que hemos querido plasmar, a través de sus propias palabras, la vida de un hombre dedicado, con absoluta satisfacción, a cultivar, conservar y difundir uno de los legados más preciados de la cultura popular canaria: nuestra música tradicional. Para él, la guitarra fue su vida, hasta el punto que, en los últimos años, su peor desgracia fue el ir perdiendo, por prescripción médica, su capacidad para tocarla. Era lo que más deseaba, aunque antes que ello situaba siempre a su familia, que ocupaba el primer lugar en su vida. Su compañera, otra mujer depositaria de tantas tradiciones y su hijos supieron estar junto a él hasta el momento de su fallecimiento, el 2 de octubre de 1998. Don Toribio se nos fue físicamente, pero siempre nos quedará el recuerdo de las charlas que mantuvimos en el patio de su casa, siempre nos quedará, sobre todo, la enorme bondad y ternura que nos transmitieron él y su esposa. Nos quedan, además, las enseñanzas de un gran maestro.

Y no queremos terminar sin dejar plasmado, para las generaciones futuras, para que no se interrumpa la transmisión de las manifestaciones culturales que conforman nuestra identidad, un cantar que nos enseñó Don Toribio, un tango jerreño que tocaba siempre que podía, por el cinco, como debe de ser. Estamos seguro que su mayor satisfacción es que siguiéramos tocándolo como él lo hizo. Ahí va:

Me picó una pulga / en el tronco la oreja
no se si era macho / o sería hembra.

Y yo por curioso / le levanté el rabo
me pegó dos coces / me dejó enrengado.

Fue tanta la sangre / que soltó esa pulga
llegaron los chorros / hasta La Laguna

Virgen de la Peña / dame otra mujer
porque esta que tengo / no sabe coser.

Virgen de la Peña / dame otro marido
porque este que tengo / no duerme conmigo

Si conmigo duerme / no me hace nada
Virgen de la Peña / reina y soberana

Virgen de la Peña / reina y soberana
danos nuestro auxilio / no se pierda mi alma.

Nota:

1. Ver el artículo *"La danza de La Florida. Apuntes sobre una danza procesional de La Orotava"*, en El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria, II Época, Nº 3, agosto de 1998, del Colectivo Cultural La Escalera.

La necrópolis Bimbache de Montaña La Lajura (El Pinar, Isla de El Hierro)

Teresa N. Ruiz González, Sixto Sánchez Perera, Javier Velasco Vázquez.
Arqueólogos.

El trabajo arqueológico y sus resultados no pueden quedar limitados al estrecho círculo de los investigadores, sino que debe extenderse hacia una vertiente divulgativa que atienda a la creciente demanda de información que sobre el Patrimonio Histórico existe en la ciudadanía canaria. En este marco de actuaciones el presente artículo pretende ser una síntesis provisional de algunos de los resultados obtenidos hasta el momento, tanto de los trabajos arqueológicos llevados a cabo en la Necrópolis de La Lajura, como del posterior estudio bioantropológico, aún en curso, que complementa la interpretación global del yacimiento.

El aspecto físico, carácter o las costumbres y prácticas funerarias de las poblaciones prehispánicas del Archipiélago han suscitado siempre una enorme curiosidad, ya que son escasos los datos que se conocen sobre estos rasgos culturales de aquéllas sociedades ya desaparecidas.

En los textos legados por antiguos cronistas e historiadores de Canarias pueden encontrarse referencias concretas al respecto. En relación con los aborígenes herreños o bimbaches, ya en el siglo XV la crónica "Le Canarien"[1] sobre la conquista franconormanda describe: "*Los habitantes de allí son gente de hermosa presencia, tanto los hombres como las mujeres.*»

Fotografías: Sixto Sánchez Perera.

Con posterioridad, ya en el siglo XVII la obra del franciscano Abreu Galindo[2], nos amplía la información de la siguiente manera: "*Era la gente de esta isla muy triste, de mediana estatura*." Y en cuanto al modo en que se ocupaban de sus difuntos relata: "*La forma de sus entierros era que, si el difunto tenía mucho ganado, lo metían con sus vestidos en cuevas y lo arrimaban a un lado, a los pies un tablón, y su bordón arrimado a un lado del difunto, y cerraban la cueva con piedra, porque los cuervos no lo comiesen.*"

Estos datos resultan del todo insuficientes por lo que la investigación arqueológica se hace imprescindible para profundizar en el conocimiento del modo que tuvieron los bimbaches de entender la vida y la muerte.

Antecedentes

La existencia de una cueva de valor arqueológico en Montaña La Lajura era un hecho conocido desde los años 60, cuando las obras de construcción de la carretera que uniría las poblaciones de El Pinar y La Restinga, dejaron al descubierto numerosos restos humanos en este lugar. Desde entonces el yacimiento pasó a conocerse popularmente como la "Curva de los Huesos". El interés que este descubrimiento suscitó entre la población herreña trajo consigo la iniciativa de construir una escalera de acceso y colocar una valla metálica de protección, a través de la cual se pudieran observar los restos antropológicos que permanecían al descubierto en el perfil de la cueva. Este hecho propició que el yacimiento se convirtiera en "reclamo turístico" y punto obligado de parada de propios y foráneos que circulaban rumbo a la población sureña de La Restinga. Consecuencia de ello fue que, de manera continuada, muchos de los restos arqueológicos pasaron a convertirse en objetos de recuerdo de aquella curiosa visita.

Años atrás, el planteamiento de una excavación arqueológica en el lugar se veía obstaculizado por el desplome de la bóveda de la cueva, que sellaba por completo la superficie del yacimiento e impedía, a su vez, una evaluación del potencial arqueológico real que compensara el esfuerzo humano y económico necesario para hacer frente a esa difícil intervención. El nuevo Proyecto de mejora de la carretera facilitó la infraestructura necesaria para acometer un sondeo que posteriormente se convirtió en excavación sistemática de la totalidad de la Necrópolis. De esta manera, a comienzos del mes de junio de 1998 y como actuación inmersa en dicho Proyecto, la Unidad de Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de El Hierro en colaboración con la Dirección General de Patrimonio, inicia la excavación arqueológica de urgencia, que se prolongaría por espacio de casi siete meses de trabajo intensivo, desvelándose así una de las más importantes necrópolis descubiertas en Canarias hasta la actualidad.

La excavación total de la Necrópolis permite ahora reconocer cuál fue su dinámica de funcionamiento y los cambios que en ella se sucedieron a lo largo del tiempo. Así podemos observar la respuesta cultural dada por estas poblaciones al hecho de la muerte: sus rituales, las diferencias sociales y/o sexuales o la reutilización del es-

pacio funerario; certificando o matizando de este modo la información legada por los cronistas y antiguos historiadores.

El contexto funerario

La cavidad utilizada como necrópolis se encontraba en el único afloramiento rocoso del cono volcánico, situado en su ladera sur, cuya morfología parece ser la causante de que la montaña recibiera el nombre de "La Lajura". Sus condiciones de acceso, pendiente y composición geológica -escoria volcánica fácilmente deleznable-, unidas a su desfavorable ubicación y orientación a los vientos dominantes de la zona fueron, con toda probabilidad, los condicionantes que desaconsejaron su uso como cueva de habitación y su empleo como lugar de enterramiento.

Durante la excavación del recinto funerario se pudieron constatar cuatro niveles arqueológicos bien diferenciados que corresponden a distintos momentos de uso de la cueva. El primero de ellos y más reciente, lo constituía un paquete sedimentario estéril formado por excrementos del ganado que reutilizó la cavidad como refugio, tras el abandono de su uso funerario por los bimbaches. Este tipo de reutilización, prolongada en el tiempo, hizo que los restos antropológicos quedasen totalmente cubiertos por esta especie de "colchón protector" que amortiguaría el efecto del desplome de la bóveda de la cueva ocurrido con posterioridad.

El segundo de los niveles definidos lo formaba un depósito funerario caracterizado por la gran cantidad de restos óseos desconexos colocados sobre individuos en posición primaria, que compartían su espacio con depósitos de carácter secundario en los que pudo documentarse un tratamiento preferente a huesos largos (dispuestos en haces) y a los cráneos, definiendo autenticas zonas de osario. Se pudo observar, a la vez, la ausencia de una conducta ritual constante en cuanto a la orientación de los cuerpos en el momento de su inclusión en la cavidad funeraria, ya que éstos se encontraban dispuestos hacia los cuatro puntos cardinales y en diferentes posturas: decúbito supino extendido, decúbito lateral flexionado, sedentes,... evidenciando que tal comportamiento más que una variación en las conductas funerarias es el reflejo del interés por lograr una ordenación del «espacio útil» y lograr su máximo aprovechamiento.

Restos desconexos y «osarios» sobre individuos en posición primaria.

El siguiente nivel, localizado bajo el ya descrito, consistía en un nuevo conjunto de inhumaciones que presentaba la particularidad de hallarse totalmente alterado por el efecto del incendio intencionado de la Necrópolis, encontrándonos, por tanto, ante la práctica de una cremación generalizada de los restos óseos contenidos en el yacimiento.

Su excavación permitió constatar el mismo comportamiento en cuanto a las prácticas funerarias anteriormente descritas -restos sin conexión anatómica sobre individuos en posición primaria, carencia de una orientación constante- Este hecho parece poner de manifiesto el uso continuado de la cueva por un mismo grupo humano a través de generaciones, evidenciando, en el mismo sentido la reiteración de ciertas constantes en lo que se refiere a los comportamientos sepulcrales aquí desarrollados.

Ya en el último nivel, los restos antropológicos desaparecen para dejar paso a un contexto sedimentario homogéneo compuesto principalmente por lapilli y gravas de pequeño tamaño, bajo el que se documentaron acumulaciones de la ceniza resultante de diversos focos de fuego, de entre los que destaca uno delimitado por piedras y que formaba una auténtica estructura de combustión.

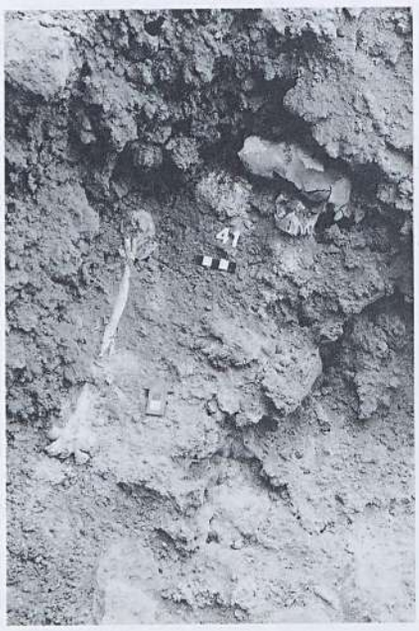
El material arqueológico asociado a este nivel es pobre y escaso, ya que sólo lo formaban restos de fauna marina y ovicápridos, así como a algunos instrumentos líticos y fragmentos cerámicos.

Como hipótesis previa de trabajo, y en tanto no se profundice en la investigación iniciada, podrían interpretarse estos focos de combustión como fuegos de carácter ritual en los que se realizaron una serie de ofrendas encaminadas a un acondicionamiento y sacralización del lugar para su uso como recinto funerario.

Los materiales asociados a la práctica funeraria

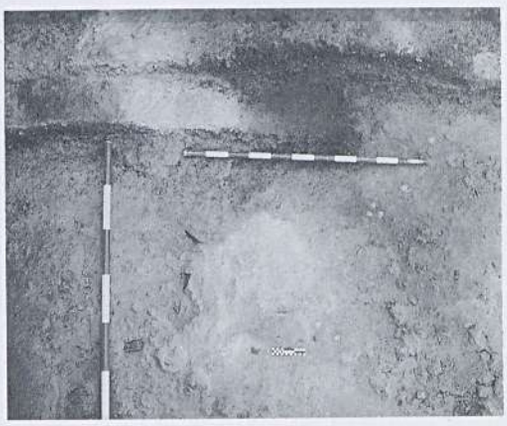
En el transcurso de la excavación no sólo se recuperaron restos antropológicos, a éstos se asocian otra serie de objetos arqueológicos como cuentas sobre malacofauna, ictiofauna o hueso, un recipiente de madera, fragmentos de cerámica, punzones o instrumentos líticos; algunos de los cuales pueden relacionarse direc-

tamente con el ajuar y la yacija utilizada en algunos depósitos funerarios documentados. Como dato más destacado cabe señalar la pobreza cuantitativa de los repertorios materiales tradicionalmente incluidos en la categoría de «ajuar», en relación con el elevado número de individuos existentes. Este aspecto puede ser interpretado como un elemento sobre el que estimar las posibles diferencias existentes entre los individuos que comparten el mismo espacio funerario.



Individuo afectado por el incendio de la cueva.

El acondicionamiento del espacio sepulcral para la acogida de los cadáveres es una práctica ya constatada con anterioridad en la Isla. En el caso de la Necrópolis de La Lajura, es significativo el hecho de que la base en la que se depositan los primeros restos sea una superficie homogénea de lapilli dispuesta sobre los focos de combustión, lo que plantea la hipótesis de que se trate de un acondicionamiento destinado para tal fin.



Estructura de combustión.

También se ha podido documentar el uso de tablones de madera de pino y de sabina como yacijas de algunos individuos, elementos que quizá estén en relación con ciertas prácticas de diferenciación social. Así mismo, se han encontrado restos de madera de pino, cuyo tamaño no permite determinar con exactitud si corresponden a fragmentos de tablones funerarios.

Aproximación interpretativa

Como señalábamos, El primer nivel de depósito funerario en la Necrópolis se encuentra totalmente termoalterado. Este hecho puede ser explicado a partir de la realización de un incendio intencionado de la cueva en un momento en el que ésta se encontraba colmatada de restos humanos. Las alteraciones térmicas observadas en las superficies de las evidencias óseas permiten estimar, apoyando esta hipótesis, la existencia en este momento de cuerpos en diferentes estados de descomposición. Este hecho permite descartar que este nivel de depósitos funerarios sea producto de un único momento de inhumación, o que la incineración de cadáveres «frescos» sea una práctica ritual bimbache que luego es abandonada a favor de la inhumación directa.

Todos estos indicios son indicativos de la organización del espacio sepulcral efectuada durante el tiempo de uso de la cueva, con el fin de aprovechar al máximo el escaso espacio disponible. Se observa un inusitado interés por ocupar el mismo lugar de enterramiento generación tras generación, lo que puede explicarse por el posible carácter familiar del enterramiento colectivo. La existencia de elevados índices de consanguinidad entre los sujetos que recibieron sepultura en la Cueva de La Lajura parece poder probarse a partir de la elevada frecuencia observada en determinados marcadores óseos de naturaleza genética.

El deseo observado por el uso del mismo recinto funerario, como indica el desplazamiento de cuerpos para ubicar nuevos depósitos funerarios o la colocación de restos de manera ordenada en "osarios", unido a la abundante fauna cadavérica, son probablemente los condicionantes que propiciaron el desencadenamiento de un incendio ritual hasta ahora no documentado en el contexto arqueológico funerario del Archipiélago, posiblemente efectuado como medida de higiene y con el fin de procurar nuevo espacio sepulcral.

El estudio bioantropológico

Con la colaboración de especialistas en distintos campos de la Ciencia, el hueso humano se ha convertido en una fuente de información prácticamente inagotable, que suministra datos no sólo sobre el aspecto físico de la persona fallecida sino también sobre el modo de vida que desarrolló ayudando, por tanto, a entender la cultura en que vivió.

La forma y medidas del hueso permiten averiguar la edad en que se produjo la muerte, el sexo y la estatura de esta persona, así como la posible existencia de anomalías óseas o lesiones. Un estudio más detallado de éstas indica si son producidas por fracturas, enfermedades, malnutrición o por la intensa dedicación a determinadas actividades físicas. El análisis químico del hueso revela si su dieta era rica en vegetales, carne, lácteos o pescado y marisco, si era equilibrada o no. El estudio de los dientes también aporta información relativa a la edad de la persona, si sufrió a lo largo de su vida estados de carencia nutricional, desgastes por el tipo de alimentación o hábitos de higiene bucal. De todos estos datos podemos deducir la actividad a que se dedicaba y establecer comparaciones entre individuos o colectivos para reflejar diferencias sociales o distintos modos de explotación económica del medio en el que se desenvolvía.

Individuo sobre tablón funerario.

El estudio bioarqueológico de los restos recuperados en la Necrópolis de La Lajura ha roto con varios tópicos sobre el aspecto físico de los bimbaches. Entre los aborígenes herreños la estatura media dista mucho de lo que se suponía: la de los hombres ronda el 1'67 m., mientras que la de las mujeres apenas alcanza el 1'56. También se observan marcadas diferencias entre hombres y mujeres, no sólo en la talla sino en la constitución física mucho más robusta en los primeros, y que puede obedecer a la práctica de actividades físicas diferentes y/o a diferencias en cuanto a la alimentación.

En La Lajura se han podido recuperar los restos de más de un centenar de individuos de ambos sexos, con una equivalencia entre hombres y mujeres cercana al 50 %, de los cuales 49 adultos y un número de individuos infantiles que rondaría en torno al 20-25% del total no se vieron afectados por el fuego.

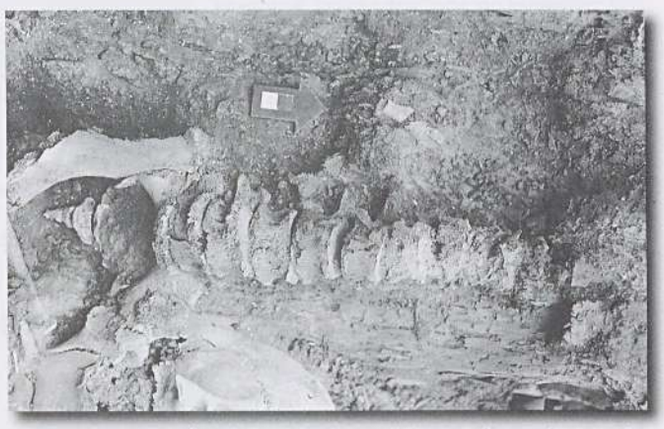
En este elevado número de individuos se encuentran representados todos los grupos de edad: infantiles, juveniles y adultos. Sin embargo, más de la mitad de ellos falleció antes de alcanzar los 30 años, lo que indica su escasa esperanza de vida. Un estudio más detenido ha demostrado cierta diferencia entre sexos, ya que un alto porcentaje de hombres fallecía a una edad más temprana que las mujeres que, por lo tanto, tenían más posibilidades de llegar a edad senil. También llama la atención el elevado índice de mortalidad infantil durante el primer año de vida, si bien constituye una constante en sociedades preindustriales.

En general, la escasa esperanza de vida de esta población se debe a las precarias condiciones sanitarias y alimentarias, especialmente si son comparadas con las actuales. La diferencia observada en la edad de la muerte entre hombres y mujeres puede obedecer tanto a causas de tipo fisiológico como también a la dedicación a distintas actividades físicas.

El estudio de estos restos ha permitido detectar marcadas inserciones musculares de los huesos largos y señales en las extremidades inferiores (fémures y calcáneos), ocasionadas por los grandes esfuerzos físicos llevados a cabo, relacionados probablemente con el pastoreo. Al mismo tiempo, existe un alto índice de artrosis en articulaciones y columna vertebral, debido a la intensa actividad física, que en ocasiones llegó a producir hernias discales.

El estudio de la dieta alimentaria proporciona datos ya contrastados con la información facilitada por otros yacimientos y textos contemporáneos a la Conquista de las Islas. La investigación llevada a cabo hasta el momento confirma la existencia de una dieta mixta, compuesta tanto de alimentos de origen vegetal, productos derivados de la cabaña ganadera, así como de la recolección marina y la pesca. Todo ello en consonancia con el medio insular en el que vivían, mucho más rico en vegetación que en la actualidad, y con una economía basada principalmente en la ganadería (ovejas, cabras y cerdos).

Gracias al análisis químico de los restos óseos humanos se ha podido comprobar la existencia de diferencias alimentarias entre sexos, detectándose en las mujeres un mayor consumo de vegetales, lo que plantea un desigual acceso a los recursos alimenticios que quizá sea extensible a otros componentes de la sociedad bimbache como niños o ancianos.



Columna con evidentes signos de artrosis.

Agradecimientos:

Sincero agradecimiento a cuantas personas han contribuido a recuperar el tesoro cultural del yacimiento arqueológico de La Lajura: arqueólogos, técnicos, operarios, personal adscrito a la Unidad de Patrimonio Histórico del Cabildo de El Hierro y a todas aquellas interesadas desde el primer día por los trabajos de excavación e investigación arqueológica.

Notas:

1 "Le Canarien, Crónicas francesas de la Conquista de Canarias". Introducción y traducción Alejandro Cioranescu. Aula de Cultura de Tenerife. 1980:161

2 Abreu Galindo, Fr. J. de. "Historia de la Conquista de las siete Islas de Canarias". Goya Edic. Sta. Cruz de Tenerife. 1977: 87 y 89

Apuntes para el recuerdo: «Los volcanes históricos de Lanzarote»

José de León Hernández.
Arqueólogo.

Introducción

Desde hace casi 20 años venimos haciendo estudios arqueológicos sobre la cultura y sociedad de los antiguos majos, sobre aspectos de reconstrucción cultural de determinados territorios de la isla (Jables, Malpaís de la Corona, etc.) y sobre tradiciones históricas recogidas en un amplio trabajo de tipo etnográfico.

El acercamiento a la historia del área de influencia de las erupciones del s. XVIII, se produce fundamentalmente en los años 85 y 86 cuando llevamos la dirección de dos campos de trabajo de jóvenes sobre el Parque Nacional para lo cual realizamos un amplio estudio de los Municipios de Tinajo y Yaiza, con más de cien entrevistas a ancianos de la zona así como una aproximación a la carta arqueológica, etnográfica y toponímica del Parque. En este último apartado nos brindó un apoyo de primera mano D. Agustín Pallarés.

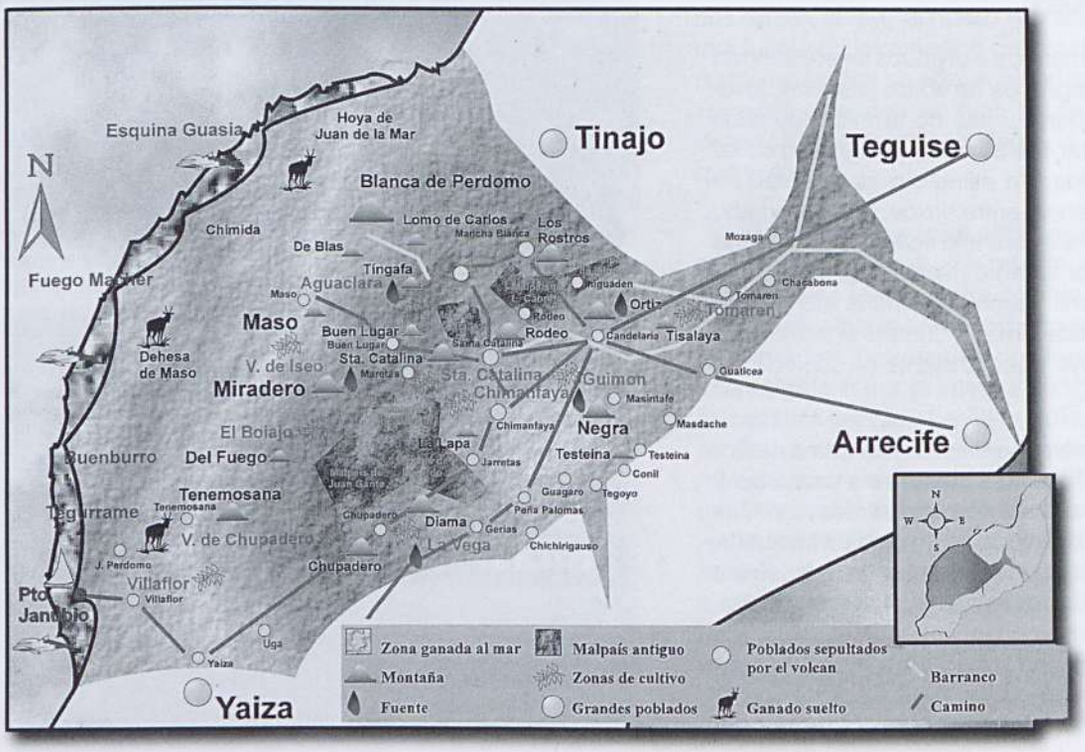
Hay otro motivo, de tipo más afectivo, que nos ha llevado a realización de este estudio y es el de la necesidad que existe de historiar lo próximo, lo local, el entorno físico y humano inmediato, cosa que a veces las preocupaciones académicas tiende a despreciar.

También por esa razón me he decidido por este trabajo por ser, hijo, nieto y bisnieto de una familia nacida y criada sobre uno de los últimos volcanes de la isla, el volcán de Tao, por haber pasado una parte de mi infancia corriendo entra las lavas de la Peña, conociendo por mi abuelo las grietas del cráter central producto de las últimas emisiones hidrofreáticas, cuando tiraba una piedra y la oíamos caer y perderse en las profundidades, cuando mi tía Juana me contaba la vez que la madre de mi tatarabuela corrió de la casa en Tao, tapada con una capa para cubrirse de la lluvia de arena o cuando mi abuela Margarita iba a rezar el rosario a la cruz del camino de la Peña donde la Virgen paró el volcán.

Estas historias son una pequeña parte de lo que para los majoreros de Lanzarote es en términos globales «la cultura del volcán» una forma de nuestras identidad, entendida como recurso y como obstáculo, como posibilidad y como limitación, como cobijo y también como amenaza.

Para aproximarnos al tema que nos ocupa, hemos empleado tres fuentes principales de conocimiento: la arqueología, sobre todo con la realización de prospecciones superficiales y geofísicas, la etnografía, con la realización de numerosas encuestas, y la documentación recogida en diferentes Archivos.

Además del estudio de la Crónica ya conocida del Cura de Yaiza, Andrés Lorenzo Curbelo y de la correspondencia localizada en el Archivo de Simancas, así como algunas citas de las Sinodales del Obispo Dávila y Cárdenas, del Cabildo Catedral y de las Actas del Cabildo de Fuerteventura, el aspecto novedoso de nuestro trabajo tiene que ver con el acopio de datos inéditos recogidos en fuentes documentales de diverso tipo y por lo general indirectas. Entre estas fuentes destacan los Protocolos Notariales y algunos Testamentos en el AHPLP, el Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz de la Villa de Teguise localizado en el



AMC, los Conventos Desamortizados que existen en el AHPLP y en el Archivo Nacional, algunos documentos de los Archivos Insulares, Municipales o Parroquiales de Fuerteventura, La Laguna, Tinajo, Yaiza, Antigua, La Laguna y la Villa, así como informaciones recogidas en Archivos privados.

Precedentes y conciencia del riesgo volcánico

Varias teorías apuntan a la convivencia de los aborígenes con fenómenos volcánicos. En el libro de J. C. Carracedo sobre las erupciones del s. XVIII se plantea esta posibilidad, aunque tomada con mucha reserva. El profesor R. Ortíz parece compartir también esta hipótesis. Según esta idea pudieron producirse una serie de grandes erupciones durante el tiempo de ocupación de los Majos en Lanzarote. Parece admisible que algo así ocurriera, teniendo en cuenta el dilatado tiempo de ocupación humana de la isla antes de la Conquista. Algunos grabados rupestres alfabéticos que hemos descubierto en Lanzarote y dentro de las zonas volcánicas históricas, pueden corresponder a la colonización romana del Noroeste de África (Mauritania Tingitana). Otros indicios arqueológicos pueden remontarse a algunos siglos antes de la era.

Pared anterior a las erupciones cubierta por las coladas. El Taro Testeina. Fotos: José de León.

Creemos que no sería difícil determinar por medio de excavaciones arqueológicas en algunas zonas de la isla (áreas del sector Centro-Sur, ubicadas en la dirección de los vientos dominantes) la identificación de niveles de ceniza volcánica en un horizonte intermedio a la ocupación humana anterior a la Conquista. Esto nos serviría para establecer secuencias de cronología relativa para las culturas precoloniales de Lanzarote.

No sabemos si quedó algún recuerdo entre la población aborigen de esos supuestos volcanes. Hay que tener en cuenta el tiempo transcurrido desde la posible erupción y el s. XV, la despoblación sufrida por la isla en tiempos de la Conquista, lo que motivaría una importante discontinuidad en la memoria colectiva. Tendría mucho interés encontrar pervivencias simbólicas en el mundo mágico-religioso aún no identificadas.

La población ante las grandes catástrofes colectivas

La escasa, por no decir nula conciencia del riesgo volcánico por parte de la población actual de Lanzarote contrasta con la cercanía de unos hechos que tuvo un tremendo impacto para la isla y su gente. Para dimensionar las consecuencias históricas de aquél acontecimiento, hay que tener en cuenta que estamos estudiando una extensa zona relativamente próspera, con nuevas poblaciones, con una amplia infraestructura, etc. que no se va abandonando y transformando lentamente, con el ritmo casi siempre pausado de la Historia, sino que estamos estudiando una parte de la isla, barrida de la realidad y del mapa casi de repente.

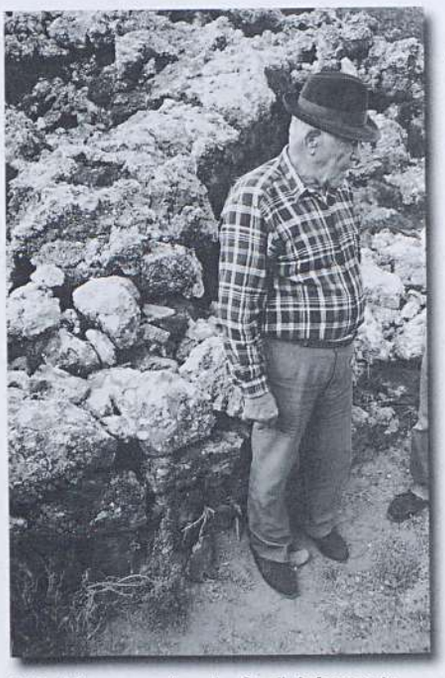
Es paradójica la pérdida de memoria colectiva sobre estos fenómenos, sobreviviendo unos pocos datos, uniformes e imprecisos. Nuestro objetivo con esta pequeña aportación es intentar reconstruir el territorio que existía antes de las erupciones, las poblaciones, la economía, etc.. Sabemos que una parte pequeña de la vida de los pueblos se historia con posterioridad y se inmortaliza en el papel, y, por desgracia, cada vez menos en la memoria.

La psicología colectiva, los miedos, las alegrías, los sentimientos, etc. no son exclusivos de ningún tiempo ni espacio, tan solo que se manifiestan de diferente manera según la intensidad de los hechos y los códigos de comportamiento que marcan las diferencias culturales de las comunidades humanas. Estudiar cómo han reaccionado otros pueblos afectados por erupciones volcánicas nos es de mucha importancia, sobre todo aquellos que nos han dejado información de primera mano. Hablando con un vecino de Tijarafe en La Palma, que vivió la erupción del volcán de San Juan, me contaba cómo iba a encender el cigarrillo en las lavas. D. Juan Rivera nos decía en 1985, cómo existían huellas de personas en el borde del «volcán» que llegó hasta Dolores. Interesantes, también, son los relatos de testigos presenciales del volcán del Chinyero en Tenerife:

"El volcán Chinyero reventó por la parte arriba de las calderas. Nosotros estábamos á 300 metros de donde reventó, y las arenas nos caían encima. Eran las dos y media y yo estaba haciendo un trillo, y sentía temblar bajo mis pies. Dió una vez un berrido, que yo miré hacia el cielo porque me pareció como si pasaran por encima muchas palomas revolando." (relato de D. José Hernández Lorenzo, en ROMERO, C. 1991)

Esa convivencia con el volcán, la curiosidad humana, la sensación de impotencia ante la naturaleza y el sentido de supervivencia de las personas y de sus bienes posiblemente estén presente de forma similar en cualquier fenómeno volcánico, desde el Nevado del Ruiz hasta las primeras huellas de homínidos en Laetoli cubiertas hace más de 2000000 de años por cenizas volcánicas.

Ahora bien no todas las respuestas fueron iguales, las consecuencias sobre la población, además de la magnitud propia de la catástrofe, han sido diferentes en la medida en que ésta ha tenido más conciencia y ha estado más organizada para afrontar la crisis. Estamos, desde la información recogida, aproximándonos a las reacciones de la población de Lanzarote ante los volcanes del s. XVIII En la actualidad la repetición de un suceso así e incluso de mucho menor intensidad y duración tendría resultados mas catastróficos debido a muchos problemas surgidos en las últimas décadas: superpoblación, ocupación intensiva del territorio, colapsos circulatorios, mayor dependencia de recursos, etc..



J. Rodríguez, vecino de Conil, informante sobre la zona del Taro.

¿Qué otros acontecimientos pudieron provocar un proceso de movilización colectiva en el pasado? ¿Qué amenazas? En realidad no faltaron hechos de alto riesgo para la seguridad de la población de Lanzarote.La Conquista significó uno de los momentos más traumáticos vividos por la población de la isla. A finales del s. XIV y comienzos del XV se producen entradas de forma más sistemáticas provoca reacciones lógicas de temor en la población, la cual ofrece esporádicamente cierta resistencia pero sobre todo se plantea medidas de protección individual, y posiblemente colectivas, en malpaíses y zonas de montaña (Risco de Famara). La piratería de los s. XVI y XVII será otro fenómeno de alarma colectiva a gran escala.

Uno de los hechos característicos en ese tipo de contexto, de amenaza exterior, de confrontación bélica, o de grandes catástrofes naturales, será la instauración de medidas de excepción, como la sustitución de la autoridad civil por la militar, reuniones permanentes del Cabildo de la isla, la creación de nuevos órganos de seguimiento de la crisis (Junta Especial de seguimiento de los acontecimientos volcánicos), la aplicación de medidas económicas específicas (como la prohibición de la saca de granos, no aplicación de tributos e impuestos, etc.), una importante movilización de recursos religiosos (procesiones, rogativas, etc.):

"...le partisipo la fatalidad de los bolcanes que an sobrevenido en la Ysla de Lanzarote por cuyo motivo... se hiciese públicas rogativas a fin de pedir a dios misericordia porque en aquella Ysla se avia esperimentado a ver sosegado de las tres partes las dos y que avia consumido mucha porción de trigo y ganado de donde se avastese esta y las demas y que por ello ..se estava conforme en haser un novenario,..." (A. H. de La Laguna - Actas del Cabildo de Tenerife - Nº 52 - Fól. 30v).

En la tradición oral y en algunos documentos, se cita la realización de medidas colectivas para paliar las amenazas naturales, (canalización de las aguas torrenciales, paredes para inmovilizar las arenas, parapetos de jables y aulagas contra la langosta, zanjas para desviar las lavas del volcán de Tao, etc.).

Los primeros siglos que vive la población serán muy duros. En esta etapa formativa de la sociedad conejera moderna o colonial, producto de la dominación señorial, bajo patrones políticos, económicos, religiosos, etc. impuestos desde el exterior por las culturas europeas, se producirá un importante mestizaje sustentado en un mayoritario componente africano (moriscos y en menor medida negros). Esta situación, llena de contradicciones complicarían aún mas las condiciones extremas de supervivencia que sufrirán los habitantes debido no sólo a la escasez de recursos estratégicos, sino a unas injustas y sangrantes relaciones de producción.

No sabemos si la población de la isla tenía algún conocimiento sobre fenómenos volcánicos. Creemos que no poseía conciencia de tal amenaza. Tal vez algunos habitantes residentes en Lanzarote conocieron o fueron testigos de las erupciones volcánicas ocurridas en La Palma y Tenerife a comienzos del s. XVIII. Hay que tener en cuenta el importante comercio con estas dos islas sobre todo para la exportación de granos. En el Archivo Parroquial de Yaiza se observa una gran cantidad de inmigrantes de estas dos islas que vivían en alguno de los pueblos destruidos o afectados por las erupciones (Chupadero, Yaiza, Uga, etc.)

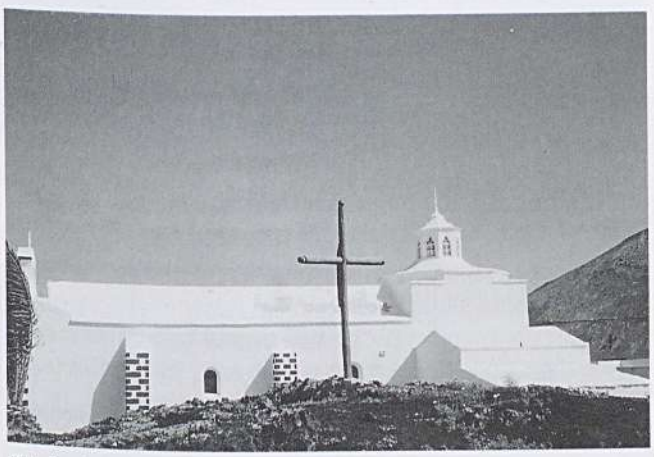
Es llamativo dentro de las descripciones que se hace de la isla antes de las erupciones de 1730 cómo se hace alguna referencia a su carácter volcánico. L. Torriani es quizás el más explícito debido a su origen italiano y al

Restos de antigua montaña, rodeada de lava (islote cerca del Rodeo).

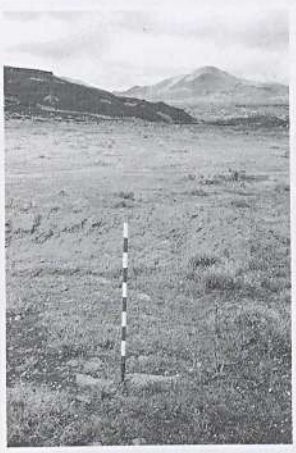
haber conocido de cerca erupciones recientes, como la del Tehuya en La Palma, aunque la actividad volcánica la situaba este ingeniero cremonés en un pasado remoto.

Analizar estos factores puede tener gran interés para conocer cual era la realidad en el momento de producirse la catástrofe, cual era el grado de cohesión social, de solidaridad colectiva y de legitimidad de las Instituciones y cuales eran los mecanismos coercitivos de ésta ante situaciones límite. No hay sino que analizar algunos párrafos de los documentos de la Real Audiencia de Canarias y de la Junta Provisional sobre robos, saqueos, medidas impopulares de las autoridades, conato de motines, emigraciones clandestinas, etc..

Los volcanes del s. XVIII: territorio destruido, historia olvidada



Ermita de Nuestra Señora de Los Dolores. La Cruz de Los Dolores, en donde por tradición oral, se dice: «que pararon las lavas».



Terrenos y muros anteriores a la erupción, descubierto en las extracciones de arena. La Geria.

Una parte esencial de nuestra investigación es precisamente la reconstrucción del territorio que quedó sepultado así como de las manifestaciones culturales sobre el mismo, nos referimos a todos aquellos elementos creados por la población de la isla, que desaparecieron por la actividad volcánica (pueblos, casas, maretas, aljibes, ermitas, tahonas, pajeros, taros, etc.). Esa información nos ayudará a tener una idea más aproximada sobre las medidas que tomó la población para hacer frente a los estragos de los volcanes. Nos interesa conocer qué recursos se perdieron, cómo se intentó evitar, cuáles eran las principales vías de comunicación para huir, etc.

La principal fuente que poseemos para la reconstrucción del paisaje original, es la toponimia anterior a las erupciones. En los documentos que estamos trabajando hemos localizado ya más de 1.500 topónimos, la mayor parte inéditos ya que han desaparecido debajo de los volcanes. A partir de dichos topónimos, recogidos sobre todo en compraventa de terrenos, hemos intentado realizar una reconstrucción espacial de la realidad que existía antes de las erupciones en las áreas afectadas por coladas o por cenizas volcánicas (*). Hemos intentado situar dichos elementos del paisaje (montañas, caminos, tierras de cultivo, casas, etc..) a partir de referencias fijas que han sobrevivido hasta hoy sobre el nuevo territorio (Montañeta de Huga, Montaña del Rodeo, de Santa Catalina, de Tíngafa, El Peñón, Rostro Cavero, Los Miraderos, Montaña de Cardona, etc..). Este método, no sólo nos ha servido para situar algunas aldeas sepultadas, sino para averiguar cual fue la evolución espacial de las propias erupciones.

Por los datos que poseemos, la realidad física de aquellos territorios estaba constituida por importantes llanuras (Llano del Boiajo), hoyas y valles, rodeados por lomas y montañas, la mayoría de las cuales afloran en la actualidad (Santa Catalina, Montaña Blanca de Perdomo, Los Miraderos, Montaña del Chupadero, etc.). Alguna de esas elevaciones han desaparecido o han perdido su nombre original, ya que sabemos que cerca de Chimanfaya estaba el Lomo de Pajitos y cerca de Tíngafa estaba la Montaña de Blas y hoy no están identificadas. Creemos que la Montaña de Buen Lugar fue destruida por los conos de Pico Partido y el Señalo. La vieja Montaña de Las Lapas, junto a Chimanfaya, fue parcialmente destruida por el Volcán del Cuervo

Existían algunas vegas muy fértiles, como la Vega de Iseo, de Chimanfaya, del Boiajo, de Chichirigauso, de Testeina, La Geria, de Tomaren, de Iguadén, la Esmeralda, etc. En los primeros meses de las erupciones quedaron sepultadas la mayor parte de dichas Vegas. Ahora bien, y contrariamente a lo que se ha pensado, no todo eran terrenos con suelos fértiles. Hemos localizado más de veinte malpaíses dentro de esta área (Malpaís de Santa Catalina, de las Casas, de la Jorqueta, de Juan Gante, de Luis Cabrera, de las Vacas, de Iguadén, de Mancha Blanca, etc.). Se mencionan también, numerosas zonas de terrenos montuosos.

La costa era una zona eminentemente pastoril, con pocos asentamientos, las aldeas más próximas al litoral eran Maso y Tenemosana. Habían algunas chozas cerca del mar en Tenésera, en la Hoya de Juan de la Mar, en Tegurrame. Este hecho hizo que las grandes masas de lava que se precipitaban hacia el mar ocupando toda esta zona, de costa no afectaran a núcleos de población destacados. En esta zona abundaban las maretas, charcos y recintos ganaderos, como corrales (Corral de los Cabritos, Corrales Bermejos,...) majadas, sises, etc..

Habían algunas fuentes, charcos y maretas naturales. Cerca de Tíngafa se concentraban varios topónimos relacionados con este hecho, como Agua Clara y

Choza en el islote de El Mojón. El Golfo. (reutilización de zonas volcánicas).

Aguabero. Hasta hace poco existió la fuente de la Montaña de Tinga. Existen todavía, las de Ortiz, Montaña Negra, Los Miraderos, Diama, Guardilama, etc. Sabemos que en la zona central existieron los grandes barrancos de las Cuevas, de la Arena y sobre todo, de Tomaren. Las lavas que llegan hasta Puerto Naos y cerca de Famara siguieron el curso de estos barrancos.

Desde el punto de vista de las realizaciones humanas presentes en la zona, cabe destacar en primer lugar la identificación de las aldeas. Hasta el momento hemos localizado unos treinta núcleos habitados afectados por las erupciones. Los más importantes eran Santa Catalina, Chimanfaya, Tíngafa, Maso, Chupadero, Peña Palomas, Geria, Mancha Blanca, Jarretas, Buen Lugar, Iguadén, Macintafe, Guagaro, Testeina, y El Rodeo. También existían localidades de unas pocas casas, algunas hasta hoy desconocidas, como Chichirigauso y Gauso , Candelaria (cerca de Tisalaya), Juan Gante (al NW del Chupadero), Diama, Guimón (por Ortiz), La Esmeralda, Aguaclara, La Cancela, etc. Creemos que acertada la distribución de los pueblos que hace el mapa de 1730 encargado por el Gobernador de las Armas de Fuerteventura.

Algunos pueblos sepultados inicialmente por arenas volcánicas (según el Obispo Dávila y Cárdenas en 1733), fueron con posterioridad a 1734, cubiertos por coladas. Estos serían Iguadén, parte de Tomaren, Masdache, Masintafe, Candelaria, etc. Hemos localizado un documento inédito de comienzos de 1735 en el que algunos vecinos de Chimanfaya, Masdache, Guagaro, Mancha Blanca, Rodeo y Conil, solicitan construir una capilla a Nª Sª de Candelaria. Dichos vecinos (que pertenecían a la jurisdicción de Candelaria), logran salvar del fuego la imagen de esta Virgen, las maderas y los adornos de la ermita, que quedaría arrasada.

Otro elemento para saber como se organizó la huida de la gente es el conocimiento de las vías de comunicación. La desaparición temprana de alguna de éstas, en algunos casos muy importantes, dificultaría el tránsito desde las aldeas en peligro, como Tíngafa, que en Diciembre de 1730 quedaría prácticamente rodeada de lavas, sucumbiendo definitiva en Marzo de 1731. Las viejas comunicación entre Yaiza y Uga con la zona central, quedaría colapsada. Los caminos que iban del Rodeo al Puerto, del Chupadero, San Juan, Santa Catalina y Chimanfaya a la Villa, quedarían sepultados en los primeros meses. Cuando la destrucción de Candelaria desapareció una de las zonas de la isla con mayor cantidad de intersecciones de caminos.

Además del estudio de la población que se ve afectada por la catástrofes, estamos también realizando un inventario de los bienes inmuebles destruidos con el fin de hacer una aproximación a los daños causados. Tenemos referencia entre otros muchos datos, a la destrucción de las ermitas de Santa Catalina, San Juan, y Candelaria (hasta ahora desconocida). La ermita de la Caridad, en La Geria, quedaría parcialmente sepultada por piroclastos y luego sería limpiada de "arenas". Existió una cilla para el grano y una posible herrería en Chimanfaya, una carpintería en Mancha Blanca, así como numerosas tahonas en diferentes aldeas (Tíngafa, Santa Catalina, Mancha Blanca, Iguadén,...). En todas las aldeas se menciona otra infraestructura de tipo económico o doméstico, como taros, corrales, pajeros, hornos, etc..

Las lavas destruyeron numerosas casas de los Majos, que existían a comienzos del siglo XVIII. Nos referimos a las célebres "casas hondas" o "casas de bóvedas". Por lo tanto hemos descubierto una parte de las aldeas aborígenes de Chimanfaya, Gauso, Maso, Tíngafa, Guimón, Uga, Yaiza, Tajaste, Tinajo, etc..

Prospecciones geomagnéticas en La Geria.

El primer tercio del siglo XVIII iba a sufrir los vaivenes propios del antiguo régimen aunque de forma más acentuada debido a las duras condiciones naturales de la isla de Lanzarote (sequías, faltas de aguas, etc.), así como por un régimen señorial tremendamente opresivo en lo político y sobre todo en lo económico. Siguiendo el proceso de concentración de la propiedad en períodos de crisis, podemos averiguar el desarrollo de ésta y en manos de quiénes se aglutina el poder económico de la isla y de las distintas poblaciones y zonas. Pedro Quintana Andrés hace un interesante análisis de esta situación que, aunque llega hasta 1720, contiene muchos de los elementos característicos de la situación socioeconómica que existía en la isla y en las zonas afectadas por las erupcio-

nes en 1730, identificándose buena parte de los grandes propietarios que verán destruidas buena parte de sus propiedades (Manuel González Guerra, Bernabé Gutiérrez, el Capitán Roque Luis, los herederos de Luis de Vetancurt Ayala, el padre Diego de Laguna, el Capitán Alonso de Aday, etc..)

Para el año 1730 poseemos interesantes documentos que hacen referencia a grandes compras de terrenos en áreas destruidas meses e incluso días después. El 8 de Noviembre de 1730, ya comenzadas las erupciones, se hace una gran compra de terrenos que a los pocos días serán arrasados por las lavas:

Restos de antiguas montañas en Las Peñas de Santa Catalina.

"Sepan quantos esta Carta de Venta Real.. vieren como io Miguel de Armas de la Cruz vecino que fuí del Rodeo y oi de la aldea de Tíngafa... vendo.. .a Joseph de Aguiar vecino de Mancha Blanca... una fanegada y quatro almudes de sitio y en él una hera, casa, y un aposento, cosina, horno y un taro, era y corral de pajeros y una huertesita de tuneras y dos aljivitos cubiertos y argamasados que todo está dentro de dicho sitio... y linda dicho sitio por una parte con el camino Real que va de la Cancela de Melián a Montaña Blanca, por otra con Camino Real que va de Tíngafa para Famara ,... y por la otra con lo que está indivisso en el término de la Montañeta de Huga todo lo qual lo vendo en precio de seiscientos y quarenta Reales... con assí mesmo vendo... el Derecho que... me toca... en dicha Montañeta de Huga y veinte y sinco reales en el Término de Montaña Blanca de Perdomo y más veinte y sinco Rs. en el Término de Chimida y otros veinte y sinco en el término de la hoia de Juan de la Mar... sumando... setesientos y quarenta Reales..." (AHPLP - PN - Lég. 2804 - F. 95 - 8 Noviembre 1730)

Como podemos observar por este documento, no creemos que fuera muy exacta la idea de una pronta huida de toda la población. Creemos que en los primeros momentos de las erupciones, al menos quienes tenían propiedades no dañadas por los volcanes, se quedarían en las aldeas próximas. Es lógico suponer que la gente no tuviera conciencia de la duración total del fenómeno y es posible que en los períodos de calma la población confiara en la terminación de aquel drama. En los momentos más críticos se permite la salida de una parte de la población de la isla. Entre Octubre y Diciembre de 1730 y sobre todo, entre Marzo y Mayo de 1731, adquieren gran virulencia los fenómenos volcánicos. En cualquier caso lo que sí ocurrió fue la huida de grupos de personas de forma clandestina sobre todo hacia Fuerteventura, instalándose en Antigua, Tindaya, El Sordo,... En Tenerife se menciona gente asentada en el Puerto de la Cruz, La Orotava, Santa Cruz,... Se citan varios habitantes que emigran a América e incluso Filipinas

El cuidado y puesta en protección de los granos fue una de las principales preocupaciones de los habitantes y de las autoridades como también se observa en los documentos de Simancas. En el libro de Fábrica de la Iglesia Matriz de la Villa hemos localizado un interesante documento en el que se hace mención a que una de las primeras medidas que adoptaron los vecinos de Chimanfaya cuando comienzan las erupciones es ir a recoger los granos del pajero del Alférez Julio Perdomo para cerrarlo en Masdache:

«Por 366 R. conque se descarga del carreto de 488 quartos que se sacaron de las que estaban serradas en Chimanfaya en casa del Alférez Julio Perdomo,... las quales... por el fuego del volcán y la turbación que avía... a toda prisa se sacaron de el riesgo... y se pusieron delante de la hermita de la Candelaria y de allí se llevaron a serrar a la Aldea de Masdache..» (LFIM Teguise - AMC - 1730)

Restos de un aljibe sepultado por las arenas. Masdache.

La cultura del volcán: un nuevo recurso, una nueva identidad

Es curioso, que a pesar de la enorme magnitud de las erupciones del s. XVIII, la mayoría de las tradiciones orales que han sobrevivido hasta la actualidad hacen referencia sobre todo a la destrucción de Santa Catalina y a la huida precipitada de sus vecinos hacia los Valles, de donde, se dice, son originarios los habitantes actuales. En realidad no es del todo cierto ese hecho, ya que Los Valles existía con anterioridad a las erupciones. Lo curioso es porqué tan solo ha quedado en el recuerdo popular Santa Catalina, cuando la primera aldea afectada fue Chimanfaya, o cuando Mancha Blanca o Tíngafa estaban más habitadas.

Creemos que han existido varias razones para que esto fuera así. Santa Catalina, aunque no la más poblada, era quizás la más rica y prospera de toda esta zona, en ella vivían grandes propietarios e importantes personajes de la isla. Tenía ermita y compitió con Yaiza por la Ayuda de Parroquia. Y creemos como hipótesis, que sufrió una rápida destrucción a mediados de Septiembre motivando una evacuación apresurada. Nos inclinamos por esta idea ya que poseemos datos sobre la existencia de una viga de madera quemada en el techo de una casa de Yaiza que según la tradición oral era de Santa Catalina. D. Juan Rivera nos contaba en 1985 que la puerta lateral de la Iglesia de San Roque en Tinajo pertenecía a la antigua ermita de Santa Catalina. Son numerosas las citas orales sobre restos de la mencionada ermita cerca de la Peña de Santa Catalina. Si bien, no hemos podido confirmar este hecho en nuestras prospecciones

Enarenados artificiales. Tamia-Tiagua.

Poseemos referencias orales mas imprecisas sobre otras aldeas. Vecinos de Tinajo (Tito y José Rivera, J. Rivera, Alfonso, etc.) nos hablaron de la aldea de Maso y nos dijeron que habían restos de paredes entre las lavas en unos islotes al poniente de Montaña Blanca. Hemos recorrido la zona con ellos y no hemos visto estos indicios. Tal vez el caso de Iguadén es mas significativo. Aunque se trataba de un pequeña población, vivían importantes personajes de la isla relacionados con el poder político y económico. Fue Cortijo y Palacio de los Marqueses y se celebraron allí, reuniones del Cabildo tras las invasiones piráticas de 1618. Conocemos la existencia de un muro de piedra «de costa» en un pequeño chaboco en la zona de Iguadén, que la gente por tradición oral, dicen que es anterior al volcán. Tito Rivera menciona La Vega de las Flores que estaba al Sur de Montaña Blanca. Quizás, aunque en otro lugar, pudiera hacer referencia a la aldea sepultada de Villaflor .

D. Antonio Padrón en 1985 nos dijo que la aldea de Peña Palomas fue cubierta por el volcán y que en algunas zonas se podía observar restos de «tiestos», «cucaharas de lapas», etc. mezclados con la arena. También ha quedado en la memoria de alguno habitantes de Masdache, Uga, Mosaga, Yaiza, etc. la idea de que parte de dichos pueblos fueron sepultados y que después de las erupciones se rehicieron en las proximidades. Un caso llamativo es el de Masdache, y Uga, donde la gente prefirió fabricar casas nuevas sobre las coladas ya solidificadas que rehacer sus edificaciones en las zonas cubiertas por las arenas. Se impusieron criterios de tipo económico en la repoblación de las zonas cubiertas por "arenas" ya que éstas se pusieron en producción a los pocos años de las erupciones. En torno a 1733 ya se plantaba sobre estos nuevos terrenos.

Muchas son las referencias de tipo arqueológico a restos de muros, aljibes, sepultados por las arenas. Hasta el momento hemos localizado mas de una veintena de aljibes en Masdache, El Rincón,(cerca de Masintafe), en la Geria, Guardilama, Conil, etc... así como muros y material arqueológico en superficie en el Taro (cerca de Testeina), en Los Caletones (cerca de Peña Palomas), Uga, Masdache, etc.. Nos han hecho mención a la aparición de restos de animales cubiertos por piriclastos, vigas de madera así como la aparición de terrenos al limpiar las arenas, que poseían aún los surcos dejados por los arados.

Existen otros aspectos de mucho interés sobre lo que podríamos denominar la "cultura del volcán" tan vinculada a la historia de las islas, desde nuestros aborígenes, como los grabados sobre lajiales en el Hierro, enterramientos en malpaíses de la Isleta o Agaete en G. Canaria, los poblados en malpaíses en El Saladillo o Tisajoire en Fuerteventura, las queseras del Malpaís de la Corona, los refugios pastoriles sobre antiguas coladas de las Cañadas en Tenerife, o refugios ganaderos en La Palma.

Para el caso de Lanzarote hay que tener en cuenta que las erupciones volcánicas del s. XVIII fueron las creadoras de la Patrona mas joven de las islas, desplazando al viejo San Marcial. No en vano, el título de Virgen de los Volcanes, no sólo evoca el "milagro" de detener las lavas, sino que concentra gran parte de la memoria histórica sobre aquellos acontecimientos. Hemos localizado un documento fundacional sobre la festividad de la Virgen de Los Dolores, que modifica la leyenda creada sobre aquel suceso, ya que ocurrió en Abril de 1735 y no en 1736, como sostiene algunos autores y son un grupo de

antiguos habitantes de aldeas sepultadas, quienes solicitan el nombramiento de dicha Virgen como mediadora para "aplacar el volcán".

La cultura del volcán, contiene no sólo gran cantidad de tradiciones y leyendas, de creencias, de romances, de inspiraciones artísticas y de nostalgias. Nuestra identidad está conformada en gran medida por esos compañeros durmientes. Muchas generaciones hemos sido testigos del despertar de alguno de ellos. Decir que los volcanes forman parte importante de nuestra identidad isleña, es decir que no sólo han sido el soporte físico de nuestro terruño, sino un importantísimo recurso que hemos sabido aprovechar, aveces, como en el caso de los cultivos sobre arenas naturales o "enarenados" artificiales , con una gran creatividad y rendimiento. Lo que en un principio fue una catástrofe pronto fue la causa de una gran riqueza que creó pueblos y municipios como Tías, que impulsó el auge de Arrecife hasta convertirla en capital.

"Esta resolución física, principio fecundo de tantos temores y estragos para aquellos isleños, que vieron arder la porción más pingüe de la isla con sus ganados y pajeros de trigo, no hay duda que ha sido compensada con mucha usura por la naturaleza". (J. de Viera y Clavijo, pág. 787,788).

Esta riqueza que nos ha brindado "el volcán" ha llegado hasta nosotros en forma de paisaje y de recurso, materializado en un espacio habitado por más de un millón de personas al año y que contiene originales y productivos cultivos sobre arenas y que ha motivado en gran medida que la isla haya sido declarada Reserva de la Biosfera. A pesar de esas virtudes, Lanzarote se juega el futuro. Hoy el peligro no son los volcanes, sino los malpaíses de cemento que amenazan con destruir, a mayor escala, el frágil territorio insular, y la avaricia, que amenaza con sepultar la memoria nacida de los más hondo de su gente.

Bibliografía consultada:

ABREU GALINDO, F. J.(1977): *«Hª. de la Conquista de las 7 Islas Canarias"*. Goya Ediciones. Tenerife.

ALVAREZ RIXO, P. A.(1982): *«Historia del Puerto de Arrecife"*. A. de C. de Tenerife.

ARAÑA, V. Y CARRACEDO, J. C. (1979*): «Los Volcanes de las Islas Canarias». Lanzarote y Fuerteventura»*. Ed. Rueda. Madrid.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS (AHPLP): "Protocolos Notariales (PN)» Conventos Desamortizados (CD)», Testamentos (T), Audiencias (Aud)

ARCHIVO DEL MUSEO CANARIO : «Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz de la Villa de Teguise (siglos XVII - XVIII)- «Acta del Cabildo de Lanzarote (1618). Documentos inéditos del Archivo de S. Jiménez Sánchez- Documentos del Archivo de Bravo de Laguna, Archivo Millares Torres, etc..

ARCHIVO DE SIMANCAS (Manuscrito, 56 pp): GRACIA Y JUSTICIA (1731).»Descripción del estado a que tiene reducida el volcán la isla de Lanzarote desde el primer día de septiembre de 1730 hasta el 4 de abril de 1731.G. y J., Leg. 89

OTROS ARCHIVOS: Teguise, Insular de Fuerteventura, La Laguna, Tinajo, Yaiza, Antigua, y privados

BONTIER, P. Y LEVERRIER, J. (1980): *«LE CANARIEN: Crónicas francesas de la Conquista de Canarias»*. (Notas ,introducción y traducción de A. Cioranescu). A. de C. de Tenerife.

BUCH, L. V (1825): *«Physikalische Beschceilurg der Canarischen Insen"*. Berlín. (Traducción de C. Boulanger, Paris - 1836) Museo Canario (poseemos otra traducción de A. Pallarés Padilla.

CABALLERO MÚJICA, F. (1991): *«Compendio breve y fasmosso, histórico y político, en que (se) contiene la cituazion, población, división, gobierno, produziones, fabricas y comercio que tiene la Ysla de Lanzarote en el 1776»*. Publicaciones del Muy Ilustre Ayuntamiento de Teguise.

CARRACEDO. J. C. Y RODRÍGUEZ BADIOLA E. (1991): *«Lanzarote. La Erupción volcánica de 1730»*. Ed. del Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote.

DÁVILA Y CÁRDENAS, P., OBISPO DE CANARIAS: (1737). *"Constituciones y Nuevas Addiciones Synodales del obispado de las Canarias (1735)"*, Madrid

DE LA HOZ, A.(1960): *«Lanzarote»*. Imprenta Arcos, S. A. Madrid.

HERNÁNDEZ CAMACHO, P. Y OTROS (1987*): «Arqueología de la Villa de Teguise»*. I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote. Cabildos Insulares de Fuertev. y Lanz..

HERNÁNDEZ PACHECO ,E.(1907): *«Por los campos de lavas"* (relato de una expedición científica a Lanzarote y a las Isletas Canarias). Ed. Museo Canario. Las Palmas de G. Canaria.

HERNÁNDEZ PACHECO, E.(1909): *«Estudio geológico de Lanzarote y de las Isletas Canarias"*. Mem. Real Soc. española de Historia Natural. T. IV.

HERNÁNDEZ PACHECO, E.(1960): *«En relación con las grandes erupciones volcánicas del S. XVIII y 1824 en Lanzarote"*. Ed. Museo Canario.

LEÓN HERNÁNDEZ, J. y ROBAYNA FERNÁNDEZ, M. A.(1989): *"El Jable, poblamiento y aprovechamiento en el mundo de los antiguos Majos de Lanzarote y Fuerteventura"*. III Jornadas de Estudio sobre Fuerteventura y Lanzarote. Tomo III.

LEÓN HERNÁNDEZ, J., PERERA BETANCORT, Mª. A. (1996): *"Las Manifestaciones rupestres de Lanzarote". "Manifestaciones Rupestres de canarias"*. Dirección General de Patrimonio Histórico. Gobierno de Canarias.

LEÓN HERNÁNDEZ, J. Y PERERA BETANCOR, M. A.(1996): *"Las Aldeas y Zonas cubiertas por las erupciones volcánicas de 1730-36 en la Isla de Lanzarote. La Historia bajo el Volcán"*. VII Jornadas de Estudio de Fuerteventura y Lanzarote. Tomo I. Pto. Del Rosario .Pág. 525.

QUINTANA ANDRÉS, P(1993).: *"Coyuntura y economía en el primer cuarto del s. XVIII en Fuerteventura y Lanzarote"*. V Jornadas de estudio sobre Fuerteventura y Lanzarote. Pág. 71

ROMERO RUIZ, C. (1991).: *"La erupción de Timanfaya (Lanzarote 1730-36).Análisis documental y estudio geomorfológico"*. Edic.: Universidad de La Laguna. Serie Informes. Nº 30.

ROMERO RUÍZ, C. (1991): *"Las Manifestaciones Volcánicas Históricas del Archipiélago Canario"*. Edic.: Universidad de La Laguna - Consejería de Política Territorial del Gobierno de Canarias.

TORRIANI, L.(1978): *"Descripción de las Islas Canarias"*. Goya Edic.. Sta. Cruz de Tenerife.

VIERA Y CLAVIJO, J.(1982): *" Historia de Canarias "*. Goya Edic..

ABREVIATURAS:

AMC: Archivo del Museo Canario
AHPLP: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas
PN: Protocolos Notariales
LFIMT: Libro de Fábrica de la Iglesia Mayor de Teguise

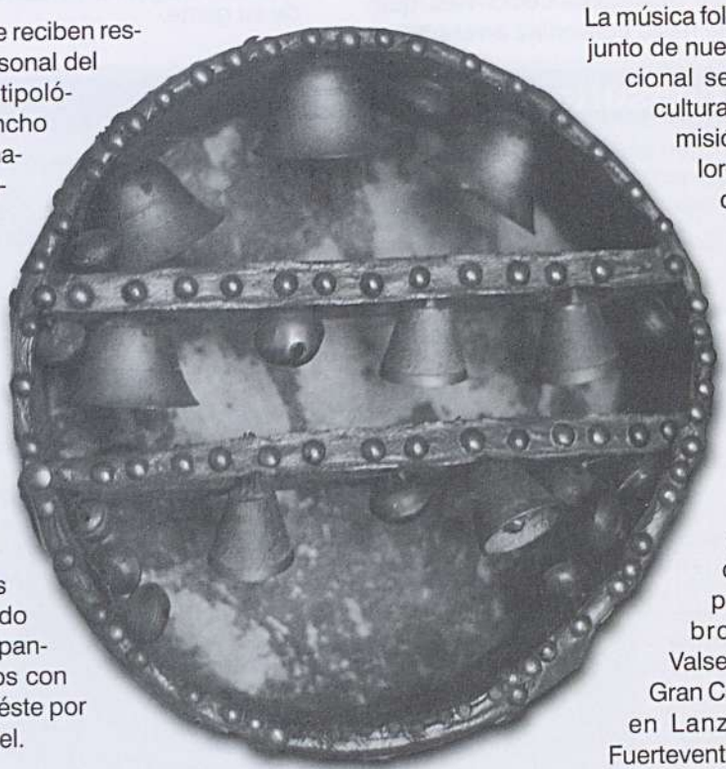
(*)- NOTA: Hay que tener en cuenta que en Lanzarote, el término volcán se emplea en sentido general para todo el territorio cubierto por lavas. Esto ocurre también en las otras islas que han vivido erupciones volcánicas en estos últimos siglos. Las zonas de coladas más antiguas, son malpaíses. A los piroclastos se le denomina "arena". El Rofe es mas grueso y de etapas más antiguas.

Los panderos canarios:
El metal que nos canta

Pina González Cossío.
Maestra y artesana.

Los panderos canarios son instrumentos de percusión hasta la fecha poco conocidos y ausentes en la mayoría de los estudios folclóricos de nuestro archipiélago. Bajo la denominación de **pandero, pandereta o sonajera** se conoce en Canarias a los membranófonos de un solo parche de piel tensada sobre una caja o aro de madera a los que se le añaden elementos metálicos como chapas, cascabeles y esquilas (campanillas), siendo percutidos con la mano o tan solo sacudidos para hacer sonar el metal.

Los distintos nombres que reciben responden a un uso local y/o personal del lenguaje y no a diferencias tipológicas. Así, un miembro del Rancho de Valsequillo (Gran Canaria) hablará de panderos y un tocador de La Palma de sonajeras al referirse a un instrumento con las mismas características. Tan solo hemos podido constatar una diferenciación de términos en La Aldea de San Nicolás (Gran Canaria). Los componentes del Rancho de Ánimas de esta localidad distinguen entre panderos y panderetas, aunque más por el uso que por su forma. Los primeros son sacudidos a modo de sonajas, mientras que las panderetas son panderos tocados con el dedo pulgar, deslizándose éste por la superficie del parche de piel.



«Tambor» (sonajo) de Icod (Tenerife).

Otro caso excepcional lo constituye un ejemplar de Icod de los Vinos (Tenerife), propiedad de D. Rafael Delgado y Rodríguez. Hoy lo conocemos por **sonajo** a raíz de la descripción publicada por D. Domingo Martínez de la Peña[1]. Sin embargo, su propietario actual recuerda cómo, en el seno de su familia, siempre se le llamó "el tambor".

Como veremos en el desarrollo del presente trabajo, no hemos encontrado dos panderos iguales, no obstante, podemos afirmar que todos reúnen unas características comunes en cuanto a aspectos constructivos, formales y funcionales se refiere. Están dotados de identidad propia como instrumentos musicales canarios, diferenciados claramente de las panderetas importadas de otros puntos del Estado Español presentes también en nuestra música popular.

Fuentes y metodología

Las fuentes utilizadas en nuestra investigación son principalmente el testimonio oral, los materiales antiguos que aún se conservan y los que hoy están en uso, las fuentes documentales y los estudios etnohistóricos como referencia escrita, así como el escaso testimonio gráfico existente.

La música folclórica, al igual que el conjunto de nuestra cultura popular tradicional se sustenta en la oralidad cultural como vehículo de transmisión de conocimientos y valores. Sus portadores, alejados de los cauces oficiales y académicos, nunca fueron protagonistas de los temarios impartidos en los conservatorios de música. Por lo tanto, el conjunto de conocimientos referidos al tema que nos ocupa, lo hemos obtenido del trabajo de campo entre tocadores y artesanos de todas las islas y de forma especial a través de los miembros de los Ranchos de Valsequillo, Teror y La Aldea en Gran Canaria, el de San Bartolomé en Lanzarote y Tiscamanita en Fuerteventura.

Del estudio descriptivo y el inventario de instrumentos musicales de percusión de nuestro folclore que hemos venido realizando contamos con un total de catorce panderos antiguos repartidos entre las islas de Gran Canaria (8), Lanzarote (2), Fuerteventura (1), La Palma (2), y Tenerife (1). Los hemos identificado con una referencia utilizando la inicial de la isla de origen y números correlativos en cada una de las islas. La inmensa mayoría de ellos aún son tocados por los Ranchos de La Aldea, Valsequillo, Teror, San Bartolomé y Tiscamanita, quedando en desuso en Tenerife, La Palma y un ejemplar de Lanzarote. Formando parte de nuestro estudio organológico, hemos acometido la tarea de reproducción de todo el material catalogado lo que ha propiciado un enfoque más amplio a la investigación sumando la producción artesana (el trabajo manual) como fuente de conocimientos.

Dentro del conjunto de documentación gráfica localizada, destacamos dos láminas de Alfred Diston pertenecientes a uno de sus álbumes fechado en 1824. La primera, bajo el título de *Herreño bailando,* representa un nativo de la isla de El Hierro danzando mientras toca un pandero provisto de dos travesaños de los que cuelgan un total de ocho cascabeles. En el segundo dibujo, ejecutado a la aguada como el anterior, aparece otro herreño tocando lo que parece ser un pequeño pandero. En la parte exterior de la caja están ensartados cinco cascabeles dispuestos en fila. El autor aporta el siguiente comentario:

"Aquí aparece representado un joven nativo de El Hierro con su mejor vestimenta, tocando una tosca panderета, a cuyo sonido existe una gran afición, y el cual va acompañado de una flauta de caña capaz de producir 4 ó 5 notas solamente. Constituye la música de un ejercicio rústico –por lo que no puede ser denominado baile- que llaman el Tango. De hecho, es un poco más que saltar violentamente arriba y abajo; unas veces todas las personas que forman parte de él se dan la mano, y otras se separan, y de esta manera, como dice el refrán, ellos buscan simplemente renombre(...)".[2]

Herreño. Alfred Diston. 1824. Foto: Museo Antropología de Tenerife.

Estos datos revelan el dinamismo de los fenómenos culturales y cómo en poco más de 150 años se han producido transformaciones considerables en el folclore musical de estas islas. En este caso, la existencia de panderos en la isla de El Hierro y su uso en la ejecución de determinados bailes supone, sin duda, ampliar los horizontes del conocimiento y revisar los estudios parciales realizados hasta la fecha.

Las fuentes escritas son muy escasas, sin embargo, algunas de ellas, de incalculable valor. Así, los testimonios documentales más antiguos que conocemos pertenecen a las denuncias presentadas ante La Inquisición y que hoy forman parte del Archivo del Museo Canario. En ellos hay numerosas referencias a los instrumentos musicales utilizados en ritos brujeriles o bien susceptibles de serlo, citando tanto panderos "roncos" o "sordos" (sin elementos metálicos ni bordones) como panderos con sonajas.

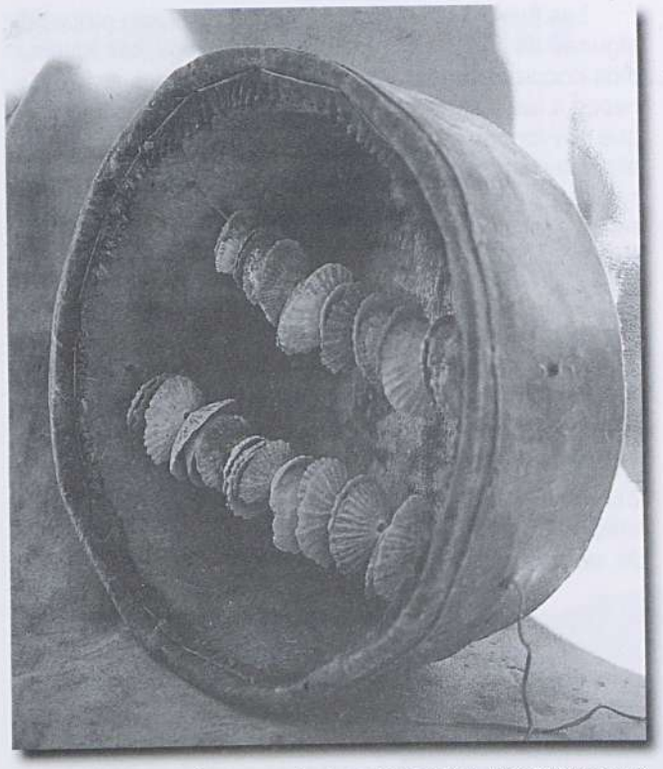
"Así, en el secuestro de los enseres del interior de la vivienda de Isabel de Santa Ana, partera y curandera vecina de Las Palmas, de 36 años, cuyo marido estaba en Indias, se registró: una mesa de vara y cuarta, una silla de brazos de palo, tres taburetes de palo, un baulito viejo, una cajita, una cama de tablas sin banco, un colchón de lana, un lebrillo de barro de la tierra, (...), una vihuela grande, ***un pandero con sus sonajas (...).*** [3]

Este documento de 1715 se suma a otros fechados en la misma centuria y en los siglos anterior y posterior. A través de ellos no sólo podemos establecer cronologías en cuanto a la utilización de estos instrumentos o a su distribución geográfica, sino que también se reflejan el origen y la condición social de sus portadores. No podemos saber en qué medida el uso de los panderos estuvo generalizado en la expresión musical de las islas o si, por el contrario, algunos de los ejemplares citados en las fuentes corresponden a un fenómeno aislado. En la isla de La Gomera la oralidad cultural no nos ha aportado datos sobre la presencia de estos tambores de un solo parche, sin embargo, en 1.653, una esclava en San Sebastián declaró ante el comisario:

"Poco antes de que los gallos cantasen... estando despierta y acostada en su cama con su criatura, oyó un çumbido sordo que se entró por la corredera... teniendo la puerta del aposento trancada, vido la dicha puerta abierta de par en par, y vio bailar... y festejarse muchas mugeres de las cuales entraron tres dentro del dicho su aposento, y esta declarante las vio y conoció por ser sus vecinas..." Que una de ellas "le haló su criatura", y que aunque no tenía luz la conoció "con la claridad de unas lumbres que ellas traían de color açul". Y que las que quedaron fuera bailaban ***"al son de un pandero sordo".*** [4]

De los estudios etnohistóricos consultados, el trabajo de D. Juan Bethencourt Alfonso, Historia del Pueblo Guanche, aporta datos lo suficientemente gráficos como para hacernos una idea de los instrumentos más antiguos de las islas.

"...Otro de sus instrumentos era el ***tajaraste*** *o* ***pandero****, cuyo aro de penca seca de cardón hacían flexible poniéndolas de remojo en agua caliente. Para darles mayor altura que el ancho ordinario que ofrecen las pencas, los armaban con dos o tres de estos aros imbricándolos. Cubrían uno de los lados del vano con el parche de piel de oveja o cabra, tendiendo por el otro una o más correas bien tensas, en las que engarzaban rodajas de conchas de mar o lapas a guisa de sonajas."* [5]



Recreación del pandero guanche descrito por Don Juan Bethencourt Alfonso. Éste ha sido fabricado con tronco de drago.
Fotos: Pina González Cossío.

Este texto tiene un doble interés: por un lado hace referencia al término **tajaraste** para denominar al pandero, palabra de origen amazig que algunos lingüistas traducen como **aro**, y por otro, describe con exactitud las características tipológicas y constructivas de este instrumento musical guanche. Esta profusión de datos nos induce a pensar en la posibilidad de que el autor viera este ejemplar o bien, que sus informantes conocieran estas técnicas ancestrales de fabricación.

Si bien no consideramos vital abordar la cuestión del origen de los panderos en Canarias, sí queremos apuntar que hasta la fecha, tanto quienes apuestan por la procedencia europea como los que, a priori, se decantan por la filiación norteafricana de estos membranófonos, no aportan más que conjeturas mediatizadas ideológicamente, careciendo de rigor científico. Para nosotros las claves se deberán buscar en lo más profundo del crisol étnico de una sociedad colonial donde se combina la herencia aborigen, la importante presencia de grupos poblacionales de moriscos y negros, así como la variopinta aportación europea. Pero, sobretodo, debemos investigar lo que ha sido capaz de generar por sí misma. En ese sentido, la variedad tipológica nos habla del protagonismo de la creatividad popular, aún moviéndose dentro de unos patrones establecidos.

Diseccionar la cultura y la identidad canaria en base al origen geográfico o étnico de sus elementos, nos parece un ejercicio estéril que tan solo conduce a la desintegración de un TODO. Los estudios sobre la cultura popular tradicional en Canarias, se limitan, en muchas ocasiones, a la búsqueda de similitudes formales para ubicar la génesis de las distintas manifestaciones. Nosotros hemos preferido centrarnos en lo que son los panderos canarios en sí mismos, iniciando un estudio tipológico, tecnológico y etnomusical.

Tipología

Tres son los elementos básicos de un pandero: **La caja, el parche** o piel y **los complementos metálicos.**

La caja es un aro de madera, por lo tanto siempre de forma cilíndrica. A este aro se le harán los huecos necesarios en el caso de que lleve chapas, como ya veremos más adelante. El grosor de la madera de la caja suele oscilar entre los 5 y los 10 mm.

Los complementos de metal empleados son: las **esquilas** (campanillas), los **cascabeles** y las **chapas**. Los dos primeros pueden estar fijados a la propia caja del pandero o bien a travesaños. Las chapas siempre están colocadas en huecos abiertos en la caja. Podemos diferenciar tres tipos de chapas: abombadas totalmente, abombadas en el centro y otras planas pero con abolladuras intencionales de manera irregular. Con ello se consigue mayor sonoridad.

Además de estos elementos básicos que hemos citado, existen una serie de adornos que, sin influir en la sonoridad del instrumento, sí lo hacen en su aspecto, siendo un reflejo de la estética del constructor o tocador que lo usa. Algunos de estos adornos consisten en forrar el aro de madera con cuero encarnado, como es el caso del pandero de Icod, o con fieltro como los panderos de Las Nieves, en La Palma; decorarlos con chinchetas ya sean doradas o de colores e incluso pintar la madera.

De los instrumentos estudiados hemos formado cuatro grupos según sus características:

Panderos con chapas.
Ejemplo:

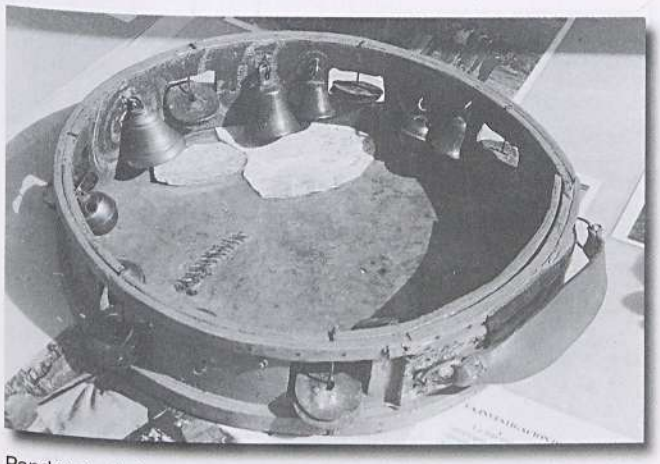
Referencia: **Lz-P1**
Fecha de la catalogación: Julio 1.997.
Denominación: Pandero
Origen: Lanzarote.
Localización actual: Restaurante del Monumento al Campesino (Lanzarote).
Estado de conservación: Malo. Le faltan muchas chapas y tiene la piel rota.

Descripción:
Se trata de un pandero de grandes dimensiones. El diámetro mide 39'5 cm. La altura de la caja es de 8cm.Está confeccionado con un aro de cernidera y presenta un color canelo oscuro. A lo largo de esta caja hay seis huecos ovalados para colocar las chapas. Este pandero tiene un aro de madera de 2 cm. ancho. Su función es la de ayudar a tensar y fijar la piel.

La piel utilizada es de cabra y conserva algo de pelo, que parece estar cortado a tijera o navaja. Este lado del cuero está colocado hacia adentro.

Este pandero, tiene un total de veinticuatro chapas de dos tamaños distintos: de 8 y de 5 cm. de diámetro. En cada uno de los huecos se colocan cuatro, dos grandes y dos pequeñas, éstas últimas entre las dos mayores. Tanto las chapas pequeñas como las grandes están abombadas, presentando las mayores el borde plano. Son de hojalata aprovechada de latas de conserva o aceite.

Tenemos constancia de la existencia de otros panderos con estas mismas características (sólo chapas) en Lanzarote, pero hasta la fecha no hemos tenido oportunidad de estudiarlos.



Pandereta de La Aldea (Gran Canaria).

Panderos con chapas, esquilas y/o cascabeles.
Ejemplo:

Referencia: **GC-P7.**
Fecha de catalogación: Septiembre 1.996.
Denominación: pandero.
Origen. Gran Canaria. Fabricado en La Aldea.
Localización actual: Rancho de Ánimas de La Aldea.
Estado de conservación: Bueno.

Descripción:
El diámetro de este pandero es de 23'6 cm. y la altura de su caja es 8 cm. Es de madera humillada y tiene dos filas o pisos de huecos para colocar las chapas, en cada fila hay cinco huecos rectangulares. Tiene tres aritos cuya función es la de tensar la piel en el caso del que está más próximo a ella, y ayudar a fijar las vergas que atraviesan las chapas, en el caso de los otros dos. El color de este pandero es pardo oscuro.

La piel es de cabra y está completamente pelada.

De la parte interior de la caja del pandero, cuelgan tres cascabeles y una esquila, cuyo diámetro es de aproximadamente 3 cm. Las chapas se colocan en grupos de dos, mediante una verga que atraviesa de lado a lado la caja, y que se dobla hacia fuera en el extremo superior del

Pandero de La Aldea (Gran Canaria).

pandero (el más alejado de la piel). Las chapas son de latón y su diámetro es de 5 cm. Son planas con abolladuras intencionales.

Una peculiaridad de este pandero, es que tiene grabadas sobre la caja, las iniciales de su antigua propietaria, Saturnina Díaz.

Panderos con chapas, esquilas y/o cascabeles ensartados en travesaños.
Ejemplo:

Referencia: **LP-P1.**
Fecha de la catalogación: Agosto 1.997
Denominación: Sonajera.
Origen: La Palma.
Localización actual: Iglesia de Las Nieves, La Palma.
Estado de conservación: Regular. Tiene rota la piel.

Descripción:
Para construirlo se reutilizó la caja de una pandereta importada a la que se superpuso otro aro de madera. Su diámetro es de 25 cm. y la altura de la caja es de 6 cm. Posee dos travesaños de tabla y sus medidas son: 5 cm. de ancho y 1 cm. de grosor. De las dos filas de huecos ovalados que tenía, (cinco huecos cada una) se utilizó una sola fila, la menos cercana al parche. Tanto la cara interior como los travesaños están pintados de color crema, no así el frente de los mismos que están pintados de rojo. La parte exterior está forrada con fieltro encarnado, claveteado con chinchetas rojas y amarillas.

La piel es de cabra y está bien pelada. La parte donde tenía el pelo está colocada hacia fuera.

Posee cinco grupos de chapas, con dos chapas cada uno. Tienen el centro abombado y los bordes planos, a modo de platillos, y son de latón.

Tiene siete esquilas fijadas con clavos a los travesaños.

El travesaño superior tiene tres esquilas de 5 cm. de diámetro, y el inferior tiene cuatro de 4 cm. de diámetro. El frente de las traviesas se adorna con chinchetas amarillas.

Panderos sin chapas, con cascabeles y/o esquilas.
Ejemplo:

Referencia: **Tf-P1.**
Fecha de la catalogación: Agosto 1.997.
Denominación: Tambor
Localización actual: D. Rafael Delgado.
Estado de conservación: Bueno. Sin embargo algunas de las esquilas antiguas han sido repuestas por otras de diferente tipología. La piel tiene dos parches que tapan sendos agujeros.

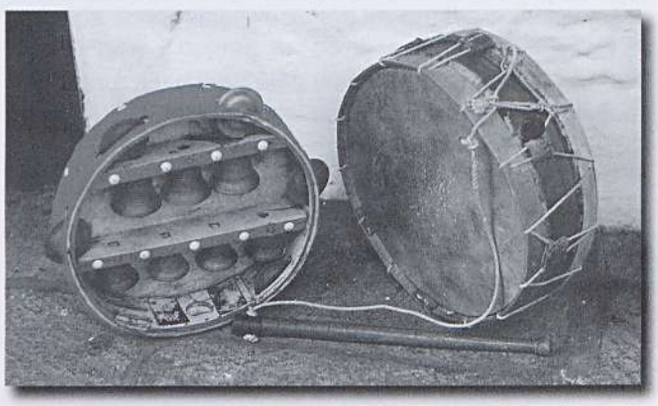
Descripción:
La caja de este pandero es de madera de castaño humillada, siendo su diámetro de 25 cm. y la altura 8 cm. Los dos travesaños que posee son de tabla y tienen distinta medida y diferente número de huecos para colocar los complementos. El superior es más estrecho (4 cm. de ancho) y tiene cuatro agujeros, el inferior es más ancho (5 cm.) y tiene solo dos orificios. Los dos miden 1 cm. de grosor. Tanto la parte exterior de la caja como el frente de los travesaños están forrados con cuero curtido rojo oscuro, que se fija a la madera con chinchetas doradas. Las chinchetas que adornan el borde de la caja, se sustituyen por clavos de zapatero en la parte inferior, donde se agarra para tocar.

La piel del pandero es de cabra, bien pelada y con la parte donde tenía el pelo hacia fuera. Para remendar dos agujeros en la piel, se pegaron por la cara interior unos parches del mismo material.

Está provisto de nueve esquilas cuyo diámetro es de 5 cm., dispuestas de la siguiente manera: tres cuelgan del interior del aro, cuatro lo hacen del travesaño superior y las dos últimas del travesaño inferior. La manera de colocar las esquilas en los travesaños es similar a la de otros panderos quedando ensartadas en una verga que recorre todo el largo de la tabla.

Tiene un total de 18 cascabeles de 2 cm. de diámetro y se distribuyen de esta forma: en el travesaño inferior hay seis colocados a pares; el resto de los cascabeles (que son doce) están colocados alrededor del interior de la caja.

En la actualidad, solo cuatro esquilas son antiguas. El resto fueron colocadas posteriormente e incluso, una fue sustituida por un cascabel.



Sonajera y tambor de Las Nieves (La Palma).

Cuadro de distribución de los panderos antiguos estudiados

	La Palma	Tenerife	Gran Canaria	Fuerteventura	Lanzarote
Panderos con chapas.					1
Panderos con chapas, esquilas y/o cascabeles.			3		
Panderos con chapas, esquilas y/o cascabeles ensartados en travesaños.	2		5	1	1
Panderos sin chapas, con cascabeles y/o esquilas.		1			

Los materiales

La madera.
Los árboles que se han empleado tradicionalmente son: la mimbrera, el castaño, el haya y de forma ocasional frutales como, el nisperero y el naranjero. El uso de estas maderas ha estado determinado por el contexto geoeconómico de cada comunidad, al tiempo que por las cualidades de cada especie. Tanto la mimbrera como el castaño son maderas duras y resistentes, pero también son muy flexibles, lo que va a facilitar su transformación.

La piel.
El cuero que se utiliza para hacer los panderos, es de cabra o de macho. El motivo, según los informantes, es porque éstas tienen mayor dureza. En ocasiones, también se ha utilizado la de oveja.

Antes de utilizarla hay que dejarla secar, preferiblemente a la sombra, y quitarle con un cuchillo los excesos de grasa que pueda tener. Mientras se seca es conveniente espolvorearla con ceniza para que las moscas no la piquen y críe larvas.

Cuando ya esté seca y limpia de grasa, la metemos en agua durante cuatro o cinco días, hasta comprobar que podemos arrancar el pelo (puede estar en agua mientras preparamos la madera del pandero). Aunque en ocasiones se han utilizado pieles conservadas en sal, hemos constatado que éstas pierden elasticidad quedando apergaminadas, más parecidas a un papel grueso que a un cuero elástico.

Para pelar las pieles, esto es, quitarles el pelo, se puede hacer de tres maneras:

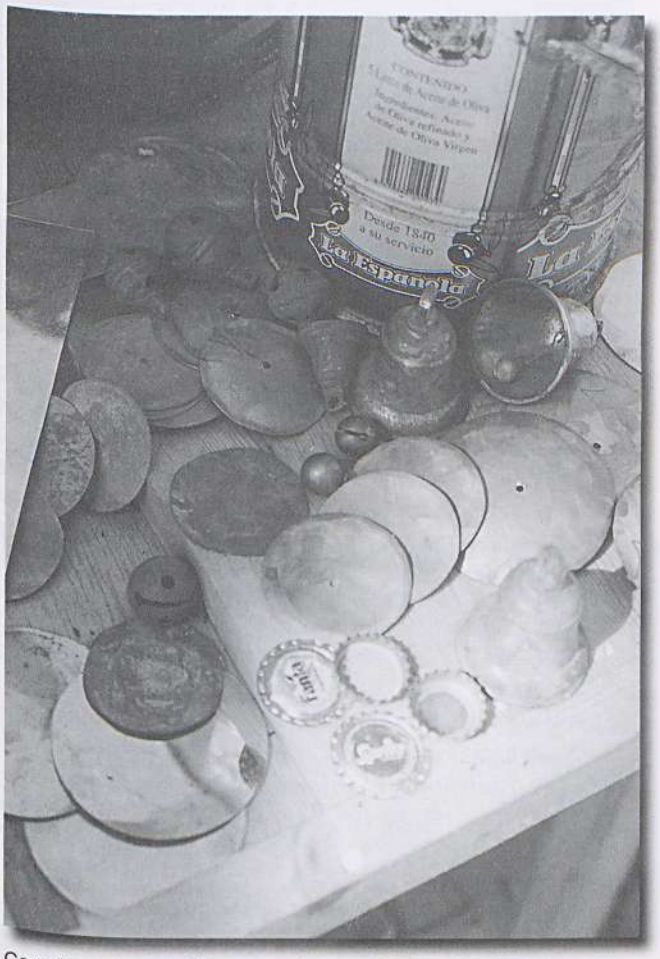
- A tirones, quitándolo mechón a mechón con las manos.

- Cortando el pelo a tijera o navaja lo más rente posible a la piel. (Cuando se utiliza este método, se coloca el lado donde quedan restos de pelo hacia el interior del pandero).
- Afeitándolas con una cuchilla. Proceso éste, muy delicado porque podemos cortar la piel.

El metal.

Con hojalata y latón se fabricaban las chapas. Las primeras, han llegado a nuestros días sin su brillo original ya que, al ser hierro estañado, presentan un color negruzco y ferrujiento. Las de latón (aleación de cobre, zinc y estaño), están menos alteradas y poseen un tono dorado.

Las esquilas y los cascabeles son fundidos en bronce. Esto les confiere una gran sonoridad, registrando las notas más agudas del instrumento.



Complementos metálicos para los panderos.

La reutilización de materiales.

Muchas veces se empleaban aros de madera que originariamente tenían un uso ajeno al musical y que, una vez que dejaban de cumplir su función, se reutilizaban para la caja de los panderos. Este es el caso de las **cernideras** o cedazos, en los que se sustituía la malla de cernir por el parche de piel. También había otros aros que se aprovechaban para este fin, como las **empleitas** para hacer queso, fabricadas con madera de mimbrera o las **cajas** cilíndricas que venían con sombreros de importación.

Los elementos de metal, también se pueden reutilizar. Además de las chapas recortadas de planchas de latón u hojalata, se aprovechaban **latas de conserva o de aceite.** También hay ocasiones en las que, junto a las chapas reseñadas, se colocaban **tapas de cerveza o gaseosa.** Este es el caso de un pandero estudiado en Tiscamanita (Fuerteventura).

Los cascabeles y las esquilas, con frecuencia eran elementos que formaban parte de las colleras de los animales. En el mismo pandero de Tiscamanita, el cascabel que, junto a las esquilas, pende del travesaño, tiene tres líneas paralelas incisas en el metal, lo que pudo ser una marca de propiedad del ganado.

Otro ejemplo curioso de reutilización, es un pandero del Rancho de San Bartolomé (Lanzarote). Uno de los dos travesaños que tiene, es curvo y está sacado de una silla antigua de asiento y respaldo redondos.

Cómo se hace un pandero

En Canarias, no conocemos la existencia de un oficio especializado en la fabricación de estos instrumentos, si bien existen artesanos de la madera que los incluyen en su producción. Este es el caso de D. Lorenzo Pérez Bethencourt, en el pago de Velhoco en la isla de La Palma, quien entre sus múltiples conocimientos, domina las técnicas constructivas de sonajeras, tambores y castañuelas así como sus toques. No en balde, participó durante muchos años en las Misas de Luz que en el cercano santuario de Las Nieves se hacían cada Navidad. Es común que los propios tocadores preparen sus instrumentos.

Las técnicas de trabajo pueden variar según la zona o por la mayor o menor experiencia del constructor. En cuanto a las herramientas empleadas, prima en la mayoría de las ocasiones, el ingenio antes que un alto grado de desarrollo tecnológico. Una sierra, un formón, una escurfina, un martillo, cuchillo o navaja, tijeras para cortar metal y alguna lezna o punzón, constituyen el utillaje.

Detallamos a continuación el proceso general a seguir para fabricar un pandero. Vamos a tomar como ejemplo, uno de 23 cm. de diámetro, 6'5 cm de altura de la caja, con travesaño y con chapas. Para ello necesitamos tres tiras de madera de las siguientes medidas:

- Para la caja, una tira de 100 cm. de largo; 6-8 cm. de ancho y 5 mm. de grueso.
- Para los aros de sujeción, dos tiras de: 100 cm. de largo; 2 cm. de ancho y 5 mm. de grueso.

Para poder humillar la madera (darle la forma circular) se usan dos técnicas indistintamente. La primera consiste en sumergir la tabla en agua, durante cuatro o cinco días. Transcurrido este tiempo, habrá aumentado su flexibilidad, permitiéndonos arquearla. Para ello usaremos un molde (lata de galletas o similar) en donde la iremos sujetando con unos sargentos o trincas hasta completar la circunferencia.

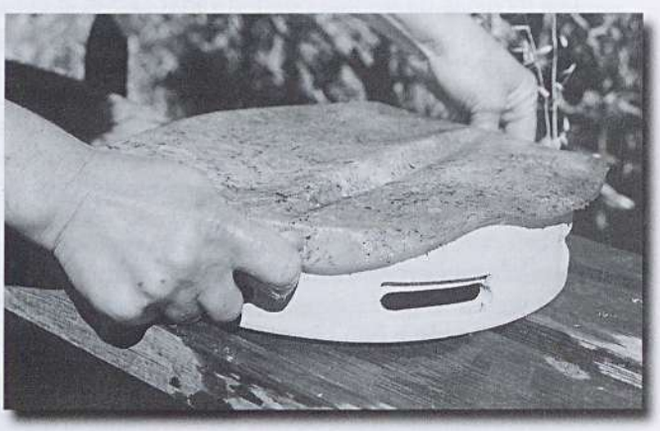
La otra técnica consiste en aplicar calor a la madera. Para ello encenderemos una hoguera e iremos curvando la tabla a medida que ésta lo tolere.

Si utilizamos aros de cernidera no será necesario el humillado. Muchos de los panderos están construídos con este tipo de aros. De ellos sacaremos la caja, y los dos aritos.

Una vez que hayamos encolado y clavado la caja, se preparan los aritos de fijación que se colocarán posteriormente. Para clavar la caja y los aros, las tachas que tradicionalmente se han usado, son las llamadas de semilla o zapatero. Lo haremos siempre sobre una pieza de hierro o cualquier otro objeto lo suficientemente duro, a modo de yunque, para que queden remachadas.

Marcamos con un lápiz los huecos donde irán las chapas. Para abrirlos usaremos la sierra o bien un formón. El número de huecos varía según el pandero que estemos haciendo.

Una vez pelada la piel como ya hemos descrito, cortamos un trozo circular de un diámetro ligeramente mayor que el de la madera, para así poder agarrarla y tensar cuando la fijemos. Esta parte del trabajo, se lleva a cabo sobre una mesa, en el suelo o en cualquier superficie plana. La piel debe estar mojada. Es necesario ir tensándola bastante al mismo tiempo que la vamos clavando al aro, ya que en un pandero no existe la posibilidad de un tensado posterior, salvo con calor. Para clavar la piel también se han usado normalmente, los clavos de zapatero. Una vez colocado el parche, se pone el arito de 2 cm. de ancho. Esta pieza contribuye a fijar la piel, a la vez que embellece el pandero tapando las tachas.



Colocando la piel sobre la caja.

Para hacer el travesaño, se corta al tamaño del diámetro interior de la caja. Si los complementos van ensartados en una verga que recorre longitudinalmente la traviesa, hay que hacer una ranura por la que pase dicho alambre. Si por el contrario, van sujetos mediante clavos al travesaño, hay que hacer unos huecos por donde entren los enganches de las esquilas y cascabeles.

Cuando el travesaño esté ya terminado y clavado al pandero, se coloca el segundo aro. Es el momento de hacerle los agujeros a las chapas, para lo que emplearemos un clavo. Una vez ensartadas con vergas, se fijan al pandero en cada hueco.

Ahora solo hay que esperar a que la piel se seque para poder hacerlo sonar y cumplir así su función.

Útiles y herramientas. Punzón, martillo, formón, escurfina, tijeras corta metales, papel de lija, cuchillo.

Los panderos. Uso ritual y festivo

Esta pieza de arte popular, tiene un marcado protagonismo en las manifestaciones folclóricas donde interviene. El chasquido apagado de las chapas y el tintineo brillante de las esquilas y cascabeles, son la primera percepción acústica que recibimos. Pero no menos importante es el impacto visual que produce su presencia en el marco escénico de la música ritual o bien en el contexto festivo.

"A la música y a los sonidos en general se les atribuye desde antaño el poder de conducir a las ánimas hacia lugares de reposo y no faltan ideas supersticiosas que confieren al factor acústico el logro de que el alma escapada del difunto no se reencarne en otro ser. De ahí pueden partir muchos de los nexos existentes aún entre el ritual funerario y sistemas de expresión oral y acústica." [6]

Los panderos han llegado hasta nuestros días como instrumentos casi exclusivos de la música ritual de nuestro folclore, siendo los más claros exponentes de ésta, los **Ranchos de Ánimas y de Pascua.** Estos últimos representativos, junto a las **Misas de Luz**, de las celebraciones navideñas de las comunidades campesinas de Canarias.

Los Ranchos constituyen una de las reliquias folclóricas de carácter religioso más antiguas de las islas, teniendo un sentido marcadamente litúrgico.

"El canto y la música de los Ranchos de Ánimas ofrecen tonalidades lúgubres, sentimentales y parsimoniosas. Tienen cadencias lánguidas, quejumbrosas y dolientes con un fondo de monotonía de canto moruno." [7]

En estas hermandades o cofradías, los panderos, no son instrumentos solistas. Se tocan también las **castañuelas o castañetas**, los **triángulos** y las **espadas**. Este curioso instrumento puede ser realmente una espada o una simulación de ésta, sin empuñadura, que sujeta el tocador suspendida de un hilo, golpeándola suavemente con una varilla metálica. Su uso está ligado al origen de los Ranchos que, según la tradición oral, se remonta a tiempos bíblicos, en tierras de Judea .

"...Esa era el arma que tenían para pelear, (...) pero es que ellos tocaban con espadas, con cacharros, con todo lo que encontraban por delante de la alegría por haber ganado la guerra. Pero la espada es símbolo de la cosa de la guerra de los Macabeos. Es la insignia con que pelear y es la insignia que nosotros llevamos, (...). Hubo una guerra entre dos hermanos, uno era pobre y el otro rico, según he oído yo.

Entonces el pobre le ganó la guerra al rico y empezaron la juerga, la gente le daban dinero y ahí arrancó el rancho. Arrancó de los árabes, esto no es español, esto viene de los árabes (...). Y entonces tocaron en la juerga y ajuntaron dinero (...) hasta que uno dijo: lo mejor es dárselo a las Ánimas Benditas, y ahí arrancó el Rancho. El Rancho arrancó con una juerga, eso es lo que he oído yo a los viejos." [8]

Otro membranófono usado tanto en los Ranchos como en las Misas de Luz, es el **tambor de dos parches** tocado con un palo o baqueta. Mención especial merecen los tambores de Teror y Valsequillo, que carecen de sistema de tensado a no ser el templado con calor. En Valsequillo se conserva un curioso ejemplar de tambor que quizás sea una de las tipologías más arcaicas en nuestro Archipiélago. Ambos parches están cosidos entre sí en zig-zag con una tira de piel, cubriendo éstos, casi toda la madera de la caja. Este modelo estaba provisto de bordones o calacimbres de piel interiores, produciendo un sonido vibrante. Este tambor cosido no es un caso excepcional en Valsequillo, en Fontanales se recuerda el uso de uno similar.

Los otros instrumentos que intervienen son **guitarras**, **bandurrias**, **y timple**. En La Aldea de San Nicolás, se acompaña también con una **flauta de caña**, aunque tan solo al comienzo, a modo de reclamo y a lo largo del recorrido por las calles del pueblo.

La variedad y la cantidad de panderos por Cofradía o Rancho varía en función de las épocas o de las propias características del grupo. Es sin duda el Rancho de La Aldea en Gran Canaria, donde por su mayor cantidad, en proporción a otros instrumentos, cobran mayor protagonismo.

De acuerdo con su carácter ritual, estos instrumentos se guardaban en la iglesia o bien en casa del *ranchero mayor,* quedando reducido su uso a las distintas salidas y compromisos del Rancho.

En la actualidad, muchos de estos Ranchos se han perdido, como los de Fontanales e Ingenio (Gran Canaria), La Oliva (Fuerteventura), Barranco Hondo (Tenerife) conocido como Cofradía de las Ánimas [9], etc. Por fortuna, hay otros que continúan haciéndose, como son los Ranchos de Ánimas de Arbejales en Teror, de Valsequillo, La Aldea (Gran Canaria), Tiscamanita (Fuerteventura), y los

Rancho de Ánimas de Valsequillo (Gran Canaria). Marzo 1991.

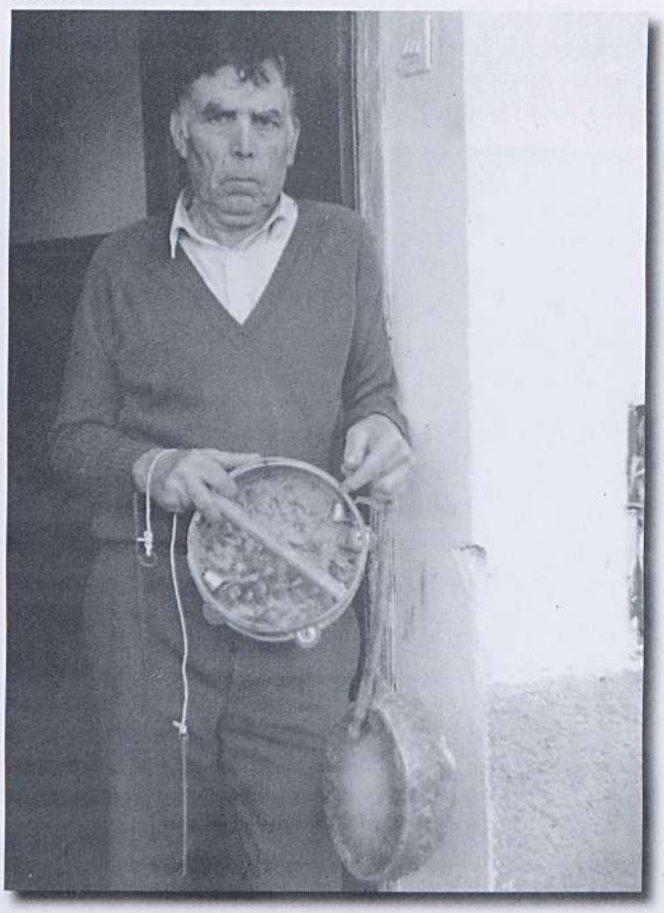
Ranchos de Pascua de San Bartolomé, Tías y Teguise (Lanzarote).

Sin abandonar el sentido ritual de la música popular ejecutada con panderos queremos hacernos eco de las no pocas referencias orales y escritas sobre su uso en bailes invocativos y aquelarres de brujas. En ellas se citan expresamente las tipologías al efecto, que en nada distan de las usadas comúnmente por las clases populares..

" y se fueron con el demonio a la ciudad con grandes regocijos, tocando un brujo un ***pandero ronco****, otro una vihuela y otro un* ***atambor*** *igualmente ronco. Y, mientras un brujo iba a chupar un niño, los demás bailaban y cantaban alrededor del demonio".* [10]

"María Cayetana se jactaba de ser bruja, y satisfacía la curiosidad de sus oyentes explicándoles cómo bailaban las brujas, tocando la maestra el ***pandero*** *y las demás las* ***castañetas****...".* [11]

Los panderos y tambores usados en la liturgia de los Ranchos, se tornan aquí instrumentos diabólicos. De las ofrendas a las Ánimas Benditas del Purgatorio pasamos al culto al Demonio. Pero la esencia se mantiene, su sonido es vehículo para traspasar el plano de la realidad que nos circunda y poder establecer vínculos con todo aquello que sobrepasa a lo humano. En definitiva, unos y otros domestican el ruido para vencer el miedo a lo desconocido.



Don Miguel Calderín con el tambor, un pandero y la espada del Rancho de Valsequillo (Gran Canaria). Febrero 1990.

En la música festiva, dentro del marco de las parrandas tradicionales y en su acepción más lúdica, también ha estado presente el pandero. Sin embargo, en el folclore de los últimos setenta años, son contados los géneros musicales no rituales donde este instrumento se emplea. El hecho de que en parrandas, agrupaciones folclóricas, romerías, etc. se toquen panderos o panderetas puede prestarse a confusión, ya que éstos son de importación, comercializados en todo el Estado Español. Ahora bien, si nos remontamos a principios del s. XIX, como decíamos al principio de este trabajo, las fuentes etnohistóricas nos hablan del uso de panderos en la isla de El Hierro para ejecutar piezas tan singulares como el Tango.

En su viaje descriptivo a las Islas Canarias, Benigno Carballo Wangüemert estando en el Valle de Aridane (La Palma), relata:

"El Santo Domingo. Dos o tres hombres tocan el tamboril con el acompañamiento de alguna pandereta. (tambor y sonaja son los nombres con que designan estos instrumentos los naturales del país). El principal canta un romance, y sus compañeros cantadores repiten a cada estrofa o cuarteta una tonadilla." [12]

Otra referencia a los panderos en la música folclórica festiva la tenemos en el óleo del pintor Ángel Romero, natural de Cádiz quien desde niño residió en Tenerife.

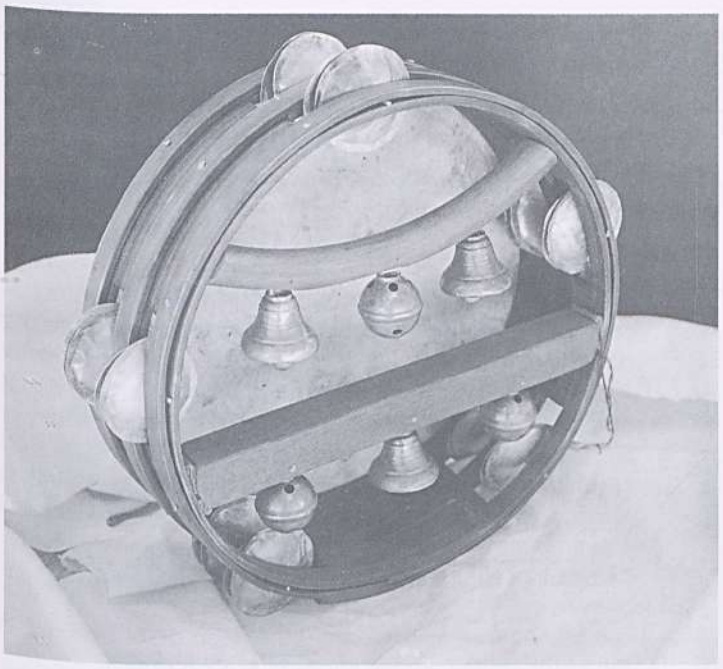
Es una obra de principios de este siglo titulada *La fiesta*. En ella se ve un grupo de romeros de esta isla sobre una carreta enramada. Uno de ellos lleva un pandero con chapas provisto de travesaño con esquilas, modelo desconocido para nosotros en Tenerife, si bien existe uno similar en Fuerteventura.

En la música folclórica adquiere forma todo el pensamiento individual y colectivo del pueblo. Se concreta y proyecta en cada uno de los ritmos y melodías, en cada cantar, baile o instrumento. Quizás por eso, los elementos rituales y los meramente lúdicos o festivos se entremezclan participando unos de otros. Así, podemos ver cómo una parranda, al mismo tiempo que interpreta cantares jocosos, participa en una auténtica procesión, al ir de romería a las montañas, a los antiguos lugares de culto de tradición milenaria. [13]

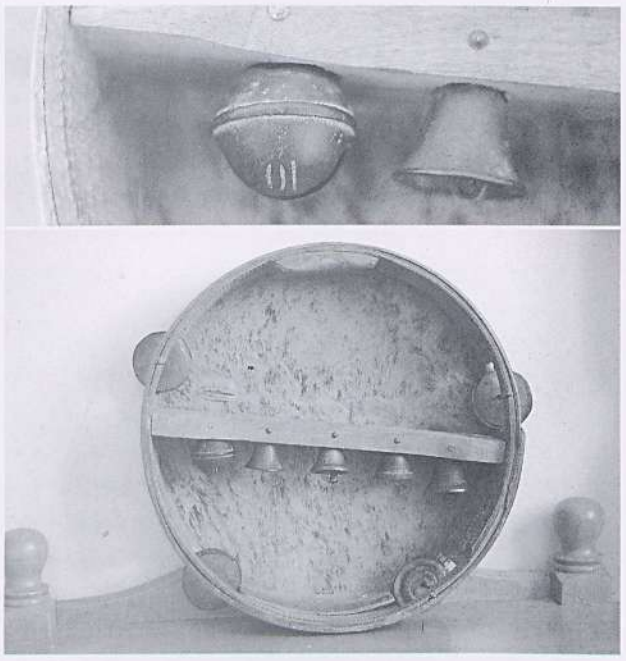
En Canarias, la música interpretada con panderos, panderetas, sonajas o sonajeras, está ligada a la esencia misma de lo que somos. Identidad étnica y valores universales están representados en la materia de estos instrumentos. El canto de sus metales nos convoca a la par que ahuyenta los malos espíritus [14]. Después, es la piel (vehículo chamánico) la que nos habla,

"Recuerdo haber oído cantar el romance del Rey Bencomo, y también el ya citado rey de La Caldera. He oído a algunos cantadores que demostraban tal facilidad al versificar, que inventaban los romances a medida que los iban cantando, y me decían después de haber concluido:

Esto, señor, sale todo del fondo del tambor." [15]



Reproducción de un pandero del Rancho de San Bartolomé (Lanzarote).



Pandero del Rancho de Tiscamanita (Fuerteventura). Detalle del cascabel, con marca de propiedad.

Informantes:

Miembros del Rancho de Valsequillo (Gran Canaria).
Miembros del Rancho de Tiscamanita (Fuerteventura).
Miembros del Rancho de Arbejales, Teror (Gran Canaria).
Miembros del Rancho de La Aldea (Gran Canaria).
D. Eloy Quintero Morales.
D. Lorenzo Pérez Bethencourt.
D. Antonio Corujo Tejera.
D. Rafael Delgado y Rodríguez.

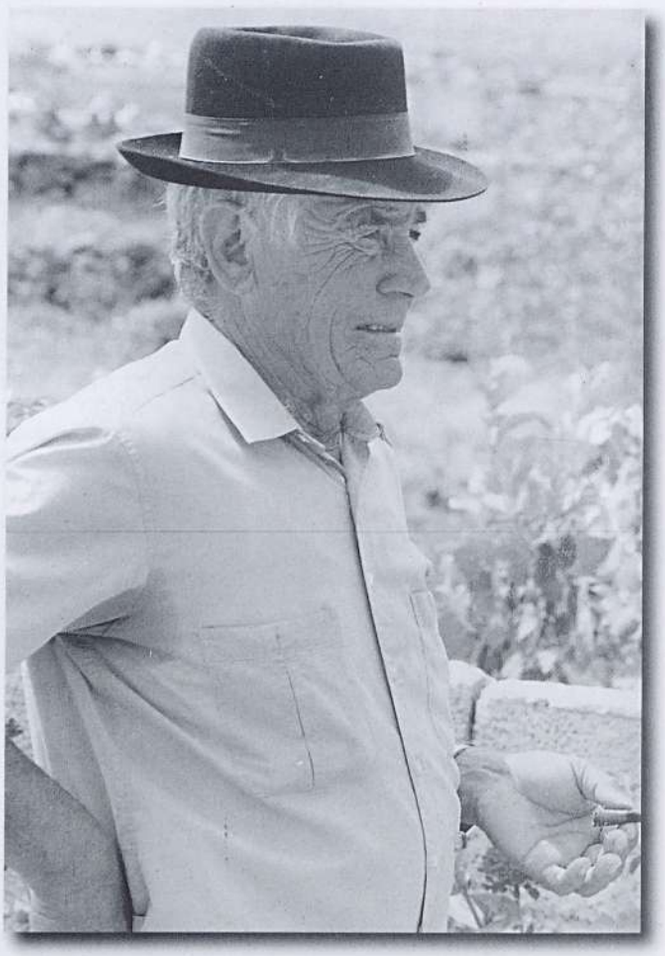
Notas:

1. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. El traje típico de Icod. Cuadernos de arte e historia de Canarias. Nº 1. Santa cruz de Tenerife. 1.986.
2. DISTON, Alfred. Álbum dedicado a Sir Archibald Little. 1824. (Manuscrito).
Agradecemos la valiosa y desinteresada colaboración de Juan de la Cruz Rodríguez en este apartado.
3. Archivo del Museo Canario. Inquisición. XCII-11, 1.715. *
Archivo del Museo Canario. Colección de manuscritos del marqués de Bute. Vol. XIX, 1ª serie, fos., 138-139. 1.653 *
* Citas extraídas de la obra citada de Francisco Fajardo Spínola.
4. BETHENCOURT ALFONSO, Juan. Historia del Pueblo Guanche. Tomo II. CapítuloXVI, pág. 357. Francisco Lemus Editor. La Laguna 1.994. Edición anotada por Manuel Fariña González.
5. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. Historia de la música española. 7. El folklore musical, Alianza Editorial. Madrid. 1.983.
6. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. Los Ranchos de Ánimas. Falange. Las Palmas. 21-XII-1.951.
7. De la entrevista realizada por la autora a D. Miguel Calderín, *ranchero mayor* del Rancho de Ánimas de Valsequillo, quien contaba con 75 años en ese momento. 16 de Febrero de 1.991.
8. FARIÑA GONZÁLEZ, Manuel A.* La Cofradía de Las Ánimas en Barranco Hondo. Revista Internacional de Sociología. Instituto de sociología Jaime Balmes. Nº 51. Julio-Septiembre. Madrid. 1.984.

*Agradecemos el constante apoyo de Manuel Fariña González, quien desde hace años nos viene orientando y alentando en nuestro aprendizaje sobre el folclore musical de Canarias.
9. FAJARDO SPÍNOLA, Francisco. Hechicería y brujería en Canarias en la Edad Moderna. Pág. 241. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas 1.991.
10. Ver obra citada de Francisco Fajardo Spínola, pág. 255.
11. CARBALLO WANGÜEMERT, Benigno. Las Afortunadas. Pág. 148-149. Centro de la Cultura Popular Canaria. Tenerife. 1.990.
12. "Hombres y mujeres de todas las edades, vestidos con llamativos oropeles, se paseaban en fila india por un sendero estrecho. Unos llevaban panderetas, otros guitarras y todos avanzaban gravemente cantando entremezclando en sus cánticos estribillos picarescos. *(...). Pero lo que más me chocó no fueron los cantos picantes y el estado de embriaguez de ciertos fieles, pues ya estaba acostumbrado a ver estas cosas allí y sabía que en Canarias las fiestas religiosas son casi siempre un motivo para cometer excesos, sino esa costumbre de ir en procesión a las montañas. Ya he dicho que los antiguos habitantes iban a los lugares más altos para dedicarse a sus prácticas religiosas."*
VERNEAU, René. Cinco años de estancia en las Islas Canarias. Capítulo XVI. Pág. 247 (Agulo. 25 de Abril, Fiesta de San Marcos). Editado por J.A.B.L. La Orotava. 1.981.
13. "...Finalmente el Vicario contesta a la pregunta esencial, de ¿por qué usa la Iglesia de Campanas? Porque a su sonido –dice– concurran los Fieles á oir las palabras divinas, á orar y alabar a Dios (...); y también para con su sonido amedrentar y expeler los demonios, las tempestades aéreas, los malos nublados, etc. La explicación de los ruidos eclesiales como benéficos para ahuyentar el mal y convocar a los fieles o llamarlos al recogimiento ha seguido prevaleciendo hasta hoy, inclusive en los medios antropológicos y del folklore científico. (Frazer, 1918: 558-ss.)."
GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión. Música oral del Sur. Nº 1. Pág. 23. Junta de Andalucía. 1.995.
14. Ver obra citada de Benigno Carballo Wangüemert.

Los «Ranchos de Ánimas» y «de Pascuas» en Fuerteventura

Francisco Navarro Artiles.
Catedratico de Lengua y Literatura Española « Premio Canarias de Etnología» .



Don Estéban Ramires, figura fundamental para entender el folclore de Fuerteventura. La Oliva (Fuerteventura) agosto de 1989. Foto: Roberto Hernández Bautista.

Trato de aportar la información que he logrado reunir en torno al tema Los *«Ranchos de Ánimas»* y *«de Pascuas»* en Fuerteventura.

Sólo he visto actuar a dos *Ranchos de Ánimas:* el de Teguise y el de Tiscamanita.

El de Teguise lo oí en la Epifanía de 1962. Acudí a Teguise para ver la representación del *Auto de Reyes* de aquella localidad[1]. Y me encontré con la sorpresa de que actuaba y colaboraba el *Rancho* de Teguise.

Iba provisto de un magnetófono «Grundig», de bobina, alimentado por baterías. Alcancé al *Rancho* en mitad de la Plaza de la Iglesia parroquial y se dirigía hacia la puerta principal del templo. Seguí al *Rancho* y recogí su música y sus cantos.

Me sorprendió el canto modulado de los textos, tan modulados que se hacían casi ininteligibles; me dio la impresión de que las melodías eran bereberes o árabes; fue para mi algo nuevo el tintineo alternante de los triángulos y el de las espadas; el rasgueo triste y monótono de los timples; los sones graves y rapidísimos de las castañuelas, sonando, a intervalos más o menos regulares; el pausado andar del *Rancho* por el estrecho pasillo central de la iglesia; y el respetuoso silencio de los feligreses, de pie, ante los bancos, mirando hacia el grupo que avanzaba hacia el altar y escuchando sus lúgubres sones.

Al llegar al Nacimiento, en el lado de la Epístola, el *Rancho* cantaba versos alusivos al Niño-Dios.

El «Rancho de Teguise»

No es éste el momento de hacer un análisis del *«Rancho* de Teguise». Pero, sí puedo señalar algunas de las fuentes de información para su estudio:

a) Manuscrito, de fecha 1897, que contiene textos cantados por el *«Rancho de* Teguise» en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Guadalupe, en la Villa. El manuscrito estuvo en poder de doña Juana Jiménez, de Teguise, hasta 1978, al menos, fecha en que lo estudió Fernando Díaz Cutillas, nuestro entrañable amigo «Nanino».

b) Texto en cinta magnetofónica, recogido por mi, en la Epifanía de 1962.

c) Texto recogido, en diciembre de 1978, por Fernando Díaz Cutillas, para la serie televisiva «El pueblo canta».

d) Texto filmado, en 1980, también por Fernando Díaz Cutillas, para el archivo de la *Escuela de Folklore,* de la Mancomunidad de Cabildos de la Provincia de Las Palmas.

Tengo noticia de que, en fecha no determinada, pero, sí antes de 1980, Radio Televisión Española en Canarias filmó una actuación del *«Rancho* de Teguise».

En cuanto a textos escritos sobre este *Rancho,* conozco los siguientes:

a) Un artículo periodístico de Sebastián Jiménez Sánchez, titulado Los *«Ranchos de Navidad»* de la Villa de Teguise, publicado en «Falange», Las Palmas de Gran Canaria, en 1955 (sin que yo pueda precisar la fecha exacta).

b) En mi Tesis de Licenciatura, leída en la Universidad de La Laguna en marzo de 1966, dediqué unos párrafos al *«Rancho* de Ánimas» de Teguise. De esta Tesis se publicó un resumen, titulado *Teatro de Navidad en Canarias,* en la colección «Enciclopedia Canaria», del «Aula de Cultura» del Cabildo Insular de Tenerife.

c) Finalmente, conozco un magnífico estudio de Fernando Díaz Cutillas, en el que analiza distintos textos del *«Rancho»:* el del manuscrito de 1897; el recogido por Sebastián Jiménez Sánchez en 1955; y el recogido por el propio Díaz Cutillas, en 1980. Como primer resultado se constata que, en casi un siglo, los cambios en los textos han sido insignificantes.

Pero, pasemos al *«Rancho* de Tiscamanita» del que tengo más noticias y, sobre todo, más vivencias.

El «Rancho de Tiscamanita»

La primera vez que vi y oí a este *«Rancho»* fue en la madrugada de la Epifanía de 1957.

Yo era maestro de la Escuela de Niños de Pájara. Y don Francisco Acosta Cabrera, párroco de Pájara y de Betancuría, me invitó a oír la «Misa del Gallo» y a ver la representación del *Auto de los Reyes Magos,* ambas en la iglesia parroquia de Betancuria y con motivo de la fiesta de los Reyes Magos. En esta ocasión actuó el *«Rancho* de Tiscamanita», al lado de otros grupos musicales de instrumentos de cuerda: timples, guitarras, bandurrias...

Constitución y funcionamiento del *«Rancho* de Tiscamanita»

En los *«Ranchos»* han de tenerse en cuenta, al menos, estos componentes:

a) el grupo musical en sí;
b) los textos que se cantan;
c) los instrumentos. musicales;
d) las melodías; y
e) la función social que realizan.

Para analizar estos aspectos me valdré de mi experiencia personal, como espectador de las varias actuaciones que tuve ocasión de presenciar; las conversaciones que tuve con los componentes del grupo, y, en particular, las que tuve con el que fue su director durante muchos años: Sr. Emiliano Cabrera.

El grupo musical está formado por unas diez o doce personas. El alma del *Rancho de Tiscamanita,* en estos últimos tiempos fue Sr. Emiliano Cabrera.

Sr. Emiliano nació, en 1899, en Tiscamanita, en el centro-sur de Fuerteventura. Vivía en una deliciosa casa de estilo tradicional majorero: patio-terraza que lindaba con la calle; techos bajos con cubierta de *torta,* y paredes blancas...

Fotografía cedida por El Rancho de Ánimas de Tiscamanita.

Vi actuar al *Rancho* entre los años 1968 y 1972, (además de la noche excepcional de la Epifanía de 1957). Dirigía al grupo el Sr. Emiliano quien, con sus ochenta y tantos años, se ocupaba de mantener vivo al grupo que, por entonces, ya había entrado en un proceso de disolución: él convocaba a los músicos para los ensayos; él componía los versos nuevos que se habían de cantar y los coordinaba con los versos viejos que constituían el repertorio tradicional.

El mayordomo del Rancho se ocupaba de la guarda y custodia de todos los enseres del *Rancho;* en especial, de los instrumentos musicales, de los cuales hablaremos más adelante. Estuve en la *casa* - en el significado majorero de *casa, es* decir, «habitación» -, en donde se guardaban los instrumentos musicales del *Rancho.*

El Mayordomo - por aquellos años en los que estuve en la *casa,* 1968 a 1972 - era un hombre alto, grueso y de complexión recia: en su juventud había sido luchador de fama; y por aquel entonces tenía un bar en el que, además, se podía uno proveer de comidas enlatadas y de algunos productos de la tierra: garbanzos, lentejas, zanahorias, cebollas, ajos, viejas secas, *jareas,* botellas de *burgaos,* lapas y otros productos.

Otro personaje del *Rancho* era el *mochillero:* se encargaba de recoger los *aguilandos,* (los aguinaldos, los regalos que los vecinos daban a los *rancheros). El mochillero* los guardaba en la *mochilla* (mochila de lana tejida, típica de Fuerteventura). Con mucha frecuencia el *mayordomo* ejercía también las funciones del *mochillero,* y llevaba la sencilla contabilidad de los fondos recaudados, la mayor parte de ellos, en especies.

El Rancho actuaba en la fiesta de San Marcos, patrón de Tiscamanita: tocaban en la iglesia, durante la función religiosa; y en las calles de la localidad, durante la procesión.

Al terminar los actos religiosos, el *Rancho* iba a tocar y cantar ante algunas casas particulares, y acababa en la de don Marcos Peñate, donde eran obsequiados por la familia. Los Peñates de Tiscamanita son una familia que promovió la prosperidad de la zona, a través de la recogida y comercialización de productos de altos precios, como fueron la barrilla y la cochinilla.

Acompañé al *Rancho de Tiscamanita* en varias de las fiestas patronales de San Marcos y grabé en cinta magnetofónica, con mi viejo portátil Grundig, algunas de sus actuaciones.

El «Rancho de Ánima»

Sr. Emiliano Cabrera era el alma del *Rancho de Ánimas* de Tiscamanita. Él me facilitó mucha información acerca del funcionamiento del *Rancho.*

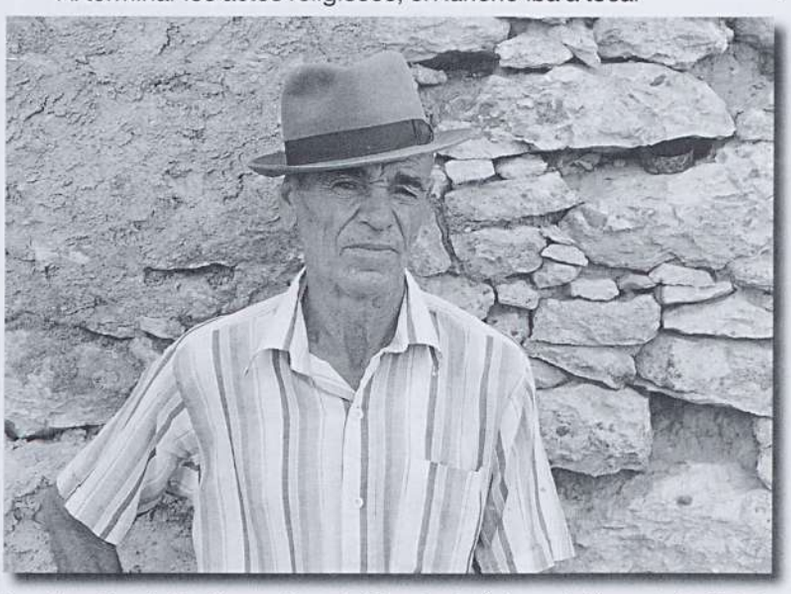
Cuando actuaba para las Ánimas, el *Rancho* estaba formado por una guitarra, un timple, un laúd, un violín, un pandero y siete u ocho espadas.

El Rancho salía a tocar y a cantar durante la tarde y la noche del día de Todos los Santos. A las doce de la noche volvía a la casa del mayordomo a depositar los instrumentos y los obsequios recibidos.

Al siguiente día, el de Difuntos, por la mañana, el *Rancho* salía a cantar por las calles y caminos del pueblo hasta las doce, hora en que se celebraba una solemne función religiosa en la ermita de San Marcos, función dedicada a la memoria de todos los difuntos.

En ella, el *Rancho* cantaba estos versos:
Es la limpia y pura / de la Concepción,
la Virgen María, / la Madre de Dios,

Y el Coro añadía:
Y, madre de todos, / de su devoción.



Don Juan Ramón Rodríguez. Alma del Rancho de Ánimas de Tiscamanita. Tuineje (Fuerteventura). Agosto de 1989. Foto: Roberto Hernández Bautista.

La *deshecha* decía así:
Esta Cofradía / te ha venido a ver.
¡Qué mejor visita / puede Vd. tener!

Sr. Emiliano añadía estos versos, versos que él recordaba de forma fragmentaria:

y Madre de todo / el género humano,
para el buen cristiano / de su devoción.

Y Sr. Emiliano seguía recitándome versos. Decían así:

En el Purgatorio / hay lanchas de fuego
y las pobres ánimas / son los marineros.

Son los marineros / que están navegando.
Que están esperando / por un padrenuestro.

¡Ánimas benditas! / Son las afligidas
que están esperando / por ese recuerdo
porque en la otra vida / todo lo tenemos.

Al terminar la misa de Difuntos, el *Rancho* recorría los caminos y las calles del pueblo y, ante cada casa, el mayordomo exclamaba:

- ¡Ánimas benditas!
- Pasen - contestaban desde dentro.
- ¿Se canta o se reza? - preguntaba el mayordomo.

En las casas donde había luto reciente, contestaban:

- Recen...

Y, a continuación, el *Rancho* rezaba un padrenuestro.

Luego, cantaban:

Atención, señores: / recorred la mente
porque este difunto / se va para siempre.

Se va para siempre, / no le vemos más.
Y su Majestad / le dé consuelo
y, arriba en el Cielo, / la conformidad.

Los vecinos obsequiaban al *Rancho* con trigo, cebada, legumbres, guisantes, garbanzos, lentejas, queso, higos pasados, *porretas,* pan casero, etc.

El mayordomo recogía estos obsequios y los guardaba en la *mochilla* de lana.

El Rancho de Ánimas tenía otra fuente de ingresos: la Hoya de San Marcos, pequeño cercado de tierra, propiedad de la Parroquia. La atención y el cultivo de este terreno corría a cargo de los vecinos y los productos se destinaban a misas de difuntos.

También se invertían en misas una parte de los obsequios recogidos por los cantos y rezos del *Rancho,* ante las casas de los vecinos; pero, otra parte se dedicaba a una cena comunitaria que celebraban todos los miembros del *Rancho.*

El «Rancho de Pascuas»

El Rancho de Tiscamanita también actuaba en las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Epifanía: en las misas de Nochebuena y del «Gallo», y en el «Auto de los Reyes». Tocaba y cantaba villancicos tradicionales y otros de creación propia.

Y, sobre todos, la encantadora canción de *Los Divinos:*

Gloria a Dios en las alturas / y en la tierra dulce paz;
y, entre tantas amarguras, / llena el pecho de solaz.

Letra, a mi parecer, de corte culto; pero, perfectamente asimilada por el pueblo que la escucha con reverencia y entusiasmo.

Por las Navidades, he oído *Los Divinos,* en Tenerife, en muy diversos lugares: Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, Tejina, Punta del Hidalgo, Tegueste, El Socorro, Valle de Guerra, La Victoria, La Matanza...

A mi parecer, la versión majorera de *Los Divinos* merece un detenido estudio: el rápido rasgueo del timple, el agudo son de los triángulos y el vibrante sonido de las espadas marcando el ritmo, dan a *Los Divinos* de Fuerteventura una alada ligereza que contrasta con el canto pausado y el son lento de las guitarras y bandurrias tinerfeñas.

Los «Ranchos» en el «Auto de los Reyes Magos», en Betancuria

Los *Ranchos* estaban también presentes en las fiestas de la Epifanía. Concretamente, en la representación del «Auto de los Reyes Magos», de Betancuria.

Este «Auto» se representaba en Betancuria, desde mediados del siglo XIX hasta 1965. El texto dramático procede de unos largos coloquios, doce, en total, escritos por Fr. Gaspar Fernández y Ávila, en 1785. Se trata de un texto, en verso romance, entresacado de la extensa obra de Fernández y Ávila. A este texto base se le han añadido unas estrofas de una gran musicalidad, procedentes de un auto navideño, que se nos presenta como de autor anónimo, pero que, sospecho, lo escribió el poeta palmero Antonio Rodríguez López, prolífico autor de obras de teatro religioso popular.

La representación del «Auto de los Reyes Magos» congregaba en Betancuria a una gran cantidad de fieles de toda la Isla y a los *Ranchos* de distintas localidades.

Días antes de la actuación en la iglesia de Betancuria, los *Ranchos,* en sus respectivas localidades, ensayaban los villancicos que habían de cantar, algunos, especialmente inventados para la representación teatral de ese año. Aún los villancicos de nueva creación suelen seguir la misma senda de la sencillez y de la devoción mariana que los de tipo tradicional, sin que se presenten ramalazos de crítica social o rasgos de humor de subido tono.

Concretamente, en las fiestas de Reyes de los años 1957 y 1965, acudieron los *Ranchos* de Antigua, Pájara y Tiscamanita.

Los *Ranchos* se colocaron en el amplio coro de la espaciosa iglesia parroquial de Betancuria. Intervenían cada vez que había cambios de escenas en la representación teatral, para llenar los espacios vacíos, sin acción dramática.

Al final de la Misa, los *Ranchos* acompañaban, con villancicos tradicionales, el besapié del Niño, con el cual terminaban los actos religiosos de las fiestas de la Epifanía.

Tengo textos pertenecientes al *Rancho* de Tetir, que merecen un estudio particular. Presentan interesantes cuestiones de tipo teológico y teleológico, que, inopinadamente, aparecen en unos textos poéticos, de carácter religioso, y que, al mismo tiempo, muestran un inesperado sesgo escéptico en un tema, tan temido, como es el de la muerte.

Otro día será.

Las danzas procesionales de Güímar

Juan José Pérez Acosta.
Licenciado en Filología. Profesor de Secundaria.

«Quibus lingua raduntur»(Cicerón)

En nuestra tierra, cuando ya apuntamos los últimos momentos del presente siglo, observamos que aún perviven hechos culturales, que hunden sus raíces en épocas remotas. Entre estas singularidades, destacan las danzas de procesión.

Se entiende generalmente como «danza», aquel grupo encargado de participar en una procesión religiosa con un acompañamiento musical y coreográfico para dar mayor realce al acto litúrgico. La «danza» en el cortejo procesional debía aportar el elemento espectacular de la música y el baile, que era inherente a otras facetas de la liturgia cristiana. La «danza» sería el único elemento destinado a «acompañar» el cortejo. Con la introducción de bandas de música o de cornetas y tambores en tiempos recientes, la liturgia procesional se vería más recargada con fines efectistas y las «danzas» empezarían a ser relegadas.

Tradicionalmente para organizar una «danza» debía obtenerse licencia del obispado. Con frecuencia bastaba la anuencia del sacerdote correspondiente, que amparado en el derecho de costumbre, no solía ofrecer impedimento. En los primeros momentos, el responsable tenía una vinculación directa con esa iglesia o parroquia. Una vez recibido el permiso, el responsable organizaba lo necesario: danzantes, palo, cintas, vestuario, instrumentos y músicos.

Danza de San Pedro Abajo. 27-6-91. Fotos: Juan José Pérez Acosta.

Es importante observar el proceso fundacional de las «danzas» para entender algunas consideraciones. Por ejemplo, que la «danza» procesional llegaba a tener categoría de hermandad o cofradía; que sus miembros alcanzaban la categoría de hermanos o cofrades; que, ante cualquier contingencia, era el sacerdote el encargado de administrar el orden o de decidir, y no la autoridad civil o militar.

Es triste observar cómo últimamente las «danzas» son relegadas y pierden sus privilegios en las procesiones, por el desconocimiento histórico de las autoridades o por el de sus propios miembros, olvidados de sus derechos y obligaciones consuetudinarias, amparadas en los cánones de la Iglesia.

Tenemos en la ciudad de Güímar dos danzas procesionales, íntimamente unidas al patrono S. Pedro. Desde antiguo el casco se había dividido entre «Güímar de Arriba» y «Güímar de Abajo» para organizar las fiestas. Así los años pares le era asignada a «S. Pedro Arriba» y los impares a «S. Pedro Abajo».

Nace la danza en Güímar en el año 1788, según documento sacado a la luz pública por don Manuel Acosta González. En él un grupo de vecinos se dirige al Juez Real de la siguiente manera: «queríamos que se facilitara una Danza, que formen antiguos vecinos y con la más tranquilidad y respeto acompañen la procesión, como así se practica en los pueblos de Arico, Granadilla y Villa Flor (sic) y otros muchos».

Ambas danzas han pervivido por la rivalidad. El grado de brillantez en las diferentes procesiones suponía motivo de honra o de vergüenza. Por ello los encargados del «ramo» se esmeraban en que todo saliera lo mejor posible. El «ramo» era cómo, de forma tradicional, se conocía al palo de la danza. Quien tuviera el palo o «ramo» era el encargado de velar por la danza. Cuando una persona, por cualquier motivo, dejaba la responsabilidad entregaba el palo o «ramo» a su sucesor. Como en la ciudad de Güímar se han mantenido dos «ramos» se habla de la existencia de dos danzas: una en cada distrito festivo. La presencia de la «danza» en las fiestas es muy señalada; pues participa en cinco procesiones. La antevíspera, cuando la imagen partiendo de la iglesia principal acude a la ermita del distrito correspondiente; la víspera o del

regreso; la del mediodía; la de la noche y la de la octava. Participa también de las procesiones en honor a la Virgen del Socorro. Antaño lo hacía en las fiestas de S. Antonio y las de La Candelaria de la ermita de Chinguaro.

También la danza podía actuar como homenaje a personas consideradas. Algunos años, el día de S. Pedro visitaba determinadas casas particulares «danzando» para ellas. En este sentido de homenaje se acudió junto al patrón, a La Laguna a la consagración como obispo del güimarero don Domingo Pérez Cáceres el 21 de septiembre de 1947. También eran entrañables las visitas que, con motivo de participar en la «Romería de S. Benito Abad», y tras los diferentes agasajos, dispensaban a güimareros residentes en Aguere.

Danza de S. Pedro Abajo. Plaza de S. Benito. Julio 93.

Además desde principios de siglos la danza de Güímar realizará algunas «salidas» para tomar parte en actuaciones relacionadas con la exhaltación regional o actos costumbristas: la Plaza de Toros y la Plaza de La Candelaria serían algunos escenarios visitados, así como célebres romerías.

La «danza de Güímar» consta de doce «danzadores», el mantenedor del palo y un tamborilero. Además siempre hay varios colaboradores que velan por el cuidado de los componentes. A veces, hay más de un «ensayador», que también pulula alrededor para corregir y animar en los momentos de decaimiento.

Del extremo superior del palo salen doce cintas, que son portadas por los respectivos «danzadores». Estos, mientras dura la procesión y al son de la música, irán enrollando y desenrollando esas cintas en el palo. Según los viejos «ensayadores», lo más que se debe «vestir» el palo es con doce o trece vueltas, pues luego sería difícil bailar. Si la procesión es muy larga, se llega a «vestir» y «desnudar» el palo hasta dos o tres veces. El arte del cálculo reside en llegar a la entrada del santo con el palo totalmente «desnudo» y sin haberse trabado ninguna cinta.

Cuando se aproxima la salida de la procesión, el encargado del «ramo» debe tener todo listo. El palo alcanza los cuatro metros de altura y habitualmente está pintado con una línea espiral que serpentea de arriba a abajo. En su parte más alta, de donde parten las cintas, está colocado un ramo de flores. De ahí el uso de «ramo» como expresión para designar al conjunto de la danza. Junto a las flores cuelga un roscón de pan confeccionado para las fiestas. Las cintas, normalmente de seda, suelen tener hasta siete metros de longitud y sus colores están en consonancia con la jerarquía existente entre los «danzadores»; así deben ser rojas, amarillas y azules. En los últimos tiempos esta disposición se está dejando a un lado buscando otros tonos como verde, rosa o blanco.

Los «danzadores», como son conocidos por la tradición local, antiguamente eran varones mayores de edad; hoy son niños, que no suelen superar los catorce o quince años. El cambio de adultos por jóvenes se produjo en torno a la guerra civil española. Lo cierto es que, desde los años cuarenta de nuestro siglo, el papel de «danzadores» quedará desempeñado por niños. De forma esporádica se harán puntuales apariciones de una danza compuesta por veinticuatro miembros. Habría doce niños, con el traje propio de «danzador», y doce niñas, con el traje de «maga». Bailarían en el mismo palo, «doce dentro y doce fuera», es decir, enredarían en dos alturas diferentes.

Los «danzadores» y el «mantenedor del palo» van ataviados con un traje de ceremonia muy espectacular, sobre todo por el tipo de gorro. Este gorro es conocido por el pueblo como «turbante». Su estructura es de cartón con forma cilíndrica, sobre el que se cruzan dos arcos, también de cartón. Todo ello está forrado en tela, generalmente se prefiere la seda de diverso colorido. Sobre este fondo se colocarán flores, antiguamente de papel, hoy de plástico, en compañía de «prendas». Estas «prendas» tiempo atrás eran piezas de oro o plata, desde cadenas, hasta anillos, que aportaban la familia o allegados del «danzador», en forma de préstamo. Hoy todo se ha visto suplantado por bisutería y lentejuelas. Antaño debía suponer un gran compromiso para los «danzadores» adornar con la dignidad social requerida el «turbante». Prueba de ello es que en la parroquia se guardaba un «turbante» para el «danzador más pobre», que no poseía medios para enjoyarlo debidamente. Hoy en día el peso de este gorro, que a veces puede sobrepasar el medio kilo, supone un gran inconveniente para los más pequeños «danzadores»; pues llegan a padecer verdaderos sufrimientos con él.

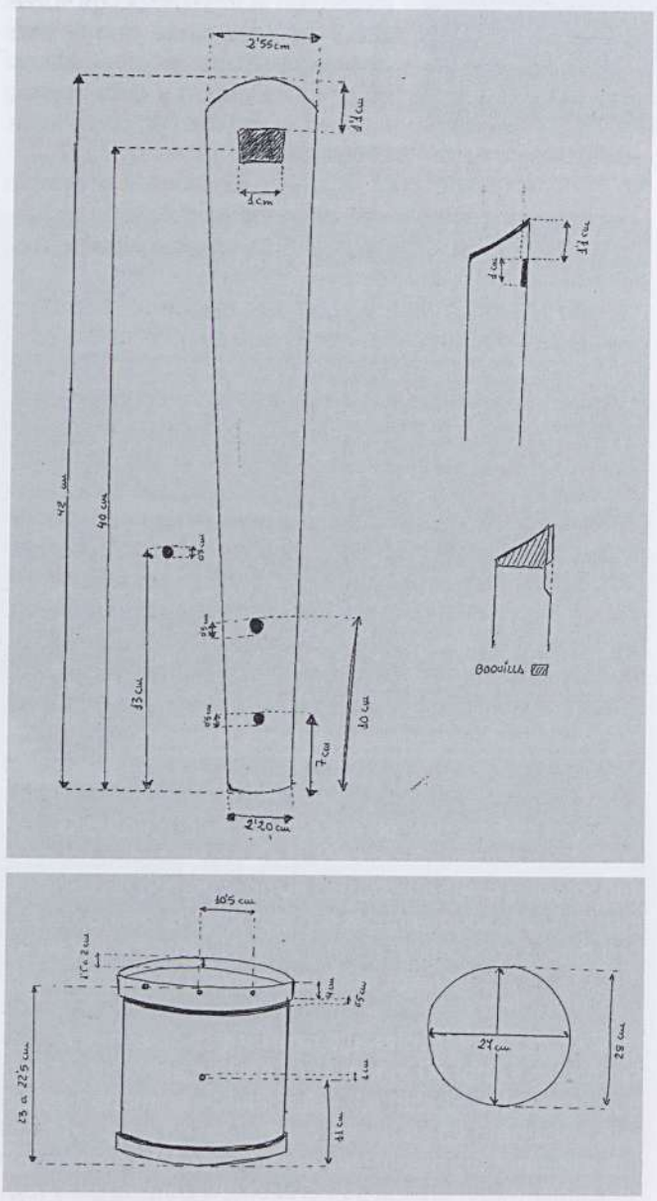
Los «danzadores» visten camisa blanca, sujeta por encima de los codos con una cinta de color; en el cuello otra, ambas con forma de lazo.

Los calzones, por debajo de la rodilla, son de seda de colores varios. Se rematan con medias blancas. Los «danzadores» llevan a la cintura una banda de seda de varios tonos, anudada a un lado con un gran lazo, de puntas bordadas con motivos diversos (las llaves de S. Pedro, espigas, flores,...). Además los «guíos» llevan otra cruzada por la espalda y el pecho, antaño de color rojo, hoy al gusto.

El calzado de color rojo era de elaboración exclusiva para los «danzadores de S. Pedro». Zapateros de Güímar elaboraban por encargo un calzado de suela y cuero, que debía obtener el color rojo. En alguna época más reciente se usó el «charol». Hoy se intenta recordarlos con el uso de alpargatas o playeras también rojas.

Además de este vistoso atuendo, el «danzador» lleva dos castañuelas, una en cada mano. De forma tradicional se les denomina «castañetas». La falta de artesanos que las fabricaran en las últimas décadas, ha producido que las propias «del país» fueran sustituidas por foráneas, sobre todo del tipo andaluz. Cada «danzador» las hace sonar haciéndolas coincidir con cada paso, en los tiempos marcados, sin ningún tipo de subdivisión. A la vez que baila deberá con ambas manos recoger o soltar la cinta, mientras «castañea», según el argot de los «ensayadores».

Los doce «danzadores» están estructurados en: cuatro guíos, cuatro tercios y cuatro contratercios. Cada guío debe ser seguido por un tercio y un contratercio respectivamente. Los guíos, según su posición durante el baile, serán delanteros o traseros.



Flauta y tambor de la danza. Dibujos: Juan José Pérez Acosta.

La estructura del «enredar y desenredar» no sigue la misma estructura de otras danzas de cintas. Los guíos tienen un papel destacado. Así ellos solos y el tamborilero tendrán el privilegio de «saludar al patrón» al inicio, durante y en la despedida de la procesión. Además, cuando se quiere «enredar» los guíos delanteros harán que la danza quede dividida en dos «tandas», cada una de seis. Entonces, según convenio, una pasará por encima, la otra por debajo. Sucesivamente las tandas «vestirán» el «ramo» con seis cintas cada vez, no alternadas. Ahí radica la dificultad.

El soporte musical para el desarrollo de la danza lo aporta el tamborilero, quien de forma simultánea toca la flauta y el tambor. La flauta usada al efecto es una de pico, con tres orificios (dos en la parte frontal y uno en la dorsal). Se toca en la mano izquierda, sirviendo los dedos meñique y anular para la sujeción del instrumento, mientras que los restantes dedos quedan para cubrir los agujeros. El tambor pende de la misma mano izquierda, por una cinta que se mantiene con el pulgar y el canto de la mano. La mano derecha queda destinada para el tañido del tambor con el respectivo palo.

La flauta es conocida en el ambiente como «pita» o «pito», nunca por flauta. Desde hace más de cientocincuenta años la única flauta empleada por los respectivos tamborileros de las danzas güimareras ha sido de madera, de desconocido origen, y se ha transmitido por generaciones. Desde que en 1992 don Isidoro Frías Díaz dejara de aparecer con regularidad en las procesiones, se ha usado «pitas» de plástico, aluminio o madera. Esto supuso un cambio para los oídos acostumbrados del público; pues aún manteniéndose el toque característico, el sonido de una flauta artesana de madera con más de un siglo de uso, nunca podrá ser reproducido fielmente por otra más moderna. Esto es un fenómeno bien conocido, incluso en los instrumentos de viento de fabricación industrial. El principal problema para el uso de este tipo de flautas artesanas radica en la embocadura; pues suele aflojarse la lengüeta con el uso, con lo que la afinación se altera y supone un demérito para el tamborilero en el desarrollo de la procesión.

El tambor, en los últimos años es totalmente de latón (incluso los aros), antes los aros eran de madera. En su cara posterior lleva un alambre que debe ser afinado por una clavija. Con esta vibración el tambor consigue un sonido muy característico. Además, con el tensado de las «obligaderas», que se encargan de apretar o de aflojar la tensión de los aros sobre el parche, se culmina la afinación.

La música que toca el tamborilero es el tajaraste. Pero en nada semejante a los «brincones y saltarines» del norte de la isla. Es un tipo de tajaraste muy ceremonioso. Incluso el paso de los «danzadores» no presenta concomitancias con los tajarastes de otros lugares. Según el estilo transmitido por don Isidoro Frías, de la flauta se pueden obtener tres alturas melódicas con la posición

de la lengua, que combinadas con los tres agujeros consigue considerables combinaciones. A veces en otras flautas usadas, por su mala calidad de construccción, es casi imposible obtener esos registros.

Durante el recorrido procesional el tamborilero suele hacer tres variaciones del toque en una escala más aguda, para luego continuar una en la mediana. Muchas veces y siempre al gusto del tocador se podrá alterar este orden. Según nos indica nuestro maestro D. Isidoro, en el desarrollo de una procesión el ritmo se puede acelerar al «desenredar» o, cuando por algún motivo, la danza baila detenida en un lugar.

El tamborilero también tiene mucho que ver con el desarrollo de la danza; pues su ubicación y movimientos son de importancia capital, no sólo para no impedir las mudanzas con las cintas y los danzadores; sino también para resaltar ciertas circunstancias, como el «saludo» de los guíos al santo, entonces el tamborilero deberá acercarse lo más posible a ellos para apoyarlos.

Centrémonos ahora en conocer los últimos tamborileros relacionados con las danzas güimareras y los que serán los encargados de continuar. En el pueblo de Güímar históricamente no se ha conocido tamborilero. Siempre debía venir de la zona de Agache, más concretamente de El Escobonal. Se recuerda a Gáspar Díaz, «el cojo de la pita», aquel que ya poseía estos instrumentos, a la mitad del XIX, y que se fueron heredando para la animación de la danza. Le siguió el célebre Cirilo Díaz, «Cho Cirilo el tamborilero», toda una leyenda en las Bandas del Sur. Con más de ochenta años enseñó a su nieto, que lo continuó allá por el año 1943. Este sería D. Isidoro Frías Díaz. D. Isidoro permanece durante 50 años como único tamborilero en activo de las danzas de Güímar, El Escobonal y Fasnia. Hubo años que hacía más de treinta «salidas» con las diferentes danzas.

Pero no acaba ahí su labor. Durante el año 1990, accede a enseñar a quien escribe este artículo. Tras estar un tiempo aprendiendo inicio la enseñanza entre alguno de mis alumnos, por entonces del I.B. Mencey Acaymo de Güímar. La idea era que no se perdiera el «oficio de tamborilero». Después de mucho trabajo y animación llevaba a los más destacados al mismo hogar de D. Isidoro en El Escobonal. Allí él se encargaba de «pulir» y aconsejar con su experiencia. Agradecidos se le rindió un cariñoso homenaje en el salón de actos del centro docente el día de Canarias de 1991. De este esfuerzo aprendieron Paula Gutiérrez Flores, de La Zarza, Elena Bethencourt Marrero, de El Escobonal, Sandra Hernández Alvarez y Antonio González Bermúdez de Güímar.

En El Escobonal: Don Isidoro Frías con algunos de los participantes del proyecto en el I.B. «Mencey Acaymo». 1991.

D. Isidoro Frías, debido a una enfermedad que le impedía esforzarse como antes, se vio acompañado en las procesiones del 92 por alguno de sus alumnos. Siempre que puede participa y aún su forma de tocar nos emociona y enseña. Sus cualidades como tamborilero son acompañadas con su ejemplo de persona comprometida con nuestras tradiciones y de una excepcional calidad humana.

No debemos concluir esta breve semblanza de las danzas procesionales de Güímar sin dejar de reflexionar sobre su presente y futuro. Es triste observar y compartir la dejación y soledad de los «ensayadores» y allegados, que no sólo bregan por atraer niños y medios materiales, sino que también sufren muchas veces el abandono de las comisiones y de la corporación local. Así los «ensayadores» se quejan del nulo apoyo recibido, frente a la ostentación y despilfarro en otros números festivos. Entre los más cercanos a este mundo cada día más reducido corre este dicho: «De la danza se acuerdan cuando S. Pedro está en la puerta». Que no sea para entristecernos. Organicemos bien el futuro para que se comprenda y ame desde la cuna esta manifestación de nuestro sentir.

Bibliografía:

- ACOSTA GLEZ, M.: *«La danza de cintas de Güímar»* EL DIA Tenerife 23-6-91.
- ANSORENA, I.: *Txistu ots gozoa,nola...?* Euskadi 1992.
- BETHENCOURT ALFONSO, Juan: *«Hª del Pueblo Guanche(II)»*. Ed. de Fariña Glez. Ed. Fco. Lemus. La Laguna. 1991.
- BOUZA-BREY, F.: *«Etnografía y folklore de Galicia»*. Vigo 1982.
- CARO BAROJA, J.: *«Del viejo folklore castellano»*. Valladolid.1988.
- JAMBRINA LEAL Y CID CEBRIÁN: *«La gaita y el tamboril»*. Salamanca.1989.
- PÉREZ ACOSTA, J. J.: *«La cultura canaria en la Enseñanza Media»* EL DIA, Tfe. 28-7-91
- PÉREZ ACOSTA, J. J.: *«La danza de Güímar en la festividad del Socorro»* en El Socorro. Ed. Benchomo.1993

Informantes:

Carmen Bethencourt Coello, Luis Bethencourt Díaz, Petra Bethencourt Rguez, Remigio Bethencourt Rguez, Víctor Díaz Díaz, Isidoro Frías Díaz, Pedro Jorge Lemes, Juan Martín Díaz, Benjamín Ravelo Fariña, Maruca Rguez Bethencourt, Domingo Rguez Santos.

El folclore de Fuerteventura en los siglos XIX y XX: los bailes y cantos en los velorios de paridas

Roberto Hernández Bautista.
Profesor de Enseñanza Secundaria. Licenciado en Geografía e Historia *.

Aún en la actualidad es posible detectar en Fuerteventura información sobre manifestaciones culturales ya prácticamente desaparecidas, pero que fueron cotidianas en otros tiempos, tales como los velorios de paridas, los ranchos de ánimas y numerosos tipos de bailes, de los que hoy sólo quedan recuerdos.

Las distintas referencias recogidas en las encuestas realizadas a numerosas personas de avanzada edad, incluso a algunas de más de 90 años, nos han ermitido enmarcar las costumbres folclóricas majoreras que se practicaban extensamente por toda la geografía insular hasta bien entrado el siglo XX.

En los velorios de paridas, los familiares y amistades acompañaban a la parturienta hasta altas horas de la noche. Fotos: Roberto Hernández Bautista.

Los velorios de paridas

Durante siglos, cada vez que nacía una criatura en Fuerteventura ha sido usual el que que los familiares, amigos o simplemente conocidos acudieran a la casa de la parturienta para acompañar a la nueva familia hasta altas horas de la madrugada, así durante ocho, diez y hasta quince días.

Estas reuniones festivas se convocaban con la finalidad de alejar de la casa del recién nacido a las brujas, pero de hecho se convertían en divertidas sesiones muy propicias para contactar socialmente y buscar consorte, fenómenos estos bastante problemáticos debido al carácter endogámico de la sociedad majorera.

Sabemos que los velorios de paridas se realizaban ya en el siglo XVII, puesto que se ha conservado en el libro de Mandatos episcopales de Betancuria, una carta del 24 de Julio de 1695 en la que se prohibía a los vecinos de la isla celebrar los bailes de paridas bajo amenaza de 15 días de cárcel y 2 ducados de multa y en caso de reinoidencia senan excomulgados y entregados a la justicia. Veamos algunos párrafos de este documento:

«Que cuando algún vecino le nace alguna criatura están por espacio de 15 días muchas personas así como mujeres, hombres, niñas y muchachos, y mozos, hombres casados y de otros estados, bailando y danzando con mucha descompostura y acciones torpes y deshonestas...

Les prohibimos y mandamos pena de 15 días de cárcel y de 2 ducados a nuestro arbitrio y costas, que ninguna persona de cualquier estado, edad, y cualidad que sea, concurre en semejantes juntas.en tiempo de noche, ni a los moribundos les asistan otras personas, que sus vecinos más cercanos y que sean personas devotas que digan cosas de Dios, y no cantinelas y cantares profanos, y a los casados y a los de bautismos les mandamos con la dicha pena doblada no consientan estas juntas...».

No obstante, a pesar de estas directrices eclesiásticas sabemos que los velorios de paridas se realizaban en Fuerteventura a finales del siglo XX. Así, en esta época

cualquier nacimiento era generalmente todo un acontecimiento. Las mujeres parían en el suelo recostadas sobre unas esteras o sentadas entre dos sillas, siempre asesoradas por las comadronas y familiares. Efectuando el parto, se cortaba el cordón umbilical de la criatura con unas tijeras.

«Las mujeres cogían agua y la calentaban para lavar a la mujer y el niño, después tomaban brasas de un brasero y las colocaban en un sahumerio de alhucena o incienso».

Maruca Soto Hernández, 60 años, Casillas del Ángel.

Convenientemente lavados se acostaban en una cama bastante alta, en la que hacía falta un pequeño soporte para acceder a ella, dicen los campesinos, que para evitar que las pulsas tan usuales invadieran el catre. Igualmente la cama se recubría con grandes cortinas para evitar la molestia de las moscas hasta que fue común el uso de insecticidas ya bien entrado este siglo.

Para evitar que las brujas le hicieran daño al recién nacido se colocaban las tijeras tras la puerta de la habitación en forma de cruz, aunque también era usual colocarlas bajo la almohada.

«Si era niño le ponían unas tijeras abiertas bajo la almohada y si era niña se le ponía un lacito rojo. Si le hacían mal de ojo se ponía una crucecita de añil en la espalda, y había que quitárselo con unos rezos».

Micaela Acosta, 65 años, Casillas del Ángel.

Conocido públicamente el nuevo nacimiento los vecinos, amigos y familiares, en ocasiones, mediante previa invitación, acudían a la casa de la parturienta para acompañarla, llevándole siempre algún presente: gallinas, huevos, chocolate, etc.

«Las gallinas eran puestas en una mesa rodeadas por cortinas para que a las doce gallinas no le afectaran ni las brujas ni el polvo».

Petra Martel Cabrera, 78 años, Guisguey.

Normalmente se saludaba y felicitaba a la parturienta y señalando al niño se le decía: *«Dios lo bendiga y lo libre de los males de ojo»* o bien *«Dios lo guarde».* También se dirigían al padre diciéndole:
«Buenos días señor engendrador» y él respondía *«zorrocloco estoy».*

Juan Berriel Jordán, 70 años, Puerto del Rosario.

Y poco a poco, comenzaban los entretenimientos entre todos los presentes, divirtiéndose desde la caída del sol hasta altas horas de la madrugada y así durante 8 días hasta que se bautizaba a la criatura, aunque a veces se reunían ya antes del parto o incluso se retrasaba la ceremonia de bautismo para continuar con las agradables noches de ocio.

En ocasiones los varones se ponían a jugar a las cartas, pero lo normal era que todos los visitantes se entretuvieran jugando conjuntamente con una gran variedad de juegos ya prácticamente desaparecidos.

Los cantos y bailes en los velorios de paridas

Los aires de Lima

Normalmente el que perdía en alguno de los juegos tenía que depositar una prenda personal y para poderla recuperar se le obligaba a cantar una copla de *aires de Lima* a una persona señalada y ésta debía de contestarle.

Estos *aires de Lima,* en esta isla de Fuerteventura son bastante diferentes a los de Gran Canaria, La Palma o Tenerife y se caracterizan por ser coplas de cuatro versos, normalmente octosílabos y de texto pícaro e insultante como esta:

Hombre:
«Hebillas de sus zapatos,/ señora, quisiera ser,/ para que mis ojos vean/ lo que sus hebillas ven».

Mujer:
«Hebillas de mis zapatos,/ galán, quisiera que fuera,/ que las chispas de mi culo/ le llegarán a las muelas».

Estéban Ramirez León, 75 años, La Oliva.

También se reconocen popularmente a estos *aires de Lima como cantares de mierda* puesto que algunas coplas se refieren expresamente a ella:

Hombre:
«Mierda es lo que a ti te gusta/ mierda es lo que a ti te engorda,/ vete al muelle de Las Palmas/ que allí la tienes de sobra».

Mujer:
«Vete a la mierda muy mierda/ hocico de gañanía/ por tu boca corra mierda/ como gofio por la mía».

Juan Betancor, 88 años, Tuineje.

Pero en ocasiones los *aires de Lima* son también coplas de corte amoroso que reflejan amores y desventuras:

Hombre:
«Soy el herido y sin sangre,/ soy el muerto y sin acero,/ soy aquel que vive triste/ y por tus amores muero».

Mujer:
«Soy la flor deshojada/ marchita que por el sufrir,/ y que sola, sin tus miradas,/ amor, no puedo vivir».

Carmen Fulgencio Jorge, 67 años, Puerto del Rosario.

En múltiples ocasiones nos han asegurado que estos *aires de Lima* sólo se recitaban pero también sabemos que se cantaban con ritmo muy similar al de los cantos de relaciones de la isla de La Palma. Para entonarlo se utilizaba la propia *lata* de los pastores como instrumento de percusión y, exclusivamente, en alguna ocasión nos han documentado que se usaban los tradicionales de timples, guitarras, bandurrias, etc.

Sólo en el pueblo de Casillas del Angel, hemos encontrado la referencia de que los *aires de Lima* se bailaban. Allí, las parejas obligadas a cantarse danzaban sueltas de un lado al otro de la habitación mientras el coro daba palmadas y cantaba:

«Los aires de Lima/ se quieren casar,/ pasense los novios/ de acá para allá».

Luego, uno de los danzantes se arrodillaba y cantaba su copla a la compañera, hasta que de nuevo intervenía el coro con el mismo estribillo, dándole paso al otro bailarín que tenía que arrodillarse igualmente para entonar su copla.

El baile del pavo

Normalmente en los velorios era muy usual que se danzara con las múltiples variantes del *baile del pavo.* Aunque también con este nombre se conoce un sorprendente ritual en el que algunas personas disfrazadas como este animal recorrerían la habitación poniendo supuestamente un huevo en algunas de sus esquinas:

«Se imitaba a un pavo entre dos personas. Se metían debajo de una manta y el que estaba arriba movía la cabeza y simulaba el movimiento de las alas, mientras el que estaba abajo se convertía en las patas del animal. Así se paseaban por todo el lugar».

Juan Pedro Soto, 72 años,
Puerto del Rosario.

«Imitaban a un pavo entre dos. Uno se ponía con los pies y otro con las manos debajo de una manta y ponían un huevo».

Amparo Torres Pérez, 67 años,
Betancuria.

En ocasiones se relata que se introducía un verdadero pavo dentro del corro de personas:

«En el centro del redondel se ponía un pavo y un hombre detrás lo espantaba y a donde iba el pavo le seguía el hombre».

Rosa Perdomo, 53 años, Puerto del Rosario.

Pero lo normal era que la figura de pavo fuera representada por alguna persona que entretenía a los demás hasta que era sustituida:

«Se hacía un corro y una persona en el centro que hacía de pavo. Entonces el que estaba dentro decía: «¡Hoy me caí dentro de un pozo!» y contestaban los demás: «¿Quién quieres que te saque?». Eligiéndose de esta forma al nuevo pavo».

José Pedro Calero Rodríguez, 86 años.

No obstante, la mayor parte de las referencias que hemos recogido, se hacen para señalar un juego que dinamizaba y alegraba los bailes tradicionales:

«Se ponían 10 chicas y 11 chicos sueltos, a una señal coman para coger cada uno su pareja y el que quedaba suelto se ponía en el centro imitando a un pavo y su puesta. Las parejas se soltaban cuando el pavo decía pavo 1, pavo 2 y pavo 3, y de nuevo volvían a empezar escogiendo pareja».

Juan Rodríguez Fuentes, 60 años, Puerto del Rosario.

En el siglo XVII se prohibió a los vecinos de la isla, celebrar los bailes de paridas bajo amenaza de quince días de cárcel y dos ducados de multa.

También se bailaba con los ojos vendados teniendo que reconocer a la pareja de baile:

«Con los ojos tapados las mujeres y los hombres se sentaban en una banqueta, todos en fila. Las mujeres no sabían la colocación de los varones y ellas tenían que escoger a uno de los que estaban sentados para bailar con él. Así lo hacían todas y con los ojos vendados se ponían a bailar dando vueltas primero sueltos y luego agarrados e intentando conocerse».

Manuel Perdomo de León, 78 años, Corralejo.

Por último, en otras variantes se colocaban sillas o se utilizaba un sombrero o palo para reconocer al que se quedaba como pavo:

«Si había 18 personas, se colocaban 17 sillas. Cuando los tocadores paraban la música, la gente corría a sus sitios quedando una persona sin silla, la cu al tenía que bailar y hacer gracias hasta que comenzase el baile de nuevo».

Manuel Perdomo de León, 78 años, Corralejo.

«A una persona le ponían un sombrero y se lo cambiaban de uno a otro y cuando terminaba el baile, el que tenía el sombrero puesto era el pavo».

Alumna: Raquel Saavedra Hierro.

«Con el baile del pavo se danzaba en parejas con un palo. Cada uno de los chicos bailaba agarrando una parte del palo y las chicas cogían el otro extremo. Era una especie de juego en el cual el que se quedase sin pareja tenía que ir al medio del círculo y allí le cantaban pavo muchas veces».

Mercedes Peña Calero, 78 años, Villaverde.

La rana

El baile de la rana era otra de las danzas tradicionales que se practicaba en los velorios de paridas, aunque también se cita que se realizaba en los bailes de taifas.

En cuanto al número de d'ania'n'tes las informaciones son diversas, unos dicen que sóló lo practicaban las mujeres, otros que un sólo individuo, en pareias mixtas, e incluso una pareja de hombres.

Tampoco parece existir uniformidad de criterios sobre la coreografía del baile: agachados con las dos piernas juntas e imitando a una rana, saltando uno por encima del otro, tumbados hacia atrás con las manos en el suelo, etc. Veamos las referencias de interés recogidas al respecto:

«Sólo lo podían bailar las mujeres, éstas se hacían un nudo a la falda del traje y saltaban, dando golpes en el suelo. No se cantaba pero sí se decían algunas palabras».

Juan Rodríguez Ruiz, 61 años.

«Se usaba en los velorios. Se bailaba en el suelo con las piernas cruzadas y dandos saltos».

Teresa Cabrera Cabrera, 70 años.

Para los bailes de taifas, las jóvenes siempre lucian sus mejores galas.

«Se bailaba por parejas. Cada pareja se tenía que poner de rodillas y cuando sonara la música se tenían que levantar muy despacito y empezar a bailar. Cuando terminaba la música se tenían que volver a poner de rodillas y casi terminando la canción cruzaban las piernas y se quedaban sentados».

Lola Hernández, 50 años, Puerto del Rosario.

«Recuerdo que mi madre me contaba que en el baile de la rana se tumbaban hacia atrás y con las manos fundadas en el suelo y al son de la música daban saltitos como las ranas».

Margarita Robayna Torres, 65 años, Betancuria.

«Este baile consistía tan sólo en ir dando saltos con las dos piernas juntas. Normalmente rodeando algo. Podía ser en parejas o un sólo individuo».

María Martín Martín, Tetir.

«Me acuerdo de ver a mis padres bailándolo. Se agachaban, se cogían los pies y empezaban a dar saltos como una rana. Cogían las mismas posturas que una rana».

Antonio Guerra Rodríguez, 75 años,
Llanos de la Concepción.

«Iban bailando hasta la mujer que pretendían...».

Antonio Espinosa Rodríguez, 75 años,
Puerto del Rosario.

«Se ponía una pareja de hombres en cuclillas y daban saltos e imitaban a una rana. Luego se enfrentaban pegando saltos e incluso saltando uno por encima del otro. Esto lo hacían para que el que ganara pudiera elegir chica para bailar».

Margarita, 62 años.

«Lo bailaban las mujeres sentándose en el suelo con unas enaguas largas puestas. Luego se doblaban los pies, uno para cada lado y se los forraban con las enaguas. Entonces se los cogían por un lado e iban dando saltos».

María Hernández Padilla, Puerto del Rosario.

En cuanto a la copla que se cantaba con este baile, parece ser siempre la misma, aunque con diferencias sólo en algunos versos, según los informantes. También citan algunos que las coplas se recitaban y en cambio otros que se cantaban.

«Se colocaban dos personas frente a frente diciéndole una a la otra:

¡Comadre, la rana! / Señora ¿vamos por agua? / No tengo talla. / ¿Vamos a misa? / No tengo camisa. / ¿Vamos al sermón? / No tengo bastón. / ¿Me presta su rosario? / No tiene cruz».

Tras haber dicho esto corren las dos diciendo:

¡Ay, Jesús, ay Jesús, ay Jesús! / Que el rosario de mi comadre / no tiene cruz».

Alumna: Ana Alonso Gordillo.

«Las mujeres cantaban esta cancioncilla:
¡Comadre la rana. / Señora,¿vamos a por agua? / ¿A qué lugar?/Al de amasar. / ¿Qué le vino? / Un sobrino. / ¿Qué le trajo?/ Un vestido. / ¿De qué color?/ De verde limón. / Sopita y 'pon'.
Y dichas estas palabras daban el salto.»

María Hernández Padilla, Puerto del Rosario.

«¡Comadre, la rana!/ Señora ¿vamos por agua? / No tengo talla./¿Vamos a misa? / No tengo camisa.
¿Vamos a la Peña? / No tengo camella./ ¿Me presta su rosario?/ No tiene cruz./ ¡Ay Jesús, ay Jesús!/ Que el rosario de mi comadre no tiene cruz.»

Juan Marichal Peña, 70 años, Puerto del Rosario.

El gorgojo

Otro de los bailes tradicionalmente practicado en los velorios de paridas era el del *gorgojo*. Danza esta ya algo documentada en las islas de Gran Canaria y Tenerife, pero prácticamente desconocida en ésta de Fuerteventura.

Pocos datos se han podido reconocer sobre este ancestral baile, ya que del total de las personas entrevistadas, sólo 47 conocían o se atrevieron a informar sobre él. Quizás la parquedad de respuestas esté en estrecha relación con la prohibición en su época de este tipo de práctica folklórico, y por el hecho de que los encuestadores no superasen la edad de 16 años, lo que de seguro mediatizó el nivel de respuestas.

Se coincide generalmente en que se trata de un baile de brujas:

«Era un baile de brujas, se bailaba desnudo».

María García Soto, 72 años.

«Sólo recuerdo que era un baile relacionado con brujas».

Isidro, 73 años, Puerto del Rosario.

Igualmente se coincide en que se bailaba de cuclillas y dando saltos hacia ambos lados. En cuanto al número de personas que lo practicaban hay diferentes versiones ya que se cita que lo hacían individualmente, por parejas mixtas, sólo mujeres, en corro, etc.

Veamos una síntesis de las referencias escogidas sobre esta danza:

«Se bailaba encuclillado... dando brinquitos».

Mariquita Robayna González. 87 años,
Vega del Río Palma.

«Era un baile que se realizaba dando vueltas y agachado».

Asunción Hernández, 77 años.

«El gorgojo era un baile individual, se ponían las manos debajo del culo y se inclinaban de rodillas. Mientras duraba la canción iban dando saltos».

Felisa Calero Gómez. 85 años, Casillas del Ángel.

«Dos mujeres se daban la mano, se agachaban y se ponían a dar saltos por la habitación».

Asunción Ruiz Brito. 70 años, Puerto del Rosario.

«Era agachándose dando saltitos alrededor de la pareja. Sobre todo las mujeres alrededor del hombre. Cuando había un velorio las mujeres entraban por la puerta para adentro dando saltos».

Juan Pedro Soto Riberol. 70 años, Puerto del Rosario.

«Una mujer se sentaba en el centro del corro, se tapaba la cara con su gran falda y señalaba a cualquier

persona y a la que le tocaba se quedaba como gorgojo saliendo ella del corro».

Antonio Espinosa. 83 años, Puerto del Rosario.

«El traje se lo metían entre las piernas y saltaban. Era un juego. Bailaban dos parejas, colocándose en diferentes lados de la habitación».

Agustina Hernández de León. 72 años, Puerto del Rosario.

«Era un baile en el que participaban un hombre con dos mujeres y lo podía bailar todo el mundo que quisiera. Se bailaba dando saltos entre ellos».

Candelaria Ramírez Martín. 68 años, Gran Tarajal.

«Se bailaba en cuclillas y me parece que se ponían en corro dando vueltas en cuclillas. Luego las mujeres se colocaban en el centro del corro y los hombres por fuera».

Agustina Calero Gil. 73 años, Puerto del Rosario.

«Era en parejas. El hombre y la mujer poco a poco se iban poniendo en cuclillas y luego danzaban, se separaban y buscaban otra pareja en cuclillas. Cuando se encontraban se agarraban y los dos juntos iban subiendo. Cuando estaban arriba la pareja hacía algo pero no me acuerdo».

Alumna: María Jesús de la Cruz.

En cuanto a los lugares donde se practicaba se coincide mayormente en que en los velorios de paridas, -uunque también se citan lugares escondidos, barrancos y era las eras.

«Se hacía en los velorios, una señora se sentaba en el suelo sobre una estera hecha de palma y se ponía a dar saltos. Sólo se lo vi hacer a doña Rafaela».

Alumna: María José Estévez García.

«Era un juego que se hacía en los velorios. Se ponían dos mujeres engurruñadas en el suelo cogidas de la mano y daban pinchas' por toda la habitación».

Pedro García Curbelo. 70 años, Puerto del Rosario.

«Era un baile que se hacía en las plazas del pueblo y se ponían de cuclillas dando vueltas. Después cada hombre cogía a su pareja y se metía en el corro danzando, cuando no podía seguir bailando la chica como premio le daba un beso, y éste le daba un beso en la mano y otro en el pie. Luego se ponía otra pareja y así sucesivamente».

Juan Betancor Sicilia. 50 años, La Antigua.

«El baile del gorgojo no lo bailaba todo el mundo, ni tampoco era un baile público. Se bailaba en lugares escondidos, en los barrancos y en las montañas. Se danzaba en posición agachada y dando saltos huían unos de otros. Muchas veces tenían que bailar desnudos y con ellos se reunían las brujas».

Alumna: Ana Fernández Herrera.

«Se bailaba de noche en lugares apartados en cuclillas y dando saltos, y algunas veces aparecían completamente desnudos».

Micaela Acosta. Casillas del Ángel.

«Bailando en la era, horqueteando el trigo».

Cecilio Morales Vera. 41 años, Tesjuate.

En los bailes de taifas, las muchachas esperaban sentadas mientras los varones se alternaban para entrar en el recinto.

También se recogieron curiosas noticias a la presencia de un gorgojo real para poder efectuar el baile, e incluso cuentan que se imitaba y seguía al animal:

«En las fiestas ponían un gorgojo encima de una mesa para luego tirarlo. Lo bailaba toda la gente del pueblo».

Luis Padilla. 75 años, Puerto del Rosario.

«Se ponía un gorgojo cogido del trigo encima de la mesa y a donde iba el gorgojo, iba el hombre».

María del Rosario Díaz. 69 años.

«Dicen que era un baile que se hacía una vez al mes y las personas que iban a bailar, tenían que llevar un gorgojo de las plantas».

Vicente Gutiérrez Bethencourt. 79 años.

«Era un baile en el que se bailaba para que saliese el gorgojo del grano. Se formaba un corro alrededor del saco de grano y se ponían a cantar hasta que saliese el gorgojo».

Elena Rodríguez Martín. 65 años, Lajares.

Por último hay que señalar que también se conoce el gorgojo como un baile-juego infantil, practicándolo los niños con una finalidad bastante diferente a la de los adultos.

«Era una danza infantil, que fue ejecutada por los niños en sus juegos, con anterioridad fue baile de sociedad y antes aún, quizá lo fuera de brujas».

Julián Sánchez Sánchez. 82 años, Puerto del Rosario.

«Yo no lo conocí por baile sino como un juego de niños, en el que se ponían engurruñados y el que saltase más alto ése ganaba el juego».

Carmen de Vera Nieves. 52 años, La Matilla.

En cuanto a la letra de lo que se cantaba en esta atávica danza, hemos podido recoger las siguientes versiones que como se puede comprobar son bastante similares, variando sólo en algunos versos:

«Anoche me picó un grillo; / esta mañana un gorgojo; / anoche no lo cogí; / pero esta noche lo cojo».

Manuel Ávila Ferrera. 78 años, Gran Tarajal.

«Gorgojito / tentepeña / yo, compadre; / voy por leña; al bajar / la cuestita / se cayó la burrita. / ¡Ay que pena!»

Dionisia Padilla Hernández. 85 años, Valle Santa Inés.

«Gorgojito / tentepeña; / desde allá / me hizo señas/ que mi «furia allá un ratito / pa'cantarme un poquito».

Asunción Ruíz Brito. 70 años, Puerto del Rosario.

«El gorgojo / está entre peña; / y de allí / me hace señas / y allá voy / con mi gorgorito / a que le quitara / un piojito».

Sebastián Roger Francés. 82 años, Morro Jable.

«Mi gorgorito, está entre peñas / y de allí, me hace señas, / que me vaya, un ratito / ¡voy con mi, gorgojito!».

Juan Curbelo Pérez. 82 años, Puerto del Rosario.

«Anoche vi un gorgojo / y creí que era un piojo, / sea gorgojo o sea piojo / esta noche lo cojo».

Rosario Navarro Ruiz. 78 años, La Asomada.

La música y los juegos amenizaban los velorios de paridas.

(estribillo)
«El baile el gorgorito / se bailaba de cuclillas, / doblándose las rodillas / y de brinquiño en brinquiño.

El gorgojo está en la Peña / de donde está me hace señas, / que me vaya, que me vaya, / que me vaya a dar con ella».

Alumna: Ana María Hernández González.

«El gorgojo está entre peñas / y de allí me hace señas, / que le quitara un piojito / me voy con mi gorgorito».

Juana Roger Francés. Morro Jable.

«El gorgojo está entre piernas / y de allí me hace señas, / que le quitara un piojito / me voy con mi gorgorito».

Agustina Hernández de León. 72 años, Puerto del Rosario.

* Artículo fruto de un trabajo con mis alumnos de 1º de BUP del Instituto San Diego de Alcalá (Puerto del Rosario) 86, 87, 88 y 89.

La cal de Fuerteventura

Antonio Rodríguez Molina.
Arquitecto. Unidad de Patrimonio Histórico de Fuerteventura.

Notas históricas

A pesar de los escasos datos existentes sobre la fabricación y uso de la cal en las primeras civilizaciones conocidas, sí tenemos algunas referencias de su empleo en obras realizadas desde el período Neolítico.

En la península de Anatolia, actual Turquía, antes incluso de conocerse la cerámica, existió una civilización que utilizó la cal o caliche en sus construcciones. En el poblado aborigen de Çatal Hoyük, unos 6.000 años a. C. se usó este aglomerante en suelos, como pinturas e incluso en frescos combinándola con pigmentos naturales.

A lo largo de la historia de la humanidad y hasta la aparición del cemento fue el material aglomerante más empleado en construcción.

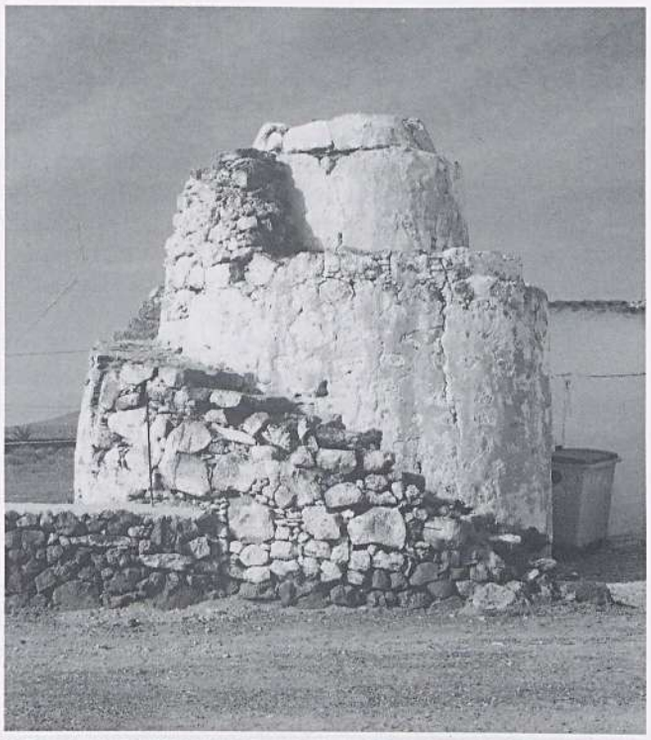
Culturas como la que se desarrolló en Mesopotamia, Los Egipcios, Griegos, Romanos, etc., usaron la cal en todo tipo de obras y transmitieron sus técnicas que fueron recogidos por diversos autores: Vitruvio, Antonio Palomino, Juan de Villanueva, Ramón Pascual Díez, etc., hasta nuestros días.

En Canarias, fue la isla de Fuerteventura la pionera en fabricar y comercializar la cal no solo para consumo interno, sino para su uso en otras islas.

Las primeras noticias históricas que hemos podido recabar y que hacen referencia a la existencia de este material se remontan a 1.560, en un acuerdo del Cabildo de la Palma del 21 de marzo de ese año donde se ordena que se compre cierta cantidad de piedra de cal que vino de Fuerteventura.

Con posterioridad, se cita la cal en varias ocasiones, en diversos acuerdos, demostrando una intensa actividad de esta industria en la Isla desde poco después de ser conquistada. Muestra de esta tradición industrial son los topónimos heredados, íntimamente relacionados con los lugares donde se ha extraído o procesado el mineral: "Lomos de la Pedrera de Cal" El Castillo (Antigua), "Playa de la Piedra de Cal" El Matorral (Pto. Del Rosario), "Montaña Piedra de Cal", Lajares (La Oliva), "Cabeza del Vachuelo de Cal", Morro Jable (Pájara).

Pero además de las noticias y referencias históricas, la mejor muestra que aún conservamos en la Isla relativa a la actividad calera, son los numerosos hornos existentes a lo largo de toda la geografía insular. Estos edificios, alrededor de cuatrocientos, son testimonios mudos de una industria que necesitó un gran número de jornaleros que



Horno de carbón.
Abajo, carga de horno de carbón.

ejercían un trabajo de gran dureza, pero que de alguna forma alivió la estructural crisis de la economía majorera, basada casi exclusivamente en la producción cerealista.

Materia prima

En Fuerteventura conocemos dos variedades de caliza perfectamente diferenciadas por su composición, textura, color, y situación en el suelo de la Isla:

* La llamada localmente **piedra de cal de cuchara**. Es una roca de origen químicomecánico, que se va formando a través de los siglos al evaporarse o precipitarse el bicarbonato cálcico del terreno. Ocupa grandes extensiones por toda la Isla, interrumpidas por las formaciones más recientes, malpaís de Pozo Negro, malpaís de Lajares, o por macizos como el de Betancuria y Jandía.

Este mineral se encuentra algunas veces disperso sobre el terreno en forma de piedras y ripios, seguramente como resultado de la erosión del suelo, y otras, a escasos centímetros de profundidad formando capas delgadas, continuas o estratificadas entre núcleos de arcillas.

Esta piedra, además de utilizarse para la fabricación de cal, también se empleó mucho en todo tipo de construcciones, desde la propia vivienda rural hasta la delimitación de fincas, cercados, corrales, etc.

* El otro tipo de caliza existente es la **piedra de cal de albeo**. Ésta, por el contrario, se manifiesta normalmente en forma de bloques compactos de gran volumen y espesor, distribuidos, casi siempre, a lo largo de las costas como el caso de Ajuy o la Playa del Valle.

Su origen es organógeno, formándose por sedimentos y restos de esqueletos y caparazones de animales marinos, de ahí su situación en las zonas costeras. En ocasiones se encuentra en el interior de la Isla, tanto en la superficie como en el subsuelo en forma de lajas.

Esta roca también fue utilizada en construcción, sobre todo labrada en forma de sillares o "cantos" para reforzar esquinas de las viviendas, iglesias y otros edificios.

Extracción y transporte

La dificultad de extraer *("sacar")* la piedra caliza estaba en función del lugar que ocupara en el terreno, así como del volumen y potencia de la roca. En aquellos terrenos en los que los agentes atmosféricos han actuado insistentemente provocando la erosión, la piedra, como material pesado, se encuentra suelta o aflorando a la superficie, precisando únicamente ser recopilada y amontonada para facilitar su carga y transporte. Otras veces se sitúa entre capas de arcilla o caliche, bajo tierra, formando grandes placas continuas que hay que descomponer para facilitar su extracción con herramientas manuales tales como barras, picos, cuñas, mazos, etc.

La roca organógena, al estar formando grandes bloques poco fragmentados, era más difícil de extraer, también fue bastante menor su uso como aglomerante, ya que se empleaba casi exclusivamente en enjalbegados o pinturas a la cal.

Con frecuencia se daba el caso de personas que aunque no mantenían una relación con la industria de la cal o no participaban en todo el proceso, sí se dedicaban, en épocas, a la extracción y venta de la materia prima como complemento de la agricultura y/o ganadería.

Transportar la piedra hasta los hornos donde iba a ser calcinada y desde éstos hasta los centros de venta o exportación, fue probablemente una de las fases más laboriosas, hasta la llegada a la Isla de los primeros camiones (sobre los años 40).

Antiguamente la piedra una vez troceada en tamaños fácilmente manejables por una persona, se cargaba casi siempre a lomos de camellos hasta la boca de los hornos.

Como apero imprescindible se utilizaba la silla de brazos, en ésta y con el animal "*fuchido*", se iban superponiendo las capas de piedra formando pared para evitar que los movimientos producidos por el camello al caminar desmoronaran la carga.

Otro elemento que se utilizó para el transporte de la piedra, sobre todo la pequeña, fue el "*cajón*", este apero tiene forma de dos troncos de pirámide invertida, de base cuadrada, los cuales van unidos por uno de sus lados formando una W que encaja perfectamente en la joroba del camello.

En distancias cortas se usaban indistintamente las "*rastras*" o "*corzas*" tiradas por burros y camellos, o las *"pahigüelas"* y espuertas transportadas por personas.

El transporte del mineral, tanto en su estado natural, carbonato de calcio, como quemado, oxido de cal, o en polvo, hidróxido cálcico, antes de que el muelle de Puerto del Rosario se convirtiera en el centro de exportaciones de la llamada "carga blanca", fue también una tarea muy laboriosa. Los barcos, vapores, veleros, goletas, balandros, etc., fondeaban en los abrigos naturales como El Cotillo, Ajuy, La Guirra o La Hondura, y desde las playas hasta éstos, el mineral era transportado en barcazas y botes casi siempre por medios manuales.

Una de las canteras más importantes de piedra de cal de albeo de la Isla fue la del Puerto de la Peña (Pája-

Horno de leña.

ra). En esta zona, debido a la gran distancia que la separaba de Puerto del Rosario y la complejidad de transportar la piedra hasta ese Puerto, en los años cincuenta y sesenta D. Federico, conocido popularmente por el "rey de la cal", construyó unas instalaciones encaminadas principalmente a facilitar la exportación del mineral a otras islas. Aprovechando las condiciones naturales que le ofrecía la bahía, instaló una rampa de unos 50 m. de longitud apoyada en pilares de hormigón ciclópeo de cal, que arrancando desde una tolva de descarga en la parte alta del acantilado se dirigía hasta un pequeño muelle donde atracaban los barcos para recibir el material.

Elaboración

Las calizas son rocas formadas principalmente por carbonato cálcico. Este mineral se descompone por la acción del calor, entre 900º y 1.000 º, formando el óxido de cal (cal viva) y desprendiendo en la combustión anhídrido carbónico. Para alcanzar estas temperaturas se necesita una instalación especial que evite la perdida de calor y un combustible capaz de aportar la energía calorífica necesaria.

En Fuerteventura se han utilizado tradicionalmente dos tipos de combustible: el carbón y la leña.

Y en función de éstos se construyeron también dos modelos de hornos:

- El horno quemado con carbón.
- El horno quemado con leña.

El primero, llamado industrial, es del tipo de cuba con cámara cilíndrica de unos dos o tres metros de diámetro y altura que oscila entre los 4 y 10 metros.

La estructura del horno es totalmente ciclópea, con grandes espesores en los muros para contrarrestar las tensiones que se originan en la cocción.

La cámara se construía con piedra volcánica porógena, en algunos casos con ladrillo refractario y otros con cualquier piedra de la zona recubierta con barro para evitar la descomposición por la acción del calor.

Su apariencia externa y volumen no se corresponde con una tipología predeterminada, existen aun hoy hornos de forma troncocónica o cilíndrica, de una sola cámara, con unos ocho o diez m^3 de capacidad, y hornos asociados de dos a cinco cámaras con una misma estructura exterior, y volúmenes que oscilan entre veinte y veinticinco m^3 por cámara (hornos del Risco Prieto).

A pesar de esta variedad de formas, el funcionamiento de los hornos industriales es similar, en cuanto están compuestos por los mismos elementos, esto es:

- Una apertura, puerta, en la parte inferior orientada generalmente en contra del viento dominante, que permite acceder al hogar u hornilla para prender fuego al combustible y extraer la piedra calcinada (OCa).
- Una parrilla formada por perfiles metálicos, separando la cámara del hogar, que soporta toda la carga de piedra y carbón.
- Una cámara de combustión abierta por la parte superior (boca o tragante) con acceso por rampas o escaleras, para cargar el horno y favorecer el tiro en la cocción.

El proceso se iniciaba cargando el horno desde la parrilla hasta la boca con capas alternas de piedra caliza troceada y carbón mineral, normalmente antracita, en proporciones que oscilan entre 5 y 7 volúmenes de piedra por uno de carbón, dependiendo de la calidad de éste y del tipo de roca a quemar. La piedra de cal de albeo necesitaba más tiempo de cocción, por lo que consumía más carbón.

Una vez "*estibado*" el horno se prendía fuego al carbón desde el hogar ayudándose con leña, y éste iba subiendo lentamente por la cámara, calcinando la piedra que encontraba a su paso.

Se acababa el proceso cuando el combustible se extinguía, esto es, cuando el fuego llegaba a la boca (unas 24 horas). Sin embargo, en este tipo de hornos la producción solía ser ininterrumpida, es decir, diariamente se extraía la piedra quemada con largas varillas de hierro que se introducían entre la parrilla, y se volvía a cargar por el tragante antes de que se quemara la totalidad del combustible, con lo cual el horno funcionaba constantemente el tiempo que estimara el propietario.

Formación de bóveda en horno de leña (calera).

Este tipo de hornos dependía de un elemento que no se encontraba en la Isla, el carbón mineral, por lo que cuando escaseaba el combustible (las dos guerras mundiales, la guerra civil), la fabricación de cal se hacía exclusivamente en hornos de leña.

La piedra de cal viva manufacturada en los hornos industriales era casi siempre para obras realizadas fuera de la Isla, de ahí la situación de éstos próximos a las costas en calas y abrigos de fácil arribo para las embarcaciones.

Es difícil ver a lo largo de las costas de la Isla caletas o playas donde no exista o haya existido un horno de carbón. Tanto en la importación de este mineral, como en la exportación de la cal, se disminuían los costos si los centros de producción se emplazaban de tal forma que los transportes fueran mínimos.

«Quema» de horno de leña.

La calera u horno doméstico, de producción intermitente, es otro tipo de horno existente en la Isla, que aunque de aspecto externo parecido al anterior, requiere un proceso totalmente distinto a éste.

Su emplazamiento suele estar próximo a las zonas calicheras ya que la finalidad fundamental no es la exportación del producto elaborado. Estas estructuras, posiblemente tan antiguas como la historia de la Isla, no se construían tanto con fines comerciales, sino más bien en función de las necesidades puntuales de una familia o comunidad que precisaba la cal para edificar alguna obra.

Su desarrollo en planta es un sector circular que se corresponde en alzado con un tronco de cono abierto por una generatriz de aproximadamente un metro.

En su interior se excava un pozo "*hornilla*" de unos dos metros de profundidad, con un diámetro siempre menor que el de la base del horno, quedando un escalón lateral, "*releje*", en el que se apoya toda la carga del horno.

Una vez ejecutada la estructura, el proceso de carga y cocción se inicia llenando la hornilla de aulagas prensadas que a modo de andamio servía de apoyo para "*armar*" el horno.

La carga comenzaba desde el escalón lateral "*releje*", donde se apoyan y van superponiendo inclinadas y en sentidos opuestos las hiladas de laja caliza de menor a mayor tamaño, hasta cerrar la bóveda.

Con posterioridad, se tapa la apertura lateral llamada *"pecho"* o *"peto"* con pared sencilla de piedra y barro, dejando un pequeño hueco para alimentar el horno. La fase de carga finaliza rellenado el resto de la cuba con ripio que apoyándose en la bóveda sobresale por la parte superior formando un pequeño montículo llamado *"colmo"*.

Realizadas estas operaciones se prende el combustible existente en la hornilla y se continúa alimentando, generalmente con aulagas, durante 24 horas si la piedra es de cal de cuchara, y 48 horas si es de albeo.

El hornero era el encargado de dosificar el combustible para que se mantuviera a una temperatura constante entre 900 y 1.000º. Si no alcanzaba esta temperatura quedaba parte de la piedra cruda, y si los sobrepasaba se volvía a recarbonatar transformándose el óxido de cal obtenido, nuevamente en carbonato cálcico.

Asimismo sabía, por la pérdida de color de la llama que sobresalía por el tragante, así como por el asiento del *"colmo"* si el horno estaba quemado. En ese momento se cerraba el orificio de alimentación con tierra y se esperaba unos 4 ó 5 días para su descarga.

La cal hoy

La cal se utilizó en la Isla hasta finales de los años 60 en diversas construcciones y usos. En edificación se empleó para la fabricación de morteros para encalados, en hormigones (argamasa) para solados, en pinturas, etc. , pero fue quizás en obras hidráulicas, aljibes, coladeras, donde más eficazmente se utilizó debido al excelente comportamiento de este material en contacto con el agua.

Las ventajas de los cementos, fraguado rápido, mayor resistencia, posibilidad de salvar grandes vanos, elaboración de prefabricados, etc. han desplazado las cales a escala mundial. Hoy en la Isla, solamente instituciones como el Cabildo Insular, quema temporalmente algún horno para utilizar el mineral en obras de restauración o simplemente, para rescatar, grabar y documentar, con fines didácticos, esta industria artesanal que tanto arraigo y tradición tuvo entre los majoreros.

En la actual industria de la construcción no hay cabida para materiales nobles como la cal, el ritmo acelerado del proceso edificatorio, requiere materiales de fácil manipulación y puesta en obra, para abaratar costos.

Ya no existe aquél modelo tradicional de construcción que aprovechando los materiales que le ofrecía el territorio, se erigía en éste adaptándose a su orografía. Hoy sencillamente se trata del precio por m² construido.

La memoria del agua en Lanzarote. (primera parte)

María Antonia Perera Betancort.
Arqueóloga. Responsable de la Unidad de Patrimonio Histórico de Lanzarote.

La historiografía oral es una fuente histórica que presenta la peculiaridad de transmitirse de generación en generación a través de la memoria. En Lanzarote las fuentes históricas más antiguas también se registran en la oralidad, así como todo el conocimiento relativo al medio físico, a las prácticas económicas tradicionales, la dieta alimenticia en época de hambre, los cuentos de la Conquista, las creencias, la configuración del mundo mágico - religioso, etc... Existe un bagaje cultural oral que sólo accediendo a él es como podemos entender determinados ciclos económicos enfrentados a crisis económicas, a crisis carenciales, a la micro organización social en determinadas áreas del territorio insular, a la topofília, al comportamiento de específicas unidades geográficas de acogida cultural, a la explotación económica de éstas, etc.

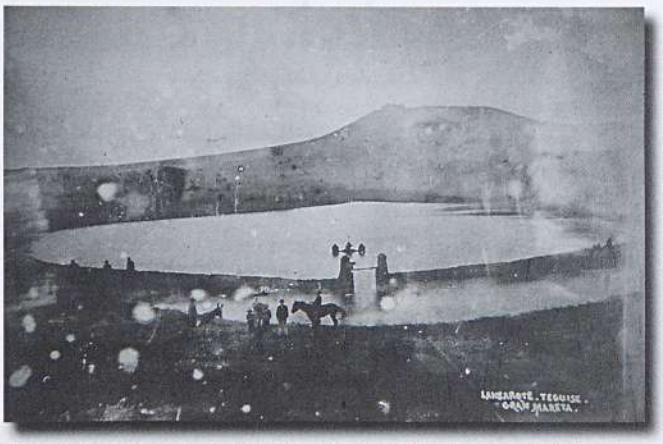
Mujeres lanzaroteñas portando agua en barricas desde Famara.

La utilidad práctica de la recopilación y el estudio de la Memoria se encuentra suficientemente avalada si tenemos en cuenta las características peculiares de la tradición oral, su método y las fuentes auxiliares de las que se nutre, para que la información recogida se encuentre lo menos mutilada y contaminada posible, para que sea fiable y nos sea de provecho en nuestro propio proceso histórico. Concepciones actuales y presentadas son novedosas como es la *Reserva de la Biosfera* y la *Economía Sostenible,* las encontramos en el comportamiento y en la relación que han experimentado las personas de Lanzarote con el medio insular durante siglos. Esta relación equilibrada es constatable en muchas otras comunidades culturales del planeta.

La Isla, desde la década de los 60 cuando se incorpora a la industria turística, sufre un galopante cambio en el territorio así como éste, también afecta a las personas que habitan en ella. En este proceso de transición hemos adquirido conocimientos, modelos, y economías nuevas y hemos perdido otras, algunos de ellas en un proceso vertiginoso e inconsciente. En consecuencia, tenemos pendiente la recuperación de una parte importante del pasado. Pero no sólo nos referimos al pasado más remoto, al que nos vincula a los primeros grupos de población que llegan a la isla, sino a épocas más recientes como son los sucesivos aportes de la población morisca, los ataques africanos, ingleses; los sistemas de vigilancia que funcionan en la isla, la Inquisición, la recolección marina, el conocimiento de la bóveda celeste, el patrimonio cultivable: trigo morisquillo, cebada romana, chícharos, arvejas, garbanzas, lentejas.

La escritura en Lanzarote posee un carácter residual y el conocimiento que no se ha perdido permanece en la oralidad de las personas de mayor edad, las que más pronto fallecen. Sabido es que cada persona mayor que se muere, al menos en Lanzarote, significa las páginas arrancadas de un libro que no entenderemos nunca en su totalidad por incompleto. Con su muerte, sin la correspondiente recuperación de la memoria, se altera la cadena de testimonios que nos permite el conocimiento de las tradiciones, del medio, de la historia. Las personas vinculadas a la tierra, al mar, agrícolas, pescadoras y ganaderas son parte importante de la historia de Lanzarote. También son sus verdaderas protagonistas que nunca han accedido a escribir su historia y ésta a veces aparece en clave de cifras en los libros, que personas profesionales de la economía, de la historia, de la literatura, o de la arqueología, escriben y no siempre en su nombre, ni para ellas.

El Patrimonio Etnográfico de Lanzarote está formado por un conjunto de conocimientos, técnicas, actividades, formas de expresión y transmisión que son testimonio de la cultura tradicional de esta Comunidad, además por to-



Aprovechamiento comunal del agua desde la época aborigen. La Mareta de Teguise.

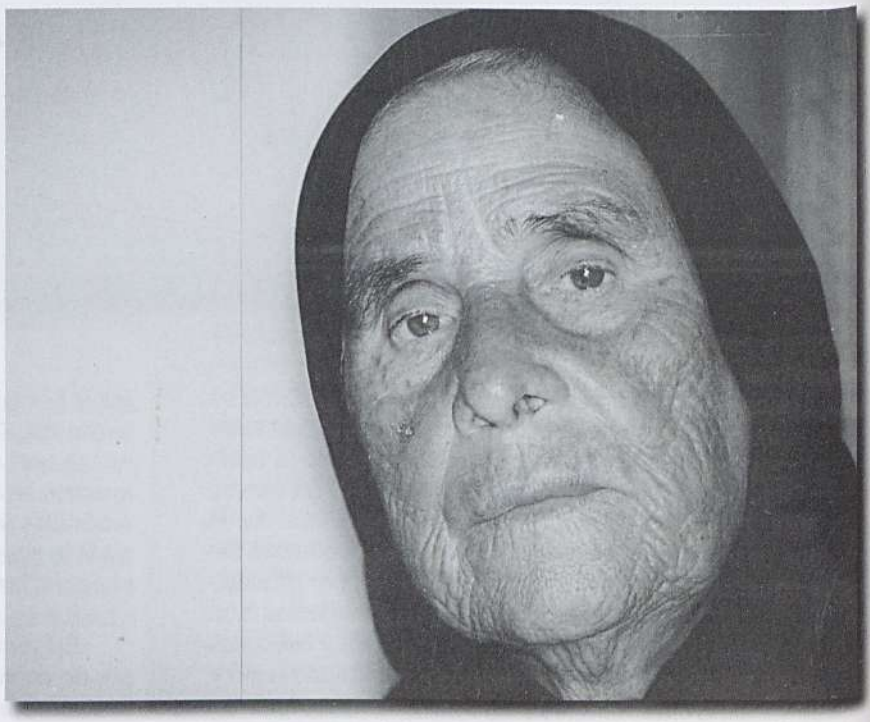
dos los bienes muebles e inmuebles que durante siglos ha formado parte del desarrollo económico, político y social e histórico de la isla. El Patrimonio Etnográfico de Lanzarote, que sólo se registra en la memoria, se nos muestra rico e interesante a pesar de que muchas de sus manifiestaciones permanecen sin estudiar y otras, somos conscientes, las hemos perdido para siempre.

Al abordar su estudio, éste se nos presenta complejo dada las características de la manifiesta relación que presenta la memoria colectiva de la subsistencia con el medio físico insular. Esta complejidad se caracteriza a su vez, por lo urgente que se nos muestra el rescate y la posterior promoción de aquellas parcelas vivas de la etnografía lanzaroteña que se encuentran a punto de perderse, sin que dejemos de tener presente, que mucha otra información se ha conservado, que sigue vigente su uso y su transmisión a través de la cadena generacional, que goza de buena salud, por lo que se trata de parcelas del saber popular que están salvaguardadas.

En buena medida, el Patrimonio Etnográfico permanece de manera exclusiva formando parte del bagaje cultural de las personas mayores que ha desempeñado una actividad vinculada a la economías tradicionales, como son las actividades agropecuarias. Este conocimiento se encuentra en la vida de las personas que no sólo conocen determinadas zonas, ecosistemas o economías tradicionales, sino también que las tienen interiorizadas y forman parte de ellas ya que las han necesitado y dependiendo de ellas para sobrevivir. La información etnográfica proviene del conocimiento derivado de la vivencia de las crisis carenciales que soporta Lanzarote, que expulsa a los habitantes a la emigración desde las hambres cíclicas, las sequías extremas, la adaptación a las desgracias naturales que hace que la población aprenda a convivir, no sólo pacíficamente, por ejemplo, con el fenómeno del volcanismo, después de que éste sepultara más de veinte aldeas, setecientas casas, tres ermitas, cientos de pajeros, aljibes, eras, corrales y los territorios más fértiles de la isla, sino que aprendieron y sacan provecho de él como es el sistema de cultivo en enarenados, en platillos, chabocos o en La Geria. Algo similar ocurre posteriormente, en 1825 con las tormentas el jable que sepultan la parte central de la isla. Desde el S. XVIII el jable, a pesar de la baja calidad agrónomica de su suelo, se cultiva y han sido y son peculiares y apreciados sus productos dada su alta calidad.

De todos estos conocimientos, de todos los saberes y memorias de Lanzarote, sobresale, a nuestro entender, el agua.

Diferentes factores son los que intervienen en la determinación de la ubicación de los bienes del Patrimonio Etnográfico. Causas ambientales, disponibilidad de recursos, los condicionantes geográficos, orográficos, funcionamiento hídrico del terreno, factores sociopolíticos, la topofília entran en juego para establecer la ubicación de cada uno de los elementos que conforman el Patrimonio del Agua. Así, el patrimonio relacionado con los recursos acuíferos: fuentes, eres, pozos, rezúmenes, solvederos, aljibes, maretas, depósitos, nateros, presas secas, etc. responden al comportamiento hídrico del terreno, a la explotación económica de éste, a causas sociales, etc. Sin embargo, existe un aspecto intangible, pero constatable y decisivo para conocer la importancia de la variable del agua en Lanzarote, y es a través de la memoria de las personas que han vivido y han necesitado adquirir un exquisito conocimiento sobre los sistemas de captación, almacenamiento y uso del agua para sobrevivir, se trata de la interiorización y concienciación que tenemos como comunidad sobre este recurso y el concepto que sobre él mantengamos, ya que éste define su uso.

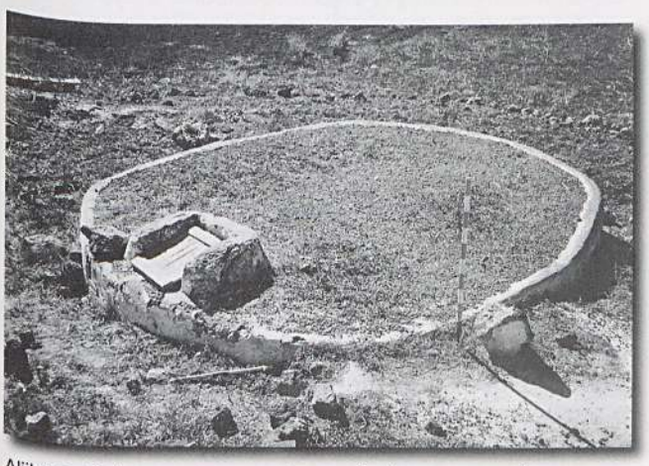


Señora Dolores Méndez. Teguise. Poseé una profunda memoria sobre la cultura del agua.

Tanto la arquitectura del agua, como el conocimiento que en Lanzarote existe, o ciertamente, existía sobre este recurso y su interiorización, así como las apropiciones de formas y medidas de aprovechamiento son elementos que forman parte del patrimonio cultural, y por lo tanto son susceptibles de conocerse, de protegerse, de conservarse y de usarse y disfrutar de ellas en función del papel que desempeña en el carácter de la Comunidad Cultural que lo crea, en este caso, de Lanzarote.

Para acceder al conocimiento de agua que ha adquirido la población de Lanzarote necesitamos desarrollar un trabajo complejo y complementario. Por una parte es la confección de inventarios, la prospección del terreno y el diagnóstico de cada elemento, a partir de su filiación histórica, a través de la descripción y la definición de la unidad y de su entorno, del comportamiento del terreno, la conservación de éste y su transcendencia histórica, etc, lo que nos da un resultado de ficha, de unidad. Sin embargo, aunque el inventario es prioritario, urge indagar y recoger la memoria histórica sobre estos inmuebles: aljibes, maretas, fuentes, galerías, pero sobre todo otras formas de búsqueda, de captación más primitivas y primarias como son los rezúmenes, los eres, los solvederos, etc.

El inventario lo concebimos como el primer paso para patrimonializar los elementos, así como la información más significativa y aquellos otros elementos, que por anónimos y no relevantes, son importantes en su conjunto conformando como grupo una estrategia de captación de recursos. El inventario constituye un instrumento para proteger y conservar, pero no sólo para las generaciones venideras, sino que representa, en tanto presente, un bien ligado a la vida de las personas que estamos hoy aquí.



Aljibe cubierto para uso panadero, agrícola y consumo humano.

El proyecto de inventario lo entendemos a su vez, como una estrategia de recuperación y dinamización del patrimonio y lo enmarcamos como un reto a conseguir por esta Unidad. Estos elementos del Patrimonio Cultural, objeto de inventario, son necesarios y útiles en cuanto se configuran como herramienta para la gestión administrativa, en tanto que son testimonios de una actividad y elementos de la Historia. En la medida en que se muestran necesarios son importantes, por lo que no los podemos destruir, sino conservar y proteger. En consecuencia lógica, no los podemos proteger si no los conocemos. Sin embargo, y por la experiencia acumulada en este campo y sin restarle importancia a los inventarios, sí nos parece mejor propuesta, que previo al inventario, conviene realizar un somero análisis del territorio a abordar para que, paralelo al inventario, podamos acometer la redacción y ejecución de un proyecto de uso y disfrute de los elementos arquitectónicos de determinados espacios, de la memoria, etc. Así, nos encontramos que tanto la tarea de inventario como la propuesta de uso han de ser paralelas, tratando de evitar que debido al tiempo que suele ocupar la ingente tarea de inventario, que se hace interminable, inevitablemente largo, se proponga el uso y con ello, el disfrute, de una parcela que se está estudiando. Con el conocimiento se adquiere conciencia, y con ella se intenta conseguir el objeto primordial: El uso y el disfrute del patrimonio, tratando que no sea una decisión política del Cabildo de Lanzarote o de otra administración competente, la que establezca proteger un determinado inmueble, sino venga dada por una demanda y una exigencia social, pues va a ser ésta la que nos dé garantías de futuro. Es ésto, y no la firma del Sr. Presidente, la que hace que nuestro trabajo tenga futuro, es lo que nos pone en camino de aprender a convivir día a día con la memoria oral e histórica, con la sabiduría del pasado.

Aljibe sin cubrir para uso panadero, agrícola y consumo humano.

Rastras y Mancuernas.
Los Cebolleros de El Carrizal Bajo

Rafael C. Gómez León.
Maestro. Director de «EL PAJAR».

A la memoria de Doña Agustina Herrera Abreu que tanto nos enseñó.

"En Masca tienen por costumbre hacer una sola mancuerna pero más grande. Para colgarlas las cuelgan a la mitad. Ellos no hacen las rastras o cabos como nosotros aquí en El Carrizal. Nosotros los cabos lo hacemos con dos mancuernitas. De cinco kilos cada una, unidas por detrás".
María Herrera Abreu. 62 años.

Situación Geográfica de Los Carrizales. Apuntes Etnohistóricos

Los Carrizales, caseríos enclavados en el Macizo de Teno, pertenecen al término municipal de Buenavista del Norte. Esta población ocupa el extremo occidental de la isla de Tenerife, con una superficie total de 67'4 km^2. Pascual Madoz, en la primera mitad del siglo pasado describía así la organización administrativa del municipio y los principales núcleos de población: *"forman la población cierto número de casas distribuidas en una extensa plaza y en calles anchas y rectas: mas de las dos terceras partes de los vecinos viven en los pagos de su jurisdicción, que son Taco, Palmar, Hoyas, Teno, Carrizales, Rincón y la Fuente".*

Los Carrizales, está constituido por dos pequeñas comunidades vecinales, El Carrizal Alto (600 metros de altitud) y El Carrizal Bajo, lugar éste último en el que centraremos nuestro trabajo. Ambas entidades de población quedan delimitadas, por una serie de accidentes orográficos: El Mocán, La Tablada, continuando por El Charco El Diablo, El Regadío y algo más adelante Las Verguillitas. El saber popular distingue algunos topónimos más que sirven de linderos a ambos caseríos: *"Lomo Las Cabras, Las Helecheras y La Barbita. Eso divide a los dos Carrizales. Porque del Carrizal Alto p'abajo no baja con nada. ¡Parece mentira, cómo es eso! No baja terreno de ningún heredero del Carrizal Alto. P'abajo nada. Es como una división ya. Desde los viejos".*

El Carrizal Bajo, se extiende por la parte más llana y fértil del Barranco del mismo nombre, escoltado por los Lomos de Taburco y de Abache que sirven de barrera a los vientos casi constantes del NO., y de cuyo centro emerge un gran *"risco"*, La Silleta. La desembocadura del mismo recibe el nombre de Barranco Las Aneas; *"en el fondo, el Mar de Las Aneas o Playa de Las Aneas. Tiene el nombre de una planta que echa unas hojitas igual que las cañas y dispués arriba una espiguita. Eso venían a cogerlas pa cestos y esas cosas".*

La ocupación de los habitantes del lugar se repartía tradicionalmente entre una agricultura de subsistencia y la ganadería, sobre todo la caprina. Dada la orografía abrupta y escarpada podemos diferenciar dos zonas de plantío. Una, la del valle propiamente dicho, donde abundaba el agua, *"de antiguo"*, dada la existencia de manantiales, fuentes y galerías con cultivos tan tradicionales como la cebolla, ñames, berros, papas, batatas, etc., al cultivo de *"los lomos"*, basado en una agricultura de secano, donde los cereales y legumbres, junto a los frutales, ocuparon principalmente estos terrenos. El hábitat, mayoritariamente diseminado, lo constituían pequeñas edificaciones de tejas elaboradas en los hornos que proliferaban a lo largo del cauce del barranco y en ocasiones, se llegaron a ocupar algunas de las cuevas existentes, principalmente, por familias humildes de medianeros que trabajaban en las huertas.

Los cebolleros de El Carrizal Bajo. Fotos: Rafael C. Gómez León.

Las difíciles condiciones de vida y la emigración, han propiciado un envejecimiento paulatino de la población de Los Carrizales y un despoblamiento galopante de este territorio. Haciendo un pequeño repaso a los censos de los últimos cien años, observamos que en 1887 se contaba con una población de 77 habitantes. En 1930 y 1940, respectivamente, 158 y 180 habitantes, constituyendo estos los años de mayor densidad de población. Desciende en 1991 a 63 habitantes. Y en 1999 es esta la afirmación de uno los lugareños: *"dieciocho personas quedan en el Carrizal Bajo. En el de arriba me parece que hay dieciséis. Y esto estaba antes pero bien poblado. Se han ido p'al sur a trabajar"*.

En la actualidad, los pocos vecinos que aún siguen aferrados a la tierra que les viera nacer, siguen dedicándose a la agricultura y en concreto a uno de los cultivos, quizás, más emblemáticos de esta zona y que les han hecho acreedores de una popularidad que trataremos de entender y analizar a lo largo del presente trabajo: las cebollas de El Carrizal Bajo. Constituyendo éste la principal fuente de ingresos de los moradores del lugar.

El cultivo de la cebolla en Canarias: morfología botánica

Tradicionalmente, la cebolla nombre común de la planta *Allium Cepa*, familia de las *liliáceas*, ha sido un producto con bastante peso específico en la agricultura canaria, erigiéndose como cultivo casi generalizado en la mayoría de las islas del Archipiélago dada la gran variedad de especies y su enorme capacidad de adaptación a los diferentes tipos de climas, suelos, formas de cultivo, etc.

Se desconoce con certeza el origen de este bulbo comestible, pero de forma mayoritaria, diferentes estudios coinciden en afirmar la procedencia asiática del mismo. En Canarias se cultiva desde los inicios de la colonización europea, siglos XV y XVI. La importancia que alcanzó en el siglo pasado este cultivo en Canarias, donde sólo en una de las islas, afirma Diego Navarro Soler en un trabajo publicado en la Revista de Canarias en 1880 que *"una de las islas exporta tanta cebolla como toda la Península y las Islas Baleares reunidas"*. Valga como ejemplo algunos datos estadísticos sobre el volumen de las exportaciones en el último cuarto del siglo pasado. Tenerife exportaba *"entre 30 a 50.000 quintales de cebollas anuales, y además se hace también la exportación de las islas de La Palma y La Gomera en no menos cantidad"*. En ellas se cultivaba con predilección una clase de cebolla blanca que es más pequeña que la de Tenerife, más compacta y que sale más temprana, desde el mes de Abril, lo que favorecía la exportación a Cuba, punto de mayor consumo de este producto, en épocas en que allí era buscada, ya que en esa estación (primavera) aún no entraba la cebolla americana.

La cebolla común, de tallo hueco, hojas envainadoras, cilíndricas y puntiagudas en la parte libre y flores de color blanco verdoso, se caracteriza por su bulbo casi globoso y numerosas capas, de sabor y olor fuertes y picante. Contiene un aceite volátil , rico en azufre, de sabor acre, qué irrita los ojos y hace llorar. Se han creado un número muy grande de variedades que se diferencian por los caracteres del bulbo, como son la forma, el volumen y el color, el sabor (dulce o picante) o época de plantación.

En la actualidad, es la isla de Lanzarote el área de mayor producción, realizando la plantación en enarenado, siendo un cultivo estrictamente de secano lo que va a provocar una total dependencia de las condiciones meteorológicas. En el resto del Archipiélago, en cambio, es un cultivo básicamente de regadío, exigente en agua.

Dentro de la gran diversidad de cebollas con que nos podemos encontrar en la isla de Tenerife, son las más frecuentes las de color rosado, *"encarnadas"* y amarillas. Hacemos esta clasificación ya que popularmente, por el color se suele conocer a menudo su procedencia; las rojas de Masca y el Carrizal Alto, las rosadas del Carrizal Bajo, las amarillas del Sur o algunos municipios del Norte, la blanca de... *"Aquí en el Carrizal Bajo se planta esta rosada. La encarnada aquí no. En el Carrizal Alto sí se da la encarnada"*. Existe una gran variedad de tonalidades que depende en ocasiones de *"el sol las marea. Las que quedan destapadas y entonces unas están más blancas otras más rosaditas"*.

«Las cebollas rosaditas de El Carrizal Bajo. Las encarnadas del Alto».

Sacar la semilla. Las escarolas

Tradicionalmente, tanto el Carrizal Bajo como otros pagos que conforman el municipio de Buenavista, se han dedicado al cultivo de la cebolla, manteniendo cada uno de ellos sus *"usos y costumbres"*. Desde siempre éste ha sido un cultivo importante en el Valle, aunque no como en la actualidad, ya que antes, éste, se compartía con otros productos. Hoy constituye casi un monocultivo. Doña Agustina Herrera *"Abreo"*, a sus setenta y dos años recuerda, *"desde que tenía cinco años o seis años yo ya me acuerdo de todo trabajo. Porque era la más vieja y la que más me sacaban al campo. Mire las cebollas. Siempre se sembraba cebollas"*.

La producción, parte de una buena selección de las cebollas, que sirven para obtener semillas, a las cuales

se les conoce con el nombre de *"escarolas"*. El plantío se realiza allá por el mes de octubre a diciembre, que varía según el lugar. La cebolla adecuada debe estar perfectamente madura, grande a ser posible, sana y apretada aunque *"se siembran hasta pequeñitas. Si son pequeñas se siembran tres o cuatro juntas. Si son grandes una sola"*.

La cebolla, una vez surqueado el terreno igual que para la siembra de papas o millo, limpio de yerbas y bien abonado se hace el plantío enterrando el bulbo y dejando una distancia entre ellas de unos 20 ó 30 centímetros aproximadamente, dependiendo del tamaño. Dada las características climáticas de la zona y las necesidades propias de la cebolla debe contarse con abundante riego *"lo que necesitan es guano y agua"* ya que son terrenos cálidos y donde las lluvias son escasas.

Las escarolas comienzan a florecer en el Carrizal por el mes de marzo o abril, a los cuatro o cinco meses, dependiendo del tiempo. La semilla en su punto óptimo viene a estar *"p'alla pa junio o julio pa coger la semilla. Eso aguanta"*. Previamente hay que realizar toda una serie de cuidados consistentes en *"desyerbar o escardar"*, es decir, limpiar de yerbas el plantío y *"echarle guano, sacharla, y agua. Yo ya he cogido unas dos veces semillas"*.

La recolección de las cabezuelas o semillas, flores agrupadas en umbela formando una esfera de color blanco verdoso, se efectúa cuando empieza a negrear. La semilla se conserva mejor dentro de la cabezuela que fuera de ella; en el primer caso su poder germinativo dura hasta el tercer año, y en el segundo solo hasta dos años después de recolectada. De estas semillas nacen lo que denominan *"cebollino"*. Se puede proceder a la recolección de las semillas en el mismo plantío como así ocurre en el Carrizal Bajo: *"Según se va secando, porque no se puede coger todo de golpe porque está verde. Porque ahora lo agarra, lo coge y lo echa a perder. Voy dando vueltas, esto está seco y lo cojo, el verde lo dejo. Dos, tres o cuatro días cuando se seque le doy otra manita. Yo no lo dejo caer y perder"* comenta don Francisco *"Facundo"* González Álvarez. En otros lugares, sin embargo, antes de que se sequen las flores y puedan derramarse las semillas por el campo, se recogen con parte del tallo, y se forman hacecillos, tendiéndolas a la sombra hasta que adquieran su punto de maduración.

En el Carrizal existe la costumbre de ir variando el lugar donde se realiza la siembra de las escarolas para obtener las semillas, *"Usted lo cambee y le salen veces mejores en un sitio, en otros"*. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con la papa o con los cereales, la cebolla no se cambia para obtener semilla como así sucede entre Lanzarote y Güímar. *"Aquí por lo menos no. La semilla siempre se a dado de aquí. Y da resultado el cebollino. Esa es la semilla que nunca se cambea ahora la papa sí"*.

Preparar la semilla

Según van cortando la flor que ya tiene la semilla *"negrita"*, madura, las van introduciendo en el interior de un saco para ponerlas posteriormente al sol dentro de él. *"Se seca dentro el saco que se pone sobre la zotea. Eso pasa calor, viento seco y tal y cuando él esté bien seco"*, entonces se desgranan estrujándolas a la mano y se separa la semilla al aire con un tamiz, sin embargo en la actualidad, se coloca el saco con las semillas sobre tierra y con una masa de madera se le van dando mazazos, *"¡sí!, como pa majar juncos, una masita de madera con un manguito atrás; dándole y dándole vueltas al saco, y vuelta al saco y majando y majando hasta que la semilla la larga completita toda"*. La semilla está dentro de una envoltura o vaina, *"cachofita"*, donde encontramos tres o cuatro juntas.

«Pa junio cogemos la semilla».

Cantero de «escarolas».

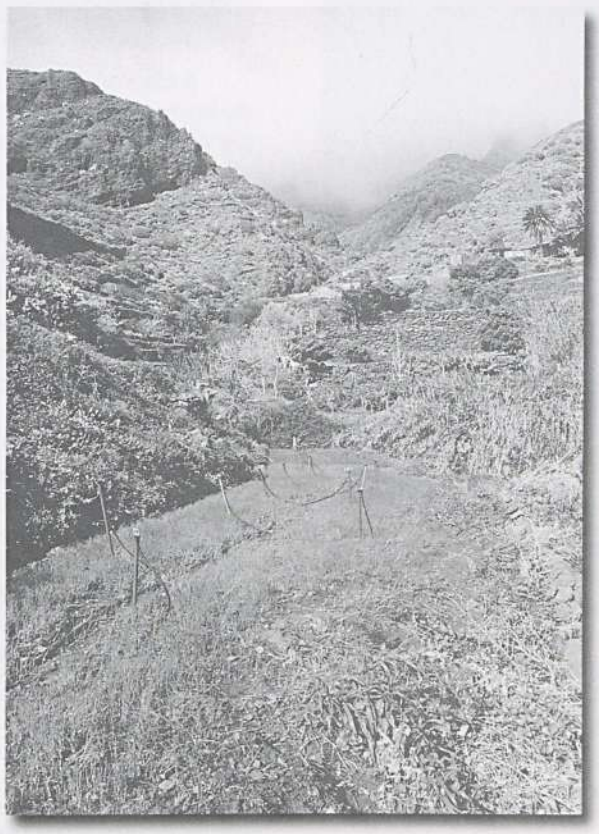
Posteriormente se vierten las semillas de cebollino dentro de un cubo o baño con agua, removiéndolas con la mano, para que vayan al fondo las que son buenas y queden flotando en la superficie las fallidas e inútiles que se desechan. Se le retira toda la basura y el agua, y se tienden al sol todas las semillas que han quedado en el fondo para eliminar la humedad impregnada hasta que se sequen sobre un saco, lienzo o tamiz. Esta operación hay que realizarla todos los días, dándole vueltas y *"ajaitarlo hasta que esté seco"*. Posteriormente se guardan en un saco o una botella de cristal para conservarlas hasta que llegue el momento de hacer los semilleros.

Las semillas de cebollino se conservan mucho más tiempo si son guardadas en recipientes de cristal ya que impiden la entrada de insectos, aunque en esta zona prácticamente no tienen esa necesidad ni el hábito ya que *"nosotros las recogemos este año pa este mismo año.* Los carrizaleros están muy aferrados a sus costumbres y son poco proclives a romper esa rutina *"la semilla no la cam-*

biamos porque la de arriba no es como la de aquí. La de arriba es más roja. Nosotros siempre hemos mantenido la misma. La roja dura poco. Se pudre más pronto".

Preparación del terreno. Los canteros

Se prepara con anticipación un terreno llano, suelto y bien limpio de piedras, estercolándolo convenientemente; en él se hacen divisiones o *"canteros"* rectangulares o cuadrangulares, de un metro de ancho por 8 ó 10 metros de largo, y separados paralelamente unos de otros por surcos, cuyos lados forman camellones que los resguardan, aunque *"no tienen que tener una medida especial"*. Antiguamente los canteros no se podían hacer demasiado grandes porque requerían mucha dedicación y habilidad para nivelar el terreno *"para que el agua quede parejita"*.



Canteros de cebollinos con riego por aspersión.

La introducción hace apenas dos años del riego por aspersión en el lugar, está haciendo modificar los hábitos heredados de *"los viejos"*, si bien facilitan enormemente el duro trabajo agrícola. En la actualidad se hace un sólo cantero o dos según las necesidades, de unos 30 ó 40 metros. Antes sin embargo, cuando había que *"regar de pie"* o *"regar a sacho"*, es decir, derramar agua a través de los surcos o canales de tierra, *"machos o torna"*, donde la presencia del agricultor era vital, para ir conduciendo el agua de un cantero a otro, según se fueran cubriendo de ésta, *"eso después de sembrarlo. Eso tenía que quedar planchadito como un pantalón. Parejito. Ahora con estos riegos, no. Tiene que estar limpito de piedras y más nada"*.

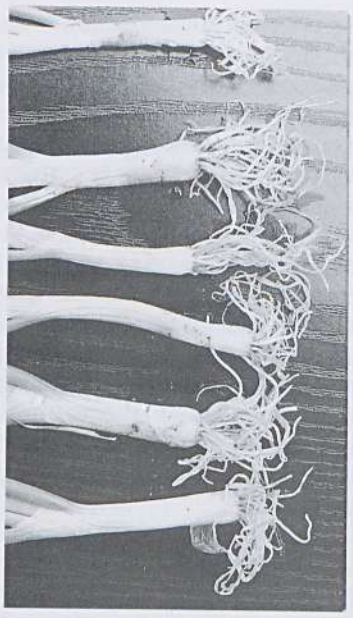
"Sembrar el cebollino". Los semilleros

En los meses de enero a febrero, según las prácticas del lugar, se lleva a cabo *"la siembra del cebollino"*, para lo que se han tenido que preparar previamente los canteros perfectamente abonados de estiércol bien podrido y desmenuzado, la tierra suelta y limpia de yerbas. Estos no deben tener más de un metro de ancho con el fin de que puedan *"desyerbarse"* o escardarse con facilidad, así como regarlos con comodidad si se hace *"a pie"*.

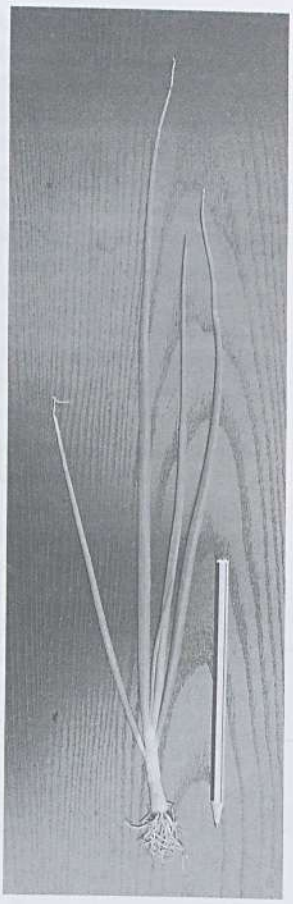
Para sembrar el cebollino, el agricultor, al igual que para otros cultivos, tiene en cuenta las fases lunares. Si se siembran en luna nueva *"se enraman"* mientras que si se siembran en menguante no. *"Si se siembran en luna nueva echan mucha rama igual que la papa"*. La siembra se realiza al vuelo o voleo. Se esparce encima de los canteros con la mano y con ayuda de un *"sacho"* se le dan unas *"cabaditas"* para *"picarlo"* e ir entullando la semilla para evitar en la medida de lo posible que se la coman los pájaros. El campesino procura que quede clara, pues la experiencia acredita que de este modo se cría el cebollino más fuerte y vigoroso. En otros lugares tenían costumbre de *"barrer los canteros"* con una escoba hecha de palmas o cualquier rama de árbol para que quede la semilla revuelta con la tierra. En ocasiones, se cubría ligeramente el semillero con estiércol de cabra y vaca, hecho polvo y mezclado con la tierra.

Una vez efectuada *"la siembra del cebollino"* se procede al riego, que se repite todos los días desde los surcos que al efecto se formaron, y que sirven en lo sucesivo de paso ó vereda para cuantas tareas sean necesarias, especialmente para *"desyerbar"*, puesto que de ellos se arranca la yerba a mano hasta donde alcanza el brazo. El riego puede ser a la mano con *"un regador"* o *"a sacho"*, subordinado a la frecuencia de las lluvias, *"depende como venga el tiempo"*. En general, debe cuidarse de mantener la humedad, y que la superficie de la tierra no se endurezca, porque esta planta es muy débil al nacer. La sabiduría popular siempre busca alternativas a los tiempos de *"sequero"* frecuentes en algunas épocas del año, *"mi suegro y los viejitos por ahí, buscaban ramajes. Hacían los canteros, los regaban y luego los tapaban. Los tapaban con ramas, yerbajos, taparlos pa aguantar la humedad, la frescura. Y nacen más bonitos. Porque antes desde que había un fallo. Ahora ¡no! porque abro el riego y ya está"*.

«Desyerbando» a mano desde el surco.



Arriba:
detalle de la cabeza del cebollino.



A la derecha:
«pa plantar cada pie de cebollino tiene que tener cuarta y media».

A los ocho o diez días comienzan a germinar las semillas de cebollinos para lo cual necesita regarse con asiduidad teniendo en cuenta, sobre todo, que los canteros estén bien nivelados para que llegue el agua por igual ya que *"este es el grano más duro que hay pa nacer, es decir, que si lo riega a tiempo sale, si no lo riega no le nace"*. En la actualidad todo es más sencillo porque como nos comentan nuestros informantes: *"No importa que el cantero esté sin corriente y pesado porque como el agua le viene de arriba es como si tuviera agua de lluvia. Entonces el agua agarra todo el terreno"*. Ya nacida la semilla, se cuida que los riegos se realicen por la mañana, porque el sereno le perjudica, y es conveniente lavar el cebollino antes de que el sol lo caliente.

Cuando el riego se realiza *"de pie o a sacho"*, conducimos el chorro del agua a través de *"la torna o macho"*. Para poder realizar éste, los canteros deben tener unas medidas no superiores a un metro por uno y medio aproximadamente. Decimos que es *"a sacho"* ya que es este artilugio el que va a dirigir el agua a nuestra conveniencia. Cada cantero posee una entrada (de tierra) en el surco que abrimos para que quede anegado, luego se cierra y *"viro el agua"*, abriendo el siguiente y así sucesivamente.

El cebollino se mantiene en el plantío unos dos o tres meses aproximadamente, hasta que adquiera una longitud aproximada de una cuarta o cuarta y media. Si se observa que el cebollino se cría endeble y de mal color, y adelanta poco, se riega una o dos veces con agua *"enguanada"* para que mantenga su color verde oscuro. Se puede acelerar el proceso de crecimiento echando más a menudo guano pero corre el peligro de quemarlo y *"perderlo"*. El cebollino, *"es una cosita que eso es flojito, la raíz. Le echa mucho guano, ya la perdió. ¡Cómo pasa a la cebolla!. Usted le echa cantidad de agua a la cebolla o no la riega a tiempo y ya perdió el trabajo"*.

La cantidad y longitud de los canteros van a depender de la cantidad de semilla de cebollino que vayamos a plantar, *"nosotros sembramos veces hasta tres kilos. Mucho se pierde pero. Hay que sembrar cantidad. Eso lleva mucho, como van tan pegaditos"*.

"Arrancar cebollinos"

A los tres meses aproximadamente de haber realizado los semilleros, entre marzo o abril, se procede a *"arrancar el cebollino"* de los canteros. Esta tarea requiere cierta destreza dada la constitución de la planta. Para evitar daños innecesarios en la raíz y las hojas es conveniente regar antes el plantío para favorecer su extracción ya que de lo contrario podemos dañar la misma. En el Carrizal, hay por costumbre desenterrar el cebollino con la ayuda de un *"gancho"*. Éste se mete en el terreno haciendo presión hacia abajo con ayuda del pie, para tirar luego, en sentido contrario y sacar el cebollino *"entero"* sin dañar la raíz.

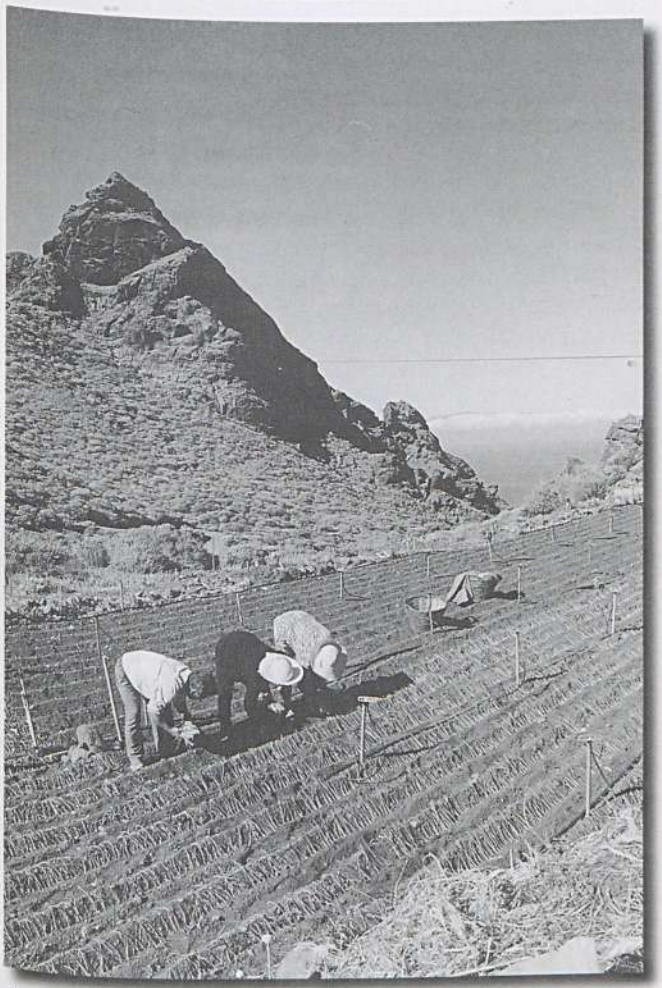
Esta ocupación se realiza un día antes de *"plantar el cebollino"* de forma cooperativa, sobre todo en grupos de mujeres, quienes *"escogen los pies"* desechando los que están podridos, partidos o enfermos y separando cada uno de ellos ya que las raíces suelen estar entrelazadas unas con otras. Esta faena se puede realizar el mismo día pero motivaría un retraso en las labores posteriores. Se hace sobre todo *"pa adelantar el trabajo"*.

Cada *"pie"* de cebollino se va colocando en cestos para llevarlos hasta su lugar de destino. Aún se sigue utilizando la tipología típica de la cestería propia de Icod de los Vinos, elaborada con mimbre y caña.

Escogiendo el cebollino «pa adelantar el trabajo».

"Plantar cebollinos"

Antes de realizar el trasplante, debemos realizar una serie de tareas previas a éste. Antaño se araba con vacas las huertas con el fin de desterronar o *"aflojar el terreno"*. En otras ocasiones, con un azadón de dos *"ganchos"*. Es importante que la tierra quede suelta ya que el cebollino requiere *"soltura"* para su desarrollo.



La tarea de «plantar cebollino» se realiza comunalmente.

Previamente se abonaba el terreno con estiércol de vaca o cabra. En la actualidad no hay estiércol de vaca en el Carrizal, hoy predomina el de cabra y sobre todo guano, *"lo llevamos en sacos y vaciamos los sacos en un cubo. Después aramos con el motorcito y lo cabamos y sembramos. El estiércol de cabra, hasta que usted riega, hasta que ya se consuma que ya no da resultado, usted ve la planta que se pone negra de jalar ¡Cómo si fuera guano!. Mientras él esté trabajando en la planta sabe usted lo que le tiene que echar y que no. ¡Se lo dice la planta, negrita que da gusto!. La riega usted y... el estiércol de cabra es fuerte como un demonio. Aquí se le manda ahora guano al terreno que jode"*.

Cavado el terreno y desmenuzados *"los tostones"* o trozos de tierra apelmazada, se procede a nivelar o *"emparejar"* el terreno y facilitar el *"surqueado"*. Deben quedar los surcos a nivel pues, si se deja corriente a uno u otro lado, peligra el riego equilibrado de todo el plantel. El surqueado se hace por lo general con una azada ya que *"pa cebollas con máquinas es jodido. Hay que sacarlo a sacho"*.

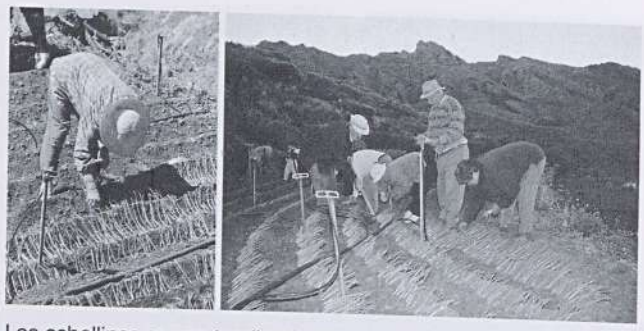
El terreno se divide en una serie de *"cuarteles"* o trozos de tierra, no muy grandes, en función de la orografía del terreno y teniendo en cuenta los surcos o *"machos"*

Mientras unos plantan, otros van tapando con el «sacho».

principales por donde reciben el riego. De estos, salen otros surcos perpendiculares donde se realiza el plantío con el abono necesario. Antiguamente se hacían los surcos según se iba plantando el cebollino.

Desde muy temprano, apenas ha aclarado el día, cuadrillas de vecinos y vecinas de este pago norteño de forma comunal, comienzan a *"plantar el cebollino"*. Grupos de mujeres van delante del surco tendiendo sobre el camellón o lado inclinado del surco las pequeñas matas, con una separación una de otra de apenas un dedo. Detrás, uno de los hombres procede a cubrir la fila de plantas ya tendidas sobre el surco, procurando que queden bien enterradas las raíces con la ayuda de un azadón. Al finalizar dicho surco comienza la misma operación con el siguiente que está paralelo a éste.

Las mujeres, según van cogiendo los manojitos de cebollinos que están depositados en cestas, cortan con ayuda de un cuchillo o podona la mitad de las hojas de cada planta, *"a las hojitas, nosotros le decimos los rabitos"*, y así ya no caen sobre el surco facilitando el crecimiento pues el riego tradicional *"a sacho"* se producía solo cuando estuviera finalizado todo el plantío. *"Eso es una cosa que si la tierra está caldeada. El sol se lo carga todo. ¡Eso es flojito!.* Hoy sin embargo con el riego por aspersión se puede ir regando por cuarteles según se vaya acabando la tarea. *"Eso no quiere sino sembrarlo y el agua atrás. Por lo menos el primer riego. Ya luego se puede ir distanciando"*.



Los cebollinos se van tendiendo sobre «el camellón».

El riego "a sacho o a pie"

El sistema de riego que se emplea en la actualidad en El Carrizal Bajo, en nada se parece al que hace tan solo algunos años usaban de manera generalizada en este lugar. El riego por aspersión, como hemos venido comentando a lo largo de este artículo, ha constituido una auténtica revolución y cambio radical en los hábitos agrícolas de la zona. Por ello, con más razón, hemos pretendido interesarnos por la forma tradicional, ya en desuso, de el sistema de regadío llevado a cabo durante décadas y que denominan *"riego a pie o a sacho"*.

La rentabilidad agrícola de un buen riego va a depender, del nivel que se le ha imprimido al terreno: *"usted regando con el sacho tiene que echar el agua y que vaya y vuelva aquí. Que quede parejita. Bien nivelada"* y la buena distribución de los machos o madres de riego a lo largo de todo el plantío o cuarteles.

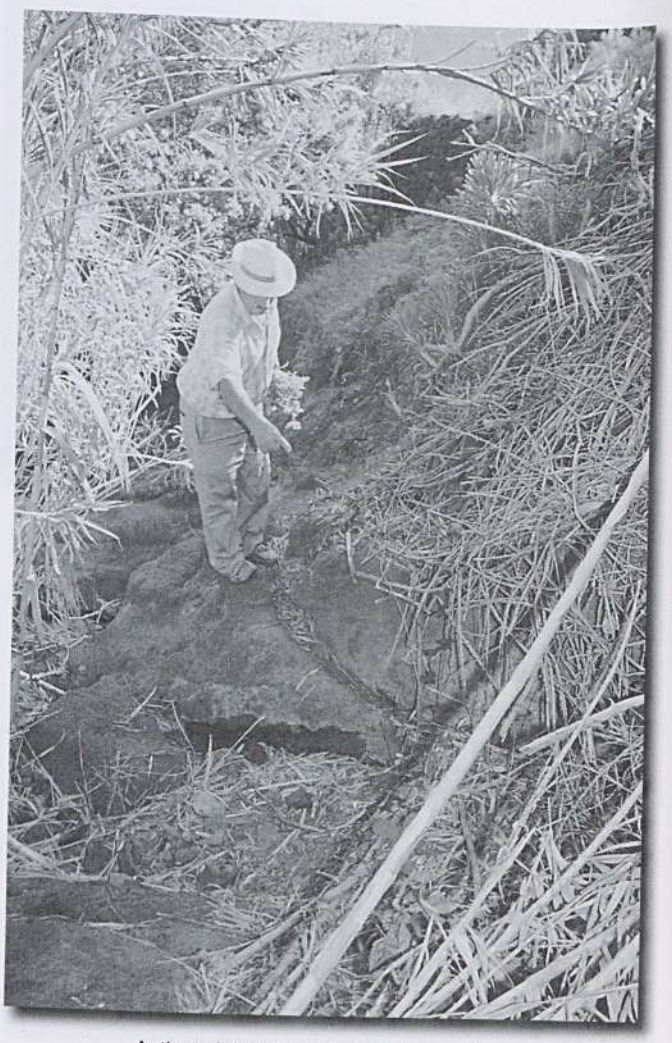
El agua es dirigida, por *"los machos"* o *"madres"*, denominado también *"majas"* en otros pagos; a la cabezada de los cuarteles, procurando que entre en ellos *"a manta"*, lo que se consigue haciendo detener la corriente con un saco viejo, saco que va corriendo de trecho en trecho según conviene y en cuyo interior se ponen yerbajos o rolos de platanera, para que contengan la fuerza de aquella, o impidiendo su paso *"cerrando"* con montones de tierra entre surco y surco *"virando el agua"* de un lugar a otro. *"Entra el agua por las madres y de ahí se van regando los surcos"*. Cada riego, se comenzaba en el lado opuesto del que se inició la vez anterior, es decir, si empezaba de arriba hacia abajo, la siguiente vez será al revés, de abajo hacia arriba.

Era conveniente que algunos de los riegos se hiciera con guano, poniendo tendidos los sacos que lo contenían en los principales surcos, y de esta forma ir sacando dicho abono, que se deshacía con la corriente o bien esparcido a mano, pero en todo caso siempre había que regarlo *"enguanar y regar"*. Este sistema hidráulico es muy sacrificado ya que requiere del agricultor una dedicación exclusiva y permanente, el día y horas que le correspondía para ello. *"Ella agarraba el sacho por la mañana, ¡esa mujer!, y se pegaba todo el día de Dios, descalza dentro de papas y de lo que fuera. Y dije, ¡Esto no puede seguir! Ya ve que le pusimos el riego a un montón de trozos"*.

Era costumbre plantar el millo en los surcos para el riego, ya que no alteraba el normal crecimiento de las cebollas y sin embargo, sí procuraban algún provecho a la precaria economía campesina.

El riego siempre se debe realizar *"al fresco"*, ya que si el terreno está caldeado por el sol, puede llegar a quemar la planta, efectuándose por la mañana o al caer la tarde. La frecuencia va a depender de las condiciones climatológicas y de la dula, horas de riego de cada propietario. Al principio casi a diario; luego, cada tres o cuatro días hasta irlos distanciando cada vez más, pero nunca superando los seis o siete. Al tener en la zona diversos tanques no se pierde el agua ya que se llenan estos con la que le corresponde a cada uno de ellos.

El riego *"a sacho"* provoca un endurecimiento del terreno quedando la tierra mucho más apretada y dura provocando una dificultad añadida al desarrollo normal de la cebolla. *"Se traca la tierra. Eso manda usted un azadón como decimos nosotros y lo vota p'atrás, le brinca p'atrás"*, mientras que con el riego por aspersión queda mucho más suelto el terreno, *"no ve que el agua es de arriba, es como de lluvia. Eso no atraca la tierra. El terreno queda como borrallo"*.



Antigua asequia labrada en la roca. Lugar por donde se conducía el agua a las huertas.

El cultivo de la cebolla en esta zona siempre ha sido de regadío debido a la presencia de galerías y manantiales naturales. El agua antes venía de una galería *"la de Losado"*, hasta que excavaron un túnel en la zona *"juraron la galería y el agua se va"*. Se deja de regar cuando la rama de la cebolla se va al suelo ya que como nos comentan los cebolleros de El Carrizal Bajo, *"la cebolla dice cuando está"*.

El riego por aspersión ha sustituído al «de sacho».

"Cabarle la tierra". Las escardas o "desyerbados"

Si es importante mantener humedo el plantío y abonar a menudo toda la plantación, no lo es menos el mantener el terreno limpio de malas yerbas que puedan perjudicar el normal crecimiento de la cebolla.

Después de plantado el cebollino en el terreno, pasadas algunas semanas, se procede a *"cabarle la tierra"*, operación que requiere una gran destreza y delicadeza especial. *"Eso es trabajo de mi mujer. Yo no le toco nunca ese trabajo. Eso es un trabajo muy delicado"*. En la mayoría de los casos es realizado por mujeres las cuales son consideradas verdaderas expertas.

Esta operación consiste en ir cubriendo poco a poco de tierra cada una de las matas de cebolla, pero con sumo cuidado debido a la morfología de la planta. Esta tarea es similar a la de *"sachar papas"*, amontonar o rejuntar la tierra de la parte más baja para atraerla hacia arriba. Hoy, apenas es necesario cubrir con demasiada tierra ya que el riego al ser por aspersión no deja al descubierto la raíz de la planta, *"no hace falta colmarle mucho ni jalarle mucha tierra ya que el riego al ser de arriba no importa"*.

Al cavarle la tierra, aparte de cubrir la planta de ésta, realizamos una primera escarda o desyerbado, con la ayuda del *"sachito"* sobre todo para arrancar las yerbas mayores. Si vuelven a salir nuevamente, que es lo normal a pesar de que hoy en día se utilizan herbicidas selectivos, se realiza una nueva escarda pero esta vez a mano, operación que se repite tantas veces como sea necesario.

"Arrancar cebollas"

En el Carrizal, la cebolla plantada en abril es de mejor calidad y más sana ya que *"en abril el tiempo va más en calma y va mejor"*. Mientras que las que se plantaron tempranas, allá por el mes de marzo, pudren con mayor facilidad y producen menos ya que como bien dicen *"los tiempos anteriores, p'atrás son más enfermizos"*.

La recolección comienza a los tres o cuatro meses de plantada. La cebolla al igual que la papa, nos da señales de madurez, doblándose la rama u hojas por sí misma. A principio de Junio ya empiezan a *"arrancar"* parte de la cosecha de forma escalonada, dependiendo de la fecha en que fueron plantadas. En ocasiones, mientras en una huertas se hace esta labor, en otras aún les quedan dos o tres riegos más.

El período de mayor crecimiento de la cebolla es precisamente las últimas semanas, sobre todo cuando dobla la hoja, *"cuánto va al suelo es cuando la cebolla jala"*. Antiguamente los viejos, conocedores de todo el proceso de crecimiento, utilizaban una técnica rudimentaria pero efectiva para acelerar el mismo, mandando a los más pequeños a pisar los tallos de las cebollas: *"que cuando se llegaba el tiempo de arrancarla, ocho días antes, llegábamos, nos quitábamos los zapatos y pegábamos del surco éste, a pisarla, tumbarla, tumbarla, tumbarlas todas y había que tumbarla todas. Entonces la cebolla crece más"*. La cebolla tiene su máximo crecimiento en los últimos veinte o veinticinco días, cuando empieza a *"echar la cabeza"*, a sobresalir el bulbo del terreno.

Estas plantas en ocasiones florecen en el plantío, lo que se traduce en una cebolla de poca duración. Ello se debe a que el cebollino se sembró en una época inadecuada para el lugar. Muchas veces se varían las siembras, adelantando o retrasando ésta, en función de la experiencia y la sabiduría popular, no falta de razón. A esta floración las llaman *"escarola"* o *"estallarse"* dependiendo del lugar.

«Desyerbamos con el sacho de dos cuernos».

Cuando la cebolla tiene caída su hoja, como hemos comentado, se riega y arranca al siguiente día. En el Carrizal se tiene por costumbre arrancarlas a mano pero con cuidado para no romper los tallos. En otros pueblos por el contrario

«La rollera se tapa con pajulla pa que no se guise».

usan estacas, azadas o con paletas de hierro hechas a propósito. La recolección se hace de forma comunal entre los vecinos y familiares próximos realizando esta misma tarea tantas veces como *"favores ofrecidos"*. Mientras unos van delante arrancando las cebollas otra cuadrilla va colocándolas en el terreno, en montones más o menos parejos *"pa la rollera"*, donde permanecen algún tiempo, *"según el calor"*, hasta que los tallos están secos para enristrar.

Las cebollas se van dejando repartidas en el terreno para proceder *"a torcerlas"* en el mismo lugar. Antes, sin embargo había por costumbre juntar toda la cosecha en un extremo de la huerta para facilitar la siembra de la papa en el mismo sitio, ya que ésta se realizaba más temprano que en la actualidad. *"Antes se sembraban las papas más temprano. Las papas que sembramos ahora en el verano, las sembrábamos por los días de Santiago y Santa Ana, y ya no. Ya se siembran por el diez de agosto. Ya las cebollas se enrastran antes"*.

"Rastras y mancuernas"

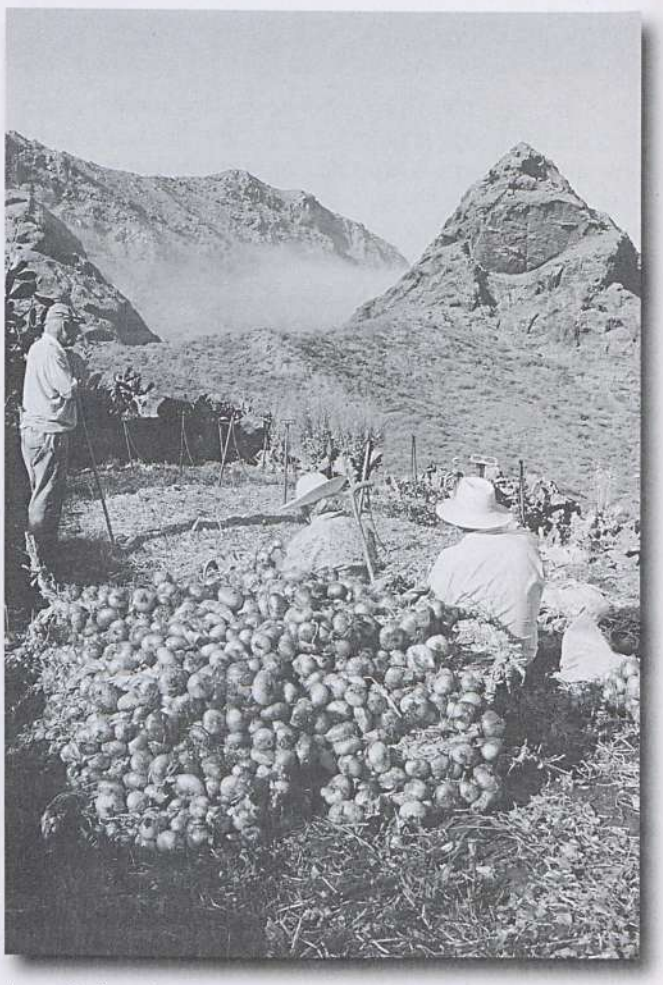
Este apartado, que abrimos con los mismos términos que nos sirven de título al presente trabajo, encierran una de las fases más duras del trabajo de los cebolleros de El Carrizal Bajo. Convendría según nuestro parecer, el definir o aclarar el significado de cada uno de los término que vamos a manejar para dar una mayor claridad comprensiva y evitar falsas interpretaciones, ya que en ocasiones el sentido o giro que se le da en cada lugar en nada tiene que ver con el que creemos. Ristra, se define como *"Conjunto de ajos o cebollas atados uno a continuación de otro trenzando sus tallos u hojas"*. En este lugar a esta manipulación la denominan *"enristrar o encavar"*.

Por tanto, una *ristra* de cebollas, en sentido figurado es una *mancuerna* ya que por definición, esta operación consiste en *"unir dos o mas cosas de una misma especie que estaban separadas"*. Mientras que la unión de dos *mancuernas* es un *cabo o* una *rastra*. Etimológicamente *rastra,* aunque nos pueda parecer un error lingüístico, se refiere a *"cualquier cosa que se lleva colgando o arrastrando"* , aplicado en este caso a las cebollas enristradas.

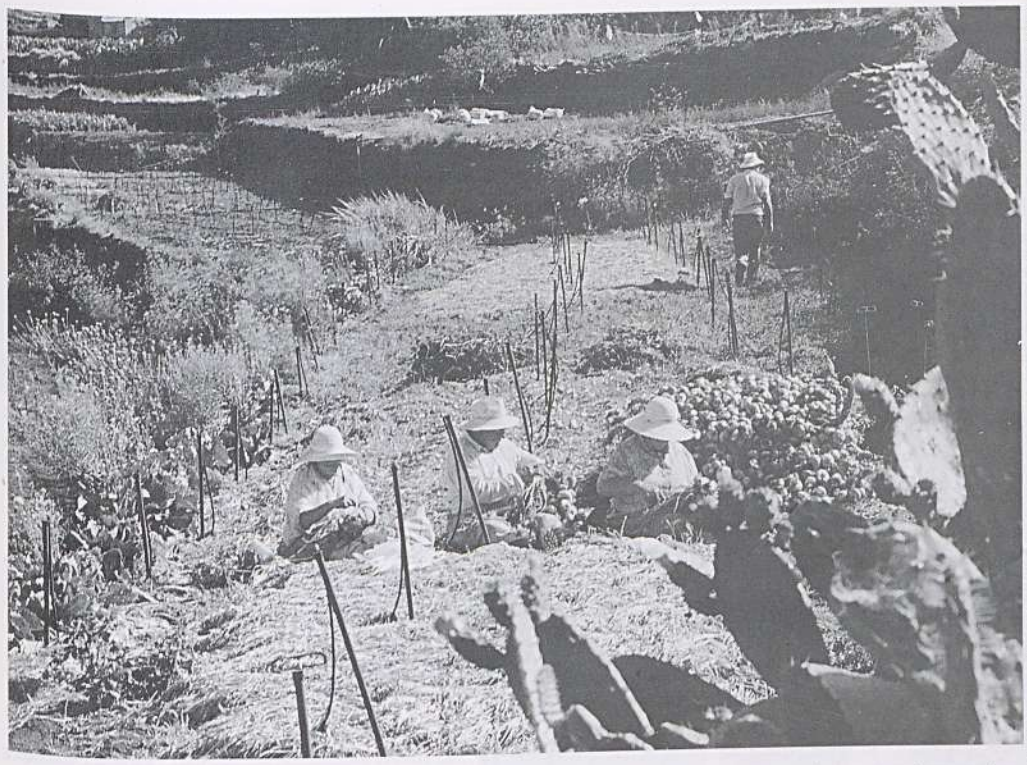
La producción de cebollas ha crecido considerablemente respecto a antaño, por lo que resulta mucho más cómodo y práctico dejarlas en el terreno, en lugar de transportarlas hasta un pajero o salón. Éstas se cubren de la *"pajulla"* que genera la misma planta para evitar que el sol *"las guise"*. El cebollero siempre procura tener lo menos posible las cebollas en el terreno comenzando a *"enristrar"* tan pronto como el tiempo lo permita.

Para *"enristrar o encabar"* cebollas se exige unas condiciones climatológicas adecuadas que ayuden a *"torcer"*. *"El tiempo tiene que estar amoroso, mi jijo. Que esté fresquito. Nosotros les decimos amoroso"*. Ya que de lo contrario las hojas o tallo de la cebolla se despedaza al manipularla. *"Lo que dice como está el tiempo son los pajonitos. Hoy por ejemplo estaba el tiempo bastante amorosito. Estaba todo serenado. Así es bueno pa trabajar"*. Por tanto, las mañanas con sol, con tiempos o vientos secos es imposible realizar estas tareas. En ocasiones, cuando se prolongan unas condiciones climatológicas adversas pueden echar a perder toda la cosecha, *"si no se nos queda, ¡mi hijito!, se nos pierden en estas tierras, porque se cocinan"*.

Desde muy temprano se empieza sobre el terreno la faena. A partir de las cuatro de la mañana, de noche cerrada, o bien cuando cae el sol, prolongándose en ocasiones toda la noche. Los cebolleros de El Carrizal Bajo,



Los cebolleros junto a «una rollera de rastras» y la Silleta al fondo.



«Desde muy temprano pegamos a enristrar. Tres pedazos de rafia atados en la punta y los vamos trenzando con los rabitos de la cebolla hasta formar la rastra».

tienen técnicas rudimentarias pero efectivas para observar si el *"tiempo viene amoroso"*. Se levantan a las tres o tres y media de la madrugada para comprobar el estado en que se encuentra las hojas de la cebolla que se dejaron a la interperie, *"dejamos unos pajonitos de estos allá arriba* (en la casa) *en el patio. Y si uno los atienta y están amorositos viene p'abajo y sino se acuesta otra vez"*.

Para *"encabar"* es necesario tener un material complementario que ayude a trenzar. En la actualidad se emplea la rafia, pero hasta no hace muchos años se recurría al junco que se preparaba en el Valle, e incluso badana que se traía de las plataneras de Buenavista o la caña o paja de centeno. La dimensión y peso de las *"mancuernas"* varían según el cebollero, costumbre de la zona, el uso que se le vaya a dar a la cebolla,...*"en Masca y en el Carrizal de Arriba las enristran con uno solo. Mi cuñada las enristra así. Una mancuerna sola"*. Para *"encabarlas"*, se hace una trenza con el tallo de la cebolla. Entrelazamos éstos con alguno de los materiales que hemos mencionada para que adquieran mayor consistencia el trenzado, resultando de este trabajo una *"mancuerna"* que puede pesar entre 4 a 7 kilogramos y de unos 50 a 60 centímetros; que es como se preparaban *"para la exportación"*, y aún siguen el mismo patrón para guardarlas para el consumo doméstico, colgándolas por un extremo.

Para comenzar a enristrar es necesario disponer de tres tiras de rafia u otro material, de un metro o metro y medio, atados en la punta al que se le van añadiendo *"el rabo"* de la cebolla. Cada *"mancuerna"* acaba con tres puntas que unidas a las de otra *"mancuerna"*, confluyen unidas en una sola trenza que denominan en El Carrizal Bajo, *"rastras o cabos"*, es decir, la unión de las dos. El peso aproximado es de unos diez kilos que varía según el gusto o hábito del cebollero. *"En Masca tienen por costumbre hacer una mancuerna pero más grande. Hacen una sola pero mucho más grande. Para colgarlas las cuelgan a la mitad. Ellos no hacen rastras o cabos. Nosotros los cabos lo hacemos con dos mancuernitas. De cinco kilos cada una, unidas por detrás"*.

Se suele *"enristrar"* también de forma cooperativa entre los vecinos y familiares de El Carrizal, en el mismo terreno o por *"ajustes"* si se trabaja por cuenta ajena. Antiguamente se alumbraban para ayudar a realizar el trabajo de un *"mechón de gas"* o un *"farolito"*. Se paraliza el trabajo sólo cuando el tiempo *"deja de estar amoroso"*. Todo esta labor se origina en el suelo, sentado, colocando un plástico sobre las piernas donde descansan las cebollas que se van *"encabando"*. Pudimos comprobar como una sola persona, doña María, desde las cuatro de la madrugada a las once de la mañana, llegó a *"enristrar"* setenta y cinco *"rastras"* o ciento cincuenta *"mancuernitas"*, unos setecientos cincuenta kilos aproximadamente.

Los *"cabos"* se van depositando en *"rolleras"*. Término éste usado también en las labores del trigo. Consiste

en irlos colocando en filas más o menos largas. Se acomodan, por lo general, en dos filas opuestas por la cabeza de cada *"rastra"* alcanzando una altura de poco más de un metro. Para realizar esta función siempre existe la figura del peón que las va apilando conforme las van *"enristrando"*. Se adecuan de manera que *"los cuernos"*, extremos de la trenza queden siempre hacia fuera, ya que ello facilita por un lado, el cogerlas de la *"rollera"*. Por otro, de sujección a la *"pajulla"* que usamos para tapar las cebollas, evitando así que *"mermen"* o se quemen por el sol. Cada *"rollera"* no tiene un número determinado de *"rastras"* ya que ello va a depender sólo de la cantidad de cebollas acumuladas en cada montón.

Colocando las «rastras» en la «rollera».

Cebolla «escalonada» o «entallada».

En ocasiones cuando se mantienen mucho tiempo las cebollas sin *"enristrar"* en el terreno o en las *"rolleras"* se suelen *"escalonar"* o *"entallar"*, es decir, que echan flor y no sirve para *"encabar"* pero sí para sacar semilla de cebollino.

Resulta cuanto menos curioso el hecho de que una misma *"rastra o mancuerna"* pese de manera diferente según la altura, terreno y lugar en que fue plantada. Si comparamos con los caseríos próximos a la zona: Juan López, Carrizal Alto y el propio Carrizal Bajo, los cebolleros manifiestan de forma categórica que los *"cabos"* de el Carrizal Bajo, son los que más pesan; *"Juan López pesa más que el Carrizal Alto, y el Carrizal Bajo pesa más, aunque sea del mismo tamaño pesa más que los otros dos. Las rastras que pesan más son las del Carrizal Bajo"*. El mismo caso ocurre con las papas, llenando el mismo saco en uno u otro lugar, siempre las de El Carrizal Bajo tienen más peso, *¡eso va en las tierras!. ¿Será que esto es más barro?"*.

Lo ideal, para comercializar y conservar de forma óptima las cebollas es colgando los *"cabos"*, de ahí la importancia de *"enristrarlas"*. Es importante disponer de un lugar fresco pero seco y donde la ventilación sea buena. Aunque en ocasiones son otros los factores que favorecen o perjudican su conservación más o menos larga. *"Este año fue un año que la cebolla duró poco. Se perdieron montones. Este año fue en todos sitios. Se pudrieron rápido no se el porqué. No sé si por la frescura..."*

En las últimas décadas del s. XIX, las exportaciones de cebollas hacia otras islas del Archipiélago o Cuba, ya se realizaba en *"ristras"* llevándolas a granel en la cubierta de los buques de la época o bien, las *"desrabadas"*, en cestas o raposas elaboradas por los cesteros con caña o madera de castaño. Diego Navarro Soler, autor de un trabajo sobre la cebolla en la isla de Tenerife, nos aporta datos sumamente interesantes sobre la producción y gastos que acarreaban las mismas a finales del siglo pasado, 1880: *"Una fanegada de tierra cultivada de cebollas (La fanegada de Canarias es de 52.4829 áreas) puede producir desde 100 á 400 ó más quintales. Es fruto en que varía mucho su rendimiento. Cada quintal se suele vender desde 15 á 30 rs. vn. y por término medio de 12 á 20. El costo del cultivo de una fanegada no baja de 1000 á 2000 rs. vn."*. Los precios de la cebolla temprana, que era escogida, la que se exportaba en el mes de Abril era de *"15 á 30 reales de vellón el quintal"*.

Las cebollas *"desrabadas o esrabadas"* son aquellas que pierden las hojas al *"esmigajarse por el sol"* o las corta a posta el cebollero. Estas se suelen usar *"pa la casa"*. Años atrás se vendían de esa manera, cortándole toda *"la rama"* y metiéndolas en bolsas de malla roja pero en la actualidad se demandan *"encabadas"*. *"Estos años p'atras, antes, antes. Les cortábamos esto y se vendían en bolsitas de esas encarnadas,... Se pierde algo de peso pero ya no las compran tampoco. ¡Ya no!. Ya hay que encabarlas."*.

Venta directa de las cebollas

A finales de la década de los setenta, se asfalta la carretera que conduce a Los Carrizales y algo más tarde se electrifica la zona. La incomunicación en la que estaban sumidos los carrizaleros, dificultaba enormemente un desarrollo económico próspero y una comercialización de sus productos mucho más sencilla de la que tuvieron que acometer años atrás.

La cebolla de El Carrizal Bajo junto a otras de la zona (Masca, Carrizal Alto, El Palmar...) ha adquirido una fama ganada a pulso gracias al trabajo incansable de estos hombres y mujeres que dedican la mayor parte de su vida a cultivar uno de los ingredientes claves e indispensables de la gastronomía. Hoy por suerte, apenas existe la necesidad de salir fuera a comercializar este producto, ya que somos los naturales del país quienes nos acercamos a estas zonas demandando estos productos que adquieren, por su singularidad, una atención especial: papas azucenas, azafrán de la tierra, ñames, batatas, queso,...

Las cebollas, una vez *"enristradas"*, se mantienen a buen recaudo en las *"rolleras cubiertas de pajulla"* para evitar que se quemen o mermen con el calor, a la espera de los compradores que se acercan al lugar. Allí, en el

Arriba:
María con «una rastra cogida por los cuernos».

Debajo:
«La Romana», pesa de brazo.

A la derecha:
Pesando las rastras en el trípode de tubos metálicos.

mismo terreno con la ayuda una pesa de un solo brazo, *"La Romana es heredada de mi padre, es viejita"*. Las *"rastras"* de cebolla se cogen por los *"cuernos"*, la unión de las dos *"mancuernas"* y se sujetan al gancho que pende de ella. Pueden pesar de una sola vez entre quince y cincuenta y cuatro kilos de máximo.

La pesa queda sujeta con una *"verga"* a un trípode que era construido con tres palos de *"meguenes de pitera"* atados con una soga. Este artilugio dio paso a uno más duradero, elaborado con tubos galvanizados. Otro sistema de pesado algo más arcaico, *"de los viejos"*, consistía en sostener al hombro un palo, en posición horizontal, entre dos personas o una y un muro de piedra. De él se amarraba la pesa lo que suponía al final del día un enorme deterioro físico ya que había que estar subiendo y bajando el mismo tantas veces como tuviéramos que pesar.

La cebolla, hoy en día alcanza unos precios que en nada tienen que ver con los de antes. Las penurias que tuvieron que pasar las familias de la zona, se traducían en tener que pedir a los intermediarios o compradores habituales un adelanto de dinero para poder ir a la Fiesta de la Virgen de Candelaria, en agosto. Íbamos en camiones *"enramados"* con hojas de palmera, *"díamos esos ranchos de gente. Se lo pasaba uno bomba"*.

Comercialización tradicional de la cebolla en El Carrizal. El transporte

Las deficientes o nulas vías de comunicación con el exterior dificultaban, si cabe aún más, el precario comercio local. Caminos y veredas angostas que serpenteaban la ladera hasta *"la cumbre"*, no se asemejaban ni tan si quiera a los *"caminos pa las bestias"*. Por tanto, el traslado de la producción se realizaba a pie, por lo general de noche debido a las altas temperaturas de los meses de julio y agosto en este paraje. La mayor parte de la producción de cebollas se llevaba a El Palmar o Buenavista donde los intermediarios poseían los depósitos o almacenes para distribuir posteriormente al comercio insular.

Aunque el tránsito se realizaba mayoritariamente a pie, también se realizó con bestias, haciendo varios viajes al día cargando las *"rastras"* en cestos grandes. Los arrieros que las transportaban eran de El Carrizal Alto y de El Palmar. La cebolla se trasladaba hasta donde llegaba la cerretera. En un principio a Buenavista, años más tarde a El Palmar. Lugares estos donde podían acercarse con cierta facilidad los incipientes medios de locomoción.

Los carrizaleros, siendo aún muy jovencitos, con apenas diez o doce años, ya aportaban su grano de arena a la economía familiar. Eran porteadores de este preciado producto, la cebolla. La persona que compraba la producción de cebollas o encargado que ponían a su cargo, era el responsable de buscar la gente y sacar el producto hasta la carretera más cercana. Cuadrillas de niños y niñas y algunos *"sangalotitos"* se echaban al hombro o a la cabeza con *"una rodilla"* los sacos o cestos de cebollas que variaban de peso según las posibilidades de cada uno. *"Mi hermana la pobre. La que murió, siempre llevaba treinta kilos. Los más pequeños unos diez kilos. Yo me echaba cincuenta kilos a la cabeza. Así estoy de la cabeza que no sargo yo"*. Corrían tan solo la década de los cuarenta y nos comentaba doña María y Doña Agustina, *"¡Dos perras por kilo!. Antes no se conseguía ni ropa"*.

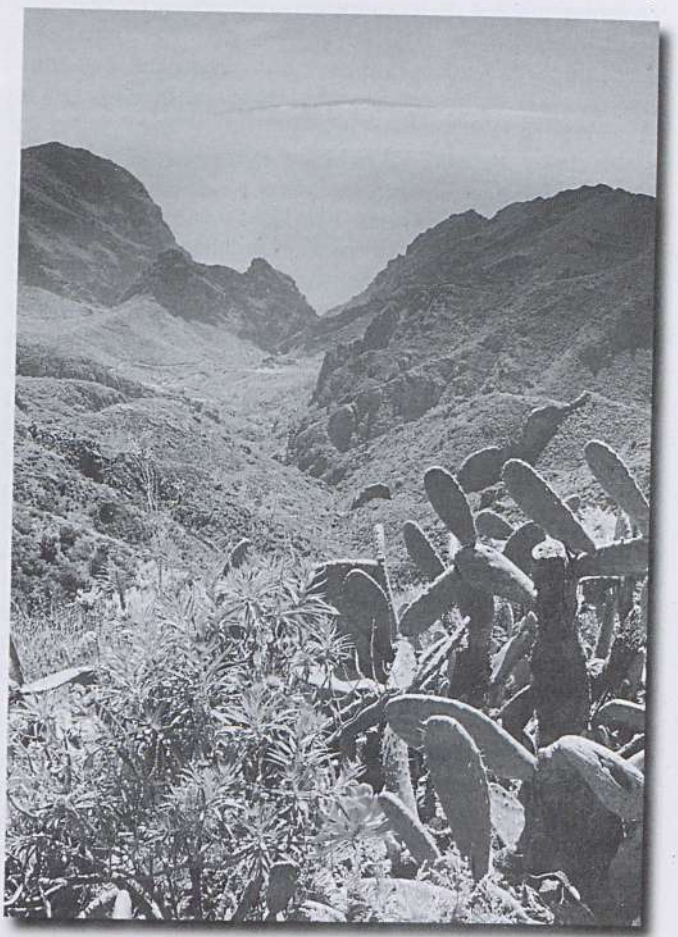
Las cuadrillas se conformaban con gente del entorno más inmediato: familiares, amigos, etc. Solían echar *"porfías"* o *"piques"* para comprobar quien cargaba mayor cantidad de cebollas o daban más viajes en la noche. Salvo estas anécdotas sanas, escasas eran las fiestas o momentos de ocio de que disponían, *"en la vida de antes la fiesta era la de la Cruz"*.

Existía la figura del apuntador, persona responsable que controlaba los kilos que transportaba cada uno y anotaba la cantidad de cada cual. Como hemos comentado se pagaba el transporte ya que la cebolla podía ser a estas mismas persona u a otras. *"El precio de la cebolla era p'al dueño de la huerta. Era a cincuenta céntimos, se-*

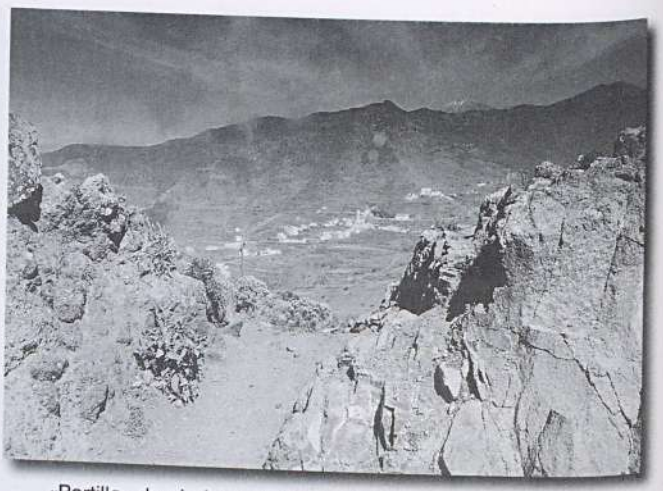
senta céntimos. Lleguemos a vender cebollas a seis perras el kilo. A peseta era raro a que llegara". Las cebollas se solían pesar en un *"ventuchito"* que había en este lugar.

Las cuadrillas de diez o doce personas, realizaban en ocasiones hasta tres viajes, siempre en la noche. Se alumbraban cuando no había luna llena con *"mechones"*. Una botella con un trapo dentro que hacía de mecha y por fuera rodeando a ésta algo que mantuviese mojado el cristal para evitar que se estallase. Una de las alternativas más frecuentes era el recurrir a una hoja de tunera; *"Eso se cortaba la tuna y se hacía una ruedita, se juraba y se ponía en la boca la botella así y ya no lo estallaba. Cada vez que uno le pareciera le echaba gas, porque la mecha no llegaba al fondo. Al no llegar al fondo eso no sube. Luego cada vez que la luz se va apagando, la movías y salía p'arriba. También se ponían echandole agua pero es más pejiguera".*

Tardaban caminando unas tres horas, más o menos, desde El Carrizal Bajo hasta El Palmar. Cuando llegaban de vuelta ya tenían preparado una nueva carga, *"eso pasábamos más penas. ¡Y escalzos!. Y salíamos por ahí. Allá arriba a la cumbre donde llega la carretera y después cogíamos el otro Camino Viejo y díamos hasta el Palmar"*. En el recorrido, resulta cuanto menos curioso, la cantidad de topónimos que reconocen los vecinos, ya que cada uno de ellos refleja un lugar significativo que se relaciona con lo cotidiano: los animales, las plantas, la orografía,... y



Subían serpenteando el camino de la ladera, desde el fondo del barranco, hasta «la cumbre». Lugar desde donde está tomada la foto.



«Portillo» de piedra natural que daba acceso al «camino viejo».

sobre todo representa el lugar de descanso para los que subían con cargas a la cabeza. El inicio del camino lo marca *"El Lomo El Pajal"*, le sigue *"La Hoya la Piedra La Burra o Piedra Las Cebollas"* ligado íntimamente al transporte de este producto. Más arriba, con un pequeño tramo de diferencia uno del otro, *"La Tosquita"* y *"El Bardito La Yegüa"*. Le sigue *"La Rosa Vieja"* y *"La Crucita"*. *"El Montito"* y por fin *"La Cumbre"*. Denominan la Cumbre de El Carrizal al punto que divide este pago con El Palmar.

Los «descansaderos», eran lugares más o menos acomodados de forma natural o aprovechando alguna pequeña construcción: tajeas, capillas, etc. para liberarse durante unos minutos de la carga, y *"coger resuello"*. El lugar de descanso venía dado por las circunstancias, ya que si estaba ocupado por sacos de otros vecinos se veían obligados a coger el siguiente. "*Eran riscos. Pero estaban acomodaditos. Habían sitios que eran cuadraditos como la mesa. Pero eso era hecho del mundo. Tenían una altura buena. Eso no llegaba uno sino arrimar así p'atrás a la altura de una mujer. Y el que andaba rápido siempre buscaba el mejor".*

Para bajar hacia El Palmar, existían dos caminos; *"El Morro Las Tabaibas"*, más pegado a la ladera y *"El Mazapé"*. El primero era el camino por donde bajaban las bestias con carga, mientras por el otro, bajaban las personas a pie. *"Pero fíjese usted como es la cosa. A pesar de que el camino era malo por acá, los muertos los bajábamos por ahí al hombro"*. Al llegar al Palmar se unían los dos caminos. Hacia la costa daban cuatro descansaderos: *"La Cruz de Las Canales"*, *"La Puerta Las Borrachas"*, *"Ere de Conde"* y *"Barranco Camello"*. En el penúltimo de los descansaderos mencionados, existía una tajea bastante larga donde solía parar todos. Si seguían hasta Buenavista existían algunos más como *"La Florida, Jaime"*,...

Conclusión

Desde hace algunos años nos hemos comprometido con la difícil tarea de dar a conocer y valorar el trabajo de nuestras gentes, "los usos y costumbres de lo cotidiano", ese día a día que conforma la historia no escrita de

nuestros pueblos. Éramos conscientes al emprender el presente trabajo de nuestras limitaciones en temas botánicos o agrícolas, pero en ningún momento pretendimos ser expertos de nada. Simplemente, hemos querido acercarnos, a través de este trabajo de investigación de campo, a uno de esos pagos de nuestra geografía insular, El Carrizal Bajo, donde su gente sufre, llora, espera, agradece, se divierte, respeta y guarda en el recuerdo sus tradiciones frente a las nuevas tecnologías que las hacen fenecer. Nuestra misión se limita a tratar de ser el hilo conductor de sus vivencias, de su trabajo, transmitiéndolas fielmente.

"Rastras y mancuernas. Los cebolleros de El Carrizal Bajo" ha pretendido reflejar ese duro acontecer diario de los miles de hombres y mujeres sacrificadas, que dedican toda su vida a la agricultura, a las tareas del campo, donde el día de fiesta solo existe en "encarnado" en el calendario. Hemos querido acercar el trasfondo de unos de los cultivos tradicionales, la cebolla, cuyo producto está tan a mano en nuestros hogares y que tantos sinsabores encierran para el agricultor a lo largo de todo el proceso de cultivo.

Quisiéramos rubricar este trabajo agradeciendo públicamente a todos los carrizaleros que lo han hecho posible, sus protagonistas y en especial a don Francisco González Álvarez *"Facundo"*, doña María Herrera Abreu *"Mari"*, doña Agustina Herrera Abreu *"Agustí"*, don Nicolás Baez Baez *"Nico"* y don José Armas Abad.

«Enristrando toda la noche mi jijo. ¡Aprovechando que el tiempo viene amoroso!».

Fuentes consultadas:

Bibliográficas:

MADOZ, Pascual: *"Diccionario Geográfico-Estadístico -Histórico". Madrid 1845 - 1850.* Edita: Ámbito Ediciones. Valladolid. 1986.

NAVARRO SOLER, Diego: *"El cultivo de la cebolla en Tenerife".* Revista de Canarias. Año II. nº 45. Octubre 8 de 1880.

PAREDES GIL, Rafael: *"Naturaleza Canaria II".* Edición: Editorial Leoncio Rodríguez, S. A., Tenerife. 1993.

VARIOS AUTORES: *"Enciclopedia ESPASA CALPE".* Madrid, 1927.

VARIOS AUTORES: *"Enciclopedia LAROUSSE".* Editorial Planeta. Barcelona, 1984.

VARIOS AUTORES: *"Gran Enciclopedia Canaria".* Tomo III - IV. Edita: Ediciones Canarias. Tenerife. 1996.

Orales:

- Francisco González Álvarez. "Facundo". 65 años. Marzo/1998. Agosto/1998. Marzo/1999. Abril/1.999
- Nicolás Baez Baez. 70 años. Agosto/1998. Marzo/1999. Abril/1.999
- José Armas Abad. 59 años. Agosto/1998. Marzo/1999. Abril/1.999
- María Herrera Abreu. 63 años. Agosto/1998. Marzo/1999. Abril/1.999
- Agustina Herrera Abreu. 72 años. Agosto/1998. Marzo/1999. Abril/1.999

D. Isidoro Torres, los tambores de junco y la pesca de la morena

Ascen Padrón Afonso. Pina González Cossío.
Maestras.

"Yo nací en San Andrés, en la calle La Muralla, el 22 de junio del año 1919. Según mi madre a las ocho de la mañana y he tenido dos accidentes. El 26 de agosto de 1949, en la Mar de las Potas arreglé un motor con los dientes y un cuchillo, en el cual había un señor de Punta Hidalgo, que le decían señor Martín, que llamaba por todos los santos del cielo, y le dije que no metiera tanta gente en el barco porque lo iba a echar al fondo. Y cuando llegamos al muellito de San Andrés besó al muelle como si besara a la mujer".

Así se presenta Don Isidoro Torres Díaz, persona de talante cordial, con la que da gusto pasar una tarde en el pueblo de San Andrés. Siempre dispuesto a ofrecer su casa y todo lo que la zona brinda. Caminando por el Valle del Cercado te puede ofrecer agua en la hoja de una ñamera, unas ramitas de toronjil, nísperos y todo lo que por allí encuentre. Gran conocedor de la zona, despliega sus dotes de conversador regalando una respuesta a cada pregunta.

Lo que nos llevó a hablar con él fue su *artesanía*, como él dice. Es el único artesano que actualmente fabrica tambores de junco para pescar morenas, si bien, dos de sus discípulos los construyen para su uso personal.

En un primer momento, al interesarnos por su trabajo, parece no darle importancia, pues lo vital en sí es el hecho de la pesca y no sus habilidades artesanales. Isidoro es en esencia un hombre de mar, un pescador. Te sorprende cuando habla de su *artesanía* y de repente salta con un cantar, con un refrán o ensalzando el paisaje de Anaga, por donde caminamos. Y es que la geografía de San Andrés, su mar, los cercados, el barranco y los riscos son páginas de un libro que Isidoro interpreta desde niño, cuando ya ayudaba a su padre en todos los trabajos que acometía.

"San Andrés era tanto de campo como de mar", y no por un capricho de sus gentes, sino por la necesidad de subsistir en tiempos duros. En el seno de su familia existieron carpinteros de ribera, tejedoras, pescadores y si se terciaba se remendaban unos zapatos, se labraba un yugo o se sembraba. Conocieron los tiempos donde las mujeres trabajaban el barro, haciendo las ollas que le darían fama y renombre a este pueblo.

D. Isidoro Torres, la Niña y su *"artesanía"*.

Los datos sobre el origen de los tambores de junco se remontan a sus antepasados, quienes encontraron uno de características similares a los que él hace actualmente, detrás de Antequera, en un sitio que llaman *"Juan Bay, una cueva honda donde iban a mariscar. Y dicen que se quedaron admirados, al ver aquello, aquel cesto de aquella manera. El primero que se encontraron fue hecho con cornicales y pita (...). Lo desarmaron y dijeron: pues mejor hacerlo todo con verga, que queda más fuerte que con cornicales (...). Hoy llega usted a la verga soldada y queda doble más fuerte. Es lo único que llevamos hoy, por lo demás es todo exactamente igual que lo hacíamos antiguamente."*

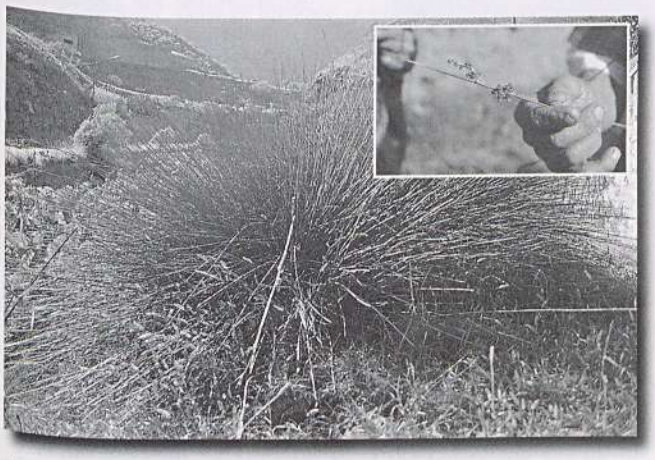
Aprendió desde muy joven las técnicas de elaboración de este singular instrumento de pesca. Y lo hizo de

manos de su padre quien a su vez recibió las enseñanzas del suyo.

El tambor más antiguo de los hechos por él data del año 1939 cuando contaba con veinte años de edad. No conocemos ejemplares anteriores a éste, quizás porque se siguieron utilizando, ajenos al interés de coleccionistas y museos.

El Tambor de junco. Su artesanía

La materia principal en la fabricación de los tambores es el junco. Hay tres variedades: *paragüitas, de vaca* y *merino*. El de vaca es hueco por dentro y sirve de alimento para los animales, mientras que **el merino** tiene el tallo macizo, siendo éste el indicado para el oficio. Isidoro lo coge en el Valle del Cercado, *"siempre a mar vacía, ya que a mar lleno no se puede arrancar, porque la savia la tiene en toda la mata y está mucho más duro"*. A mar vacía la savia está en el tronco y se puede arrancar perfectamente de raíz. El junco que se arranca es el que está curado, y se sabe que lo está porque tiene la *granilla* (semilla) seca. Otra forma de cogerlo es segándolo, de esta manera sale más frondoso pero crece más lento, no alcanzando la altura adecuada para el trabajo. Así, prefiere ir cogiendo de varias matas para tener siempre junco disponible. *"El cordero manso mama en su madre y en la ajena, si yo lo siego tardo dos años para comer"*.



Mato de junco merino y detalle de la granilla seca, listo para coger.

Una vez cogido el junco ya está listo para trabajar, no hace falta ponerlo a secar. Se le quitan las puntas blancas para evitar que se pudran. Se preparan varas según el tamaño que vaya a tener el tambor, normalmente entre cuarenta y cuarenta y cinco centímetros de largo, si bien hay que tener en cuenta que no existen medidas fijas. Para cada tambor se necesitan un total de ciento sesenta juncos. Los extremos del junco se cortan, reservándose para la elaboración de los *mataderos*.

Además de **los mataderos**, el tambor se compone de los siguientes elementos: **la caja, la puerta** y una estructura metálica, formada por cuatro **aros**.

Los mataderos se elaboran con los sobrantes del junco **amarrados con cobre** y se hacen por separado, fijándose en los extremos de la caja con verga. Precisamente, por su forma de fonil y al estar sus bordes cortados en punta, la morena entra pero no puede volver a salir.

Isidoro muestra la colocación correcta de los mataderos. Así deberá fijarse a la caja. Detalle de la fabricación y de la colocación del matadero.

"El matadero es muy delicado porque hay que hacerlo muy bien para que encaje. Tiene que salir un poquito enclinado porque si el tambor de morena le queda puerta con puerta la morena no le entra, pues con eso le digo todo.(...) para hacer los mataderos el junco tiene que estar verde (...), porque el matadero coge una inclinación y si se hace en seco se parte y en verde no se parte."

La caja se puede hacer con los juncos verdes o secos y se colocan uno a uno, alternándose la parte gruesa del primero con la parte fina del segundo y así sucesivamente a lo largo de los cuatro aros de verga galvanizada que forman la estructura del tambor. Se atan a los aros exteriores con **hilo de seda**. A continuación, se hace el trenzado o *mallaje*, formado por dos camadas de unos cincuenta juncos cada una. Estos juncos se atan entre sí con hilo de cobre, reciclado de electrodomésticos usados. *"Los saco de los motores de las neveras, porque si lo hace con hilo, no dura tanto como el cobre."*

Las carreras son filas de juncos dobles que rodean el perímetro del tambor, por encima del *mallaje*. Se amarran a éste con hilo de cobre. Los bordes del tambor se rematan con hilo de seda o con **soga**, previamente se han escachado las puntas de los juncos con un martillo para facilitar su amarre. La soga cubre y protege el junco para que no se rompa al rozar con las rocas.

La caja está provista de una abertura denominada **puerta**. A través de ella se pone el *engodo* para atraer a las morenas y también los callados, *"que en la marina se llaman lastre"*, para que el tambor no se mueva. La puerta lleva una tapa de chapa marina de cuatro milímetros de grosor. Por ella se sacan los ejemplares capturados.

Todos los tambores tienen un **asa de soga**, lo que facilita su manejo y transporte.

Fabricación de la caja. Amarrando los juncos con hilo de seda a la estructura de aros que forman la caja. Rematando la caja en la que podemos ver el mallaje y las carreras.

Las herramientas que Isidoro utiliza son pocas y muy elementales: unas **tijeras de podar** para cortar el cobre; un **cuchillo** para cortar los juncos; unas **tenazas** para la verga y un **martillo** para machacar el junco.

Además de los tambores de morena, Isidoro construye otros de mayor tamaño, usados para la pesca del camarón. Los mataderos en este tipo de tambores, tienen un mayor diámetro de boca ya que los camarones no tienen que empujar para entrar.

La pesca

"La pesca con el tambor se hace de la siguiente manera: carnada pal tambor, se lleva caballa, sardina,... Antiguamente como no conseguíamos caballas y sardinas, hacían los viejos, como mi padre, una pandorga de malla menuda y aparejos, entonces, yo chiquillo me echaba en tierra, por la noche con la candileja, cogía el cangrejo le quitaba el garapacho y le dejaba la comida, entonces el viejo le amarraba seis o siete cangrejos a la pandorga, la echaba pabajo, donde estaba el pejeverde y cogía dos o tres kilos, hasta que juntaba quince o veinte kilos. Entonces los ponia al sol, el pejeverde, entonces después con el machete lo escachaba en el picadero y se lo iba echando al tambor. Yo iba bogando, mientras yo iba de aquí a allí el iba escachando el pejeverde, preparando la carnada y yo iba bogando. Si tienes caballas o sardinas, pues íbamos los dos, y entonces los cogía, sacaba la morena, volvía a echar carnada y los calaba en otro sitio porque si los calaba en el mismo sitio no coge nada, porque las coges todas a la vez."

La pesca con tambor está dentro de las técnicas llamadas "pasivas". Reciben este nombre porque el instrumento empleado, una vez calado en el lugar elegido, queda prácticamente abandonado para que pesque solo. Transcurrido un determinado espacio de tiempo (suele bastar con media hora) se vuelve para recoger la captura y, si se quiere, volverlo a calar.

Además de los tambores existen otras artes de pesca "pasiva": la *nasa*, el *trasmallo* y el *palangre.*

La nasa tiene forma circular o rectangular y para su confección se emplea hierro y tela metálica. Antiguamente se construían con caña, mimbre y junco. La manera de pescar con ella es muy similar a la del tambor, capturando, sin embargo, otros tipos de especies como la sama, el jurel, etc.

El trasmallo está formado por tres paños de red que se colocan en paralelo o en perpendicular a la costa, a modo de barrera. Con este aparejo se pescan viejas y sargos principalmente.

El palangre se utiliza en Canarias desde hace relativamente poco. Consiste en un cabo provisto de anzuelos separados entre sí, un metro y medio o dos. El cabo puede llegar a medir un kilómetro de largo. A cada extremo del palangre se coloca una boya para saber donde está situado. Con el palangre se coge toda clase de pescado, *"pejes malos"*, cazón, bocinegro, mero,...

Para pescar morenas con el tambor hay que colocarlo a escasa profundidad, y no demasiado alejado de la costa. Hay que tener en cuenta que cuanto más cumplido es el tambor más malo es para calarlo. Es fundamental que esté bien sujeto y no se mueva, de lo contrario no entran las morenas, "*porque ya me ha pasado eso. En un*

Los dos tambores grandes, para la pesca del camarón; el mediano para la morena, y el chiquitito de juguete.

sitio que le dicen La Esterada por encima de la cantera de La Mancha, calé el tambor, y el tambor se movía y las morenas alrededor del tambor, por lo menos tres, cuando me fijo por el mirafondo el tambor se movía. Lo saco, le puse carnada, lo puse bien puesto. Cogió por lo menos 6 kilos".

Para su fijación se usa a modo de lastre dos o tres kilos de callados batidos por el mar, sin filos que puedan *"comerse el junco".*

Para atraer al pescado se emplea como engodo caballas o sardinas y si no se dispone de esta carnada, se recurre a otras soluciones más laboriosas como la de secar y majar *pejeverde*.

Por regla general, se calan varios tambores a la vez y en diferentes lugares llamados *puestos*. Cada uno de éstos es conocido por los pescadores con un nombre, de igual manera que la toponimia terrestre. Las gentes de San Andrés frecuentan los *puestos* de *Tijeritas, Roque del Corcovado,* bajo el faro de Anaga, *El Labrante, El Verdugo, Rajón de Antequera, Remediapobre, El Padre Bartolo,* entre otros.

Se sabe donde está el tambor porque la boya queda a flote. En ella está la identificación del pescador y el número del barco. Al acabar de calar el último tambor, se vuelve al primero para recoger lo pescado.

Siempre se ha dicho que para pescar las morenas hay que cantarles, porque de esta manera se sienten atraídas saliendo de entre las rocas. No todos los pescadores piensan así. Isidoro no cree que ésta sea la mejor manera de pescarlas:.

"Yo no le canto, yo calo el tambor y ya está, ella entra. Si usted no le echa zumo, la morena no viene, eso es un cuento que teníamos antes, de cantarle a la morena: Oh, morena pintada que viene el macho y se come la carnada, morena pintada, oh, morenita que viene el macho y te come la carnada. Yo le cantaba y lo he cantado, pero si tú le sacudes perfume, pasa lo mismo que ahora voy a decirte: Usted va ahora con el coche p'arriba, llega a un bar y la carne da buen olor y tiene dinero, ¿qué es lo que hace?

Me bajo y me como un cacho.

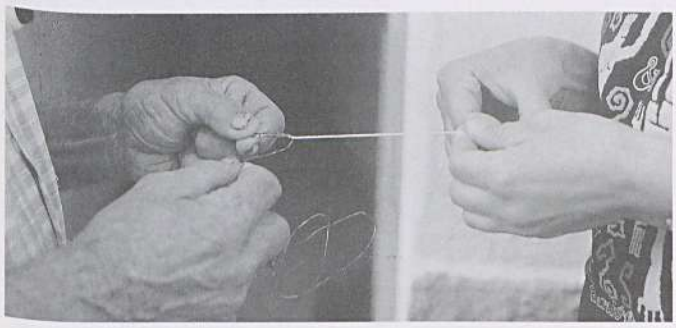
Ah, pues lo mismo le pasa a ella, como no tiene que pagar, entra y allí se queda".

"Para sacar la morena del tambor se utiliza un palo que tiene en la punta un anzuelo sin barbilla, "un bichero". Nunca se debe meter las manos en el tambor porque "el bicho más peligroso que hay es la morena, nada más que pasar los dientes así te raja los dedos".

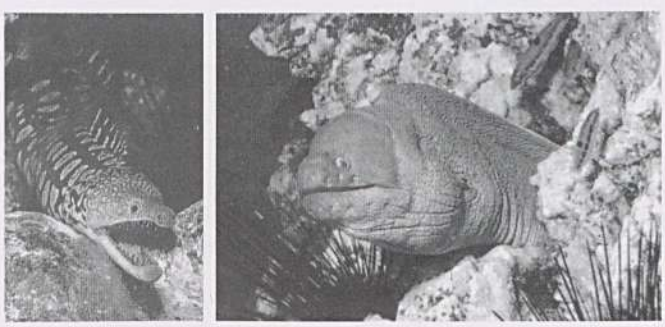
En el barco se colocan debajo del *empanado,* conjunto de *panas* o tablas levadizas dispuestas de proa a popa. Se procura mantenerlas vivas para que no se sequen demasiado y *"traerlas más fresquitas al mercado".* Para matarlas basta con darles un golpe en la cola o en la cabeza con el *porruño*, palo corto similar a una macana.

Las morenas que se pescan con los tambores son las llamadas *de tierra.* A este grupo pertenecen la ***morena negra***, el ***macho morena*** y el ***bogavante***.

"Está la morena negra, está el macho morena, que el macho morena es rubio y no tiene espinas, entonces está el bogavante, que el bogavante es una morena que la boca



Enlorando el sedal para la pesca con anzuelo.



Ejemplares de bogavante y macho morena «que es rubio».

Boyas y calas.

es como un pato y tiene unas seis o siete carreras de dientes, y después está la morena congriada que se coge en la cordillera con nasas, está la pintada, la papuda, el macho papudo, el macho pintado; eso ya se coge dentro, pero la de tierra, la que se coge por tierra de 7 y 8 brazas p'arriba, de todas es la morena negra o el macho morena o el bogavante".

El resto de las morenas se cogen en la cordillera o medianía, a sesenta y cinco brazas de profundidad: *"la tenemos marcada por la tierra. Hoy muchos barcos tienen la sonda eléctrica, y la sonda les dice a la altura que va navegando, pero nosotros, toda la gente vieja, se marca por tierra. Echa el cordel y con el fondo estamos a tantas brazas de profundidad, y por el cordel sabes por dónde va caminando, si vas por la cordillera, si vas p'afuera, si vas pa tierra. Si caes pa tierra allana, si cae pa fuera 'ajonda', si vas por sobre de ella vas por las sesenta y cinco o sesenta y seis brazas."*

Cuando no se capturan con tambor las llamadas *de tierra*, se pescan con anzuelo, *"se coge un pedacito de caballa, que en la marina se dice tona, le quita la tona, la enganchas en el anzuelo, la echas p'abajo, la morena ve la carnada, se le tira, ya está trabada y ya viene pa dentro. Pero la morena como tiene dientes y hoy se pesca con nylon o con hilo de zapatero, se le ponía un pedacito así de cobre, enloral le decían".*

Conclusión

Los tambores de junco se han ido reemplazando por tambores hechos con planchas de metal o galvanizadas, para formar la caja, y varillas, igualmente metálicas, para los mataderos. A estos tambores los llaman de *cacharro*, y aunque son más duraderos que los de junco, acaban oxidándose. También se pueden adquirir otros donde el plástico es la materia principal. Nos preguntamos hasta qué punto la sustitución de unos por otros, como sucede en muchas facetas de la artesanía popular, responde a una necesaria mejora en los rendimientos productivos, o por el contrario no deja de ser un acto de infravaloración de los materiales y las técnicas tradicionales.

La sociedad capitalista, desde sus programas de consumo desenfrenado, marca las pautas del comportamiento social, y la actitud de desprecio de cada uno de nosotros hacia todo *lo viejo*. En ese saco caen, por desgracia, los enseres artesanales y todos los conocimientos tecnológicos heredados generación tras generación.

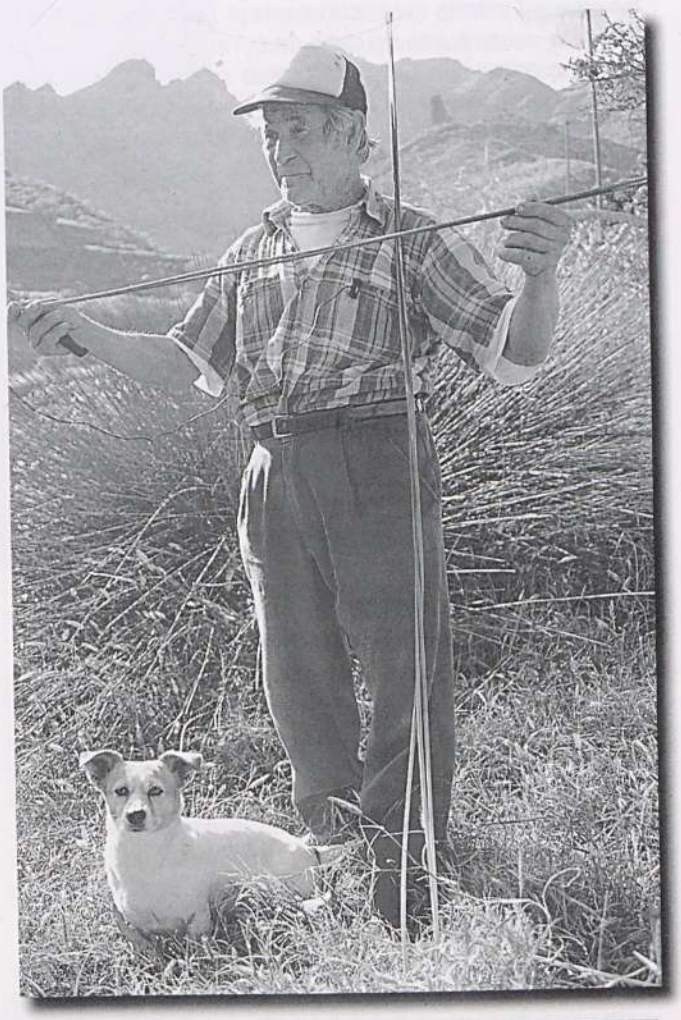
Por otro lado, los tambores de junco representan la belleza de un artefacto donde se combinan la textura de un material noble, con la destreza y el cuidado amoroso de un artesano. La misma dificultad de trabajar un material natural impone una disciplina que obliga al artesano a producir algo hermoso a la vez que útil. Belleza y funcionalidad están ligadas aquí para ofrecernos un objeto del que vale la pena rodearse.

D. Isidoro Torres encarna a una persona que no lo ha tenido fácil en la vida. Pero ya sea en tiempos de penurias o de bonanza, siempre ha disfrutado de su trabajo. Se enorgullece de él y si se muestra un sincero interés, le encanta enseñar lo que está haciendo y cómo lo hace.

Isidoro con un tambor de cacharro para reparar.

Glosario

Aparejo. Conjunto formado por la *tanza* o sedal, los plomos y los anzuelos.
Barbilla. Ganchillo de la punta del anzuelo.
Bichero. Asta de diferentes tamaños, con un gancho en su extremo, usado para diversos fines, como ensartar el pescado grande desde la borda, enganchar cabos y nasas, etc.
Bogar. Conducir remando.
Bogavante. Especie de morena de color marrón moteado de blanco a amarillo, que apenas alcanza un metro de longitud. Vive en las zonas rocosas del litoral.
Cala. Soga no gruesa que emplean los pescadores para diversas maniobras, como fondear la embarcación, arrastrar las redes, etc.
Lugar distante de la costa propio para pescar.
Carnada. Cebo para pescar.
Cornical. Arbusto endémico de Canarias, con frutos de unos diez centímetros de largo, que se presentan formando parejas y semejando unos cuernitos.
Empanado. Conjunto de panas o tablas de una embarcación, dispuestas de proa a popa.
Engodo. Echar algún tipo de cebo para atraer a los peces al lugar donde se desea pescar.
Enloral o enlorar. Ponerle una protección de alambre al sedal de pesca en el tramo donde van empatados los anzuelos.
Garapacho. Caparazón del cangrejo.
Lastre. Piedra, arena, agua u otra cosa de peso que se pone en el fondo de la embarcación (o instrumento de pesca, como el tambor), a fin de que ésta entre en el agua hasta donde convenga.
Mallaje. Conjunto de mallas de una red. Término usado para denominar la trama de juncos en la caja del tambor.
Matadero. Boca de la nasa o del tambor por donde entra el pescado.
Mirafondo. Caja de madera con cristal en la parte inferior, empleada para observar el fondo marino.
Pandorga. Arte de pesca formada por un aro metálico del que pende una red de alambre semiesférica.
Papuda. Especie de morena parecida al murión auque de color amarillo verdoso y con el papo muy desarrollado, de donde le viene el nombre.
Picadero. Taco de madera, generalmente algo ahuecado en el centro, que usan los pescadores de bajura para machacar el erizo o cualquier clase de engodo.
Porruño. Palo corto similar a una macana.
Puestos. Parte del mar en que viven los peces y que los pescadores marcan para pescar en ella.
Tambor. Arte de pesca para capturar morenas, construido por un cilindro mediano hecho junco, mimbre u hojalata que tiene en sus extremos una trampa cónica formada por unas varillas flexibles, que permiten la entrada del pescado pero no su salida.
Tona. Cada una de las partes carnosas que tiene el pescado a ambos lados del espinazo, que se extrae cruda para usarla como carnada.



Fuentes consultadas:

Orales:
Don Isidoro Torres Díaz
Doña Juana Torres Díaz

Bibliográficas:
PASCUAL FERNÁNDEZ, José. *"Entre el mar y la tierra: los pescadores artesanales canarios"*. Interinsular Canaria. Ministerio de Cultura. Santa Cruz de Tenerife. 1.991.
PASCUAL FERNÁNDEZ, José. *"Evolución y cambio en la pesca artesanal canaria: su estudio desde la antropología cultural"*. III Congreso Iberoamericano de Antropología. Las Palmas de Gran Canaria. 1.985.
PEREZ VIDAL, José. *"La pesca de la morena en Canarias"*. Revista General de Marina. CXXIV: 335-340. 1943.
SEYMOUR, John. *"Artes y oficios de ayer"*. Ediciones Folio. Barcelona. 1.990.
VARIOS AUTORES. *"Diccionario de Canarismos"*. Francisco Lemus Editor. La Laguna. 1.994.
VARIOS AUTORES. «Peces de Canarias. Guía submarina». Francisco Lemus Editor. La Laguna. 1.998.

Los Piques Festivos:
Las revueltas de Los Silos e Icod de Los Vinos de 1774

Manuel Hernández González.
Profesor titular de Historia de América de la Universidad de La Laguna.

Introducción

La fiesta presenta un carácter a la vez subversivo y de amortiguador de las tensiones sociales. Crea una atmósfera de sociabilidad general en la que no se tenía en cuenta las normas con que se regían en el tiempo cotidiano. Es una oportunidad para la comunicación entre los sexos limitada en circunstancias normales. La fiesta es hasta cierto punto un caos, que, no obstante, preludia el restablecimiento del orden tanto cósmico como civil. Por eso es la vez temida e imprescindible para el poder, porque libera tensiones, mostrando su punto álgido. Por eso en algunas circunstancias puede abocar a sublevaciones y revueltas que tienen su punto de partida en ellas, como las asonadas que referimos en este trabajo o las acaecidas en el motín del Valle de La Orotava de 1810, que se originó en los carnavales[1]. Sin embargo, en última instancia, es el instrumento necesario para eliminar las tensiones sociales.

A nivel local su desarrollo fomenta la segmentación social interna aprovechando accidentes geográficos. En alguna ocasión se celebra la fiesta alternativamente una parte u otra del pueblo, como acontece en San Pedro de Güímar. En algunos puede llevar a niveles tan radicalmente enfrentados dentro del vecindario como los que ocurrían entre las villas de arriba y abajo en La Laguna y La Orotava, o entre los Realejos de abajo y de arriba. En La Orotava, la supremacía nobiliaria de la Concepción hace que su hegemonía no sea discutida, lo que lleva a una marginación y celebración diferenciada, pero en La Laguna, donde las diferencias sociales no son tan notorias, se superponen una y otra parroquia, originando pleitos permanentes. Estos criterios esconden condicionantes históricos de clase o estrato social, división en mitades, linajes o grupos de parentesco.

Los piques son uno de los rasgos de diferenciación tanto social como comarcal que muestran la identidad. Favorecen la comunicación entre los pueblos, eliminan las tensiones sociales y fomentan la competencia, como ocurre en la fiesta de la Cruz en Los Realejos. El historiador portuense del siglo pasado J.A. Álvarez Rixo nos ha dejado un extraordinario análisis de su papel en la trama festiva, en la que actuaban como liberadores de las pugnas sociales: "Las clases de menestrales, viñateros, boyeros y demás del pueblo eran muy devotos en concurrir a toda especie de fiestas de imágenes. Para tales ocasiones economizaban algunos reales en el año, quién 20, quién hasta 50 pesos y como su rustiquez no les sugería una idea más bella con que poder recrear su alma lo hacían abandándose 5, 6 o más de un lugar para ir a armar una quimera, dando de palos a los de tal o cual pueblo a quienes ellos sentenciaban para eso, concitándose con algunas rivalidades o contrapunteos. Antes se hacía la cuenta que si los prendían la cura de las heridas costaría tanto y los derechos judiciales y sobornos cuánto. Se tenía de fe que intercedería por ellos como en patrocinio el comerciante rico Dn. Tal o cual Marqués o caballero de quienes dependían o solían trabajar. En efecto, el plan estaba fundado en experiencia. Iban a la cárcel, a los pocos días el mercader, el Marqués o su señora, ocurría al juez, manifestando la falta que le hacían aquellos hombres, salían los reos bajo caución, pagando sahumados los derechos que decía el escribano y el lance se daba por terminado, el cual había sido un acaloramiento propio de la fiesta"[2]. De esa forma la perturbación festiva servía de afianzamiento de la legitimación del poder social por parte de la clase dirigente.

Los orígenes del conflicto

En las fiestas de la Isla Baja de 1774, sin embargo, estos principios se pusieron en cuestión y derivaron en una grave perturbación del orden social que llevó a la intervención directa de las autoridades insulares. El lagunero Lope Antonio de la Guerra describe la trama que dio lugar al levantamiento: "En la fiesta de San Juan en Buenavista lucharon dos muchachos, uno de dicho lugar y otro de los Silos; salieron los padres a la defensa de éstos y se amoquetearon; vinieron los parientes a la defensa de los padres y se magullaron; vinieron los compadres, los vecinos y al fin los paisanos y se dieron remoquetes y palos de buena voluntad y al fin salieron los frailes y otros y los separaron". Describe las redes de solidaridad y de ayuda mutua establecidas en los diferentes niveles de parentesco y afinidad que contribuyeron a aglutinar en dos bandos a los vecinos de las dos localidades presentes en la fiesta a raíz de una simple disputa. Esa contradicción inicial fue el germen de una situación explosiva que se incrementó en la siguiente festividad, la de San Bartolomé. Los locales se creyeron turbados por los silenses ante la pugna y decidieron expulsarlos en esa nueva fiesta, colocándolos fuera de su jurisdicción. Esta actitud puso a los de los Silos "cosquillosos", temerosos de que los buenavisteros acudiesen a la de la Virgen de la Luz del 8 de septiembre. Para contrarrestarlo, el alcalde, "hombre ochentón" exhibió en la plaza un cuerpo de milicianos con el objetivo de contener desórdenes. Pero la mecha prendió cuando un esclavo mulato de Gaspar de Ponte, capitán de milicias del lugar, "llevó una muchacha ventorrillera" y empezó "la gresca con otro mulato" en el momento que llegó la patrulla rondadora. Al decidir la retirada de la ronda, los ánimos que estaban ya larvados del anterior acontecimiento estallaron. Empezaron a resonar los garrotes, símbolo de que la cosa iba a mayores[3].

En ese instante las solidaridades locales se contrapusieron y dieron pie al estallido: " Lo de Icod gritan

los primeros viva Icod, y al que no lo repetía le bataneaban las costillas. Apagaron las luces de los ventorrillos, los palos resonaban, los sileros se retiraron". La milicia local prepara la ofensiva para introducirse en la plaza a tambor batiente al amanecer cuando los icodenses ya eran sus dueños: "El teniente capitán hace tocar los tambores, congrega a los de Los Silos a alguna distancia, los forma" y hace huir a los vecinos de Icod y Buenavista. Tal había sido la consternación de la noche que el cura tuvo miedo de salir, por lo que "el alcalde ochentón tuvo necesidad de tomar caldo y los oficios quedaron para otro día". Las consecuencias del hecho fueron "tallas rotas, ventorrillos destrozados, tofos de garrotazos, sayos desgarrados"[4] .

La calle de San Marcos en Icod de Los Vinos. A.M.L.L.

Como forma de castigo ante esta afrenta el alcalde silense prendió a tres o cuatro, pero los icodenses estaban resueltos a liberarlos. Les esperaron en cuadrillas. La autoridad local de este último lugar "hizo semblante de contenerlos y puso a los presos en la cárcel y aseguró a los conductores en el cuartel porque los de Icod les amenazaban con la muerte". Escribe al Corregidor de la isla dando noticia de "su miedo y su valor en atreverse a resistir a tanta gente amotinada". Decía temerse a que fueran sacados aquella noche de la cárcel. Las cuadrillas esperaban para proceder a su liberación, pues el pueblo estaba dispuesto a sacarlos de la cárcel. Ante el riesgo de conmoción las autoridades de la isla procedieron a informar al Capitán General sobre la gravedad de la situación. Éste "puso las manos, llamó a los santos, exclamó y dijo que no quedaba desgracia que sucederle en su gobierno"[5]. Recibió orden de tomar auxilios y puso a disposición una compañía de milicias. Finalmente el Corregidor salió el día 16 con cuatro soldados y con disposición de tomar otros en La Orotava y Garachico.

Mientras tanto una muchedumbre toma la cárcel de Icod y liberta a los presos. Según la descripción del Fiscal era "porción de gente armada y la expresan estar prontos a morir y a causar en otros la muerte (...). Aquella noche como a la una de la madrugada del día 15 avanzan a la cárcel como cien hombres que quitan la reja de ella y extraen los presos". Los que más tarde serían acusados de promover el motín señalan que "bajaba mucha gente, la que se componía de hombres, muchachos, niños y mujeres, que se ve que éstos movidos de la curiosidad de ser todos los reos o presos que venían de Buenavista salieron de sus casas a conocerlos y verlos pasar, y de esto provino la falta de ánimo en el alcalde, porque ninguno le hizo resistencia para que no pasaran los presos". Era común esa conmoción popular cuando se mandaba sacar un reo a la vergüenza por un delito que había cometido[6].

Como recoge el informe del fiscal el alcalde y sus alguaciles se vieron atacados por una multitud, sin poder sosegarla, porque el pueblo estaba "levantado y empeñado en no dejar pasar a los reos que venían de Los Silos". Los reos detenidos afirmaron, por su parte, que las expresiones de Fernando Hurtado de Mendoza no fueron "más que falta de ánimo puro miedo". Refieren que la gente armada que quieren suponer se hallaba en el Calvario de Icod dispuesta a morir y a causarle la muerte sólo portaba garrotes. Era regular que llevasen "un palo en la mano cuando salen", y "tal vez sería un bordón o una vara delgada y al escribano y al alcalde le parecieron garrotes porque con el susto hicieron de un piojo un camello, cosa rara porque el miedo es alto de talle"[7].

El pánico no lo tuvo sólo ese significado miembro de la elite icodense, sino el mismo Corregidor, "pues era tanta la conmoción y terror que no se atrevió para pasar desde luego para Icod hasta hallarse pacificado"[8]. En efecto, como recoge Lope de la Guerra, la autoridad lagunera, tras surtirse de soldados en La Orotava, se dirigió a San Juan de la Rambla, donde recibió noticias del estado del motín. Sólo marchó hacia Icod el 25, nueve días después de su salida, cuando la paz había vuelto a reinar[9].

Es sólo en ese momento cuando se pone en escena toda la maquinaria legal para proceder a la detención de los incitadores de la rebelión basándose en las apreciaciones del alcalde y del escribano. Los alguaciles Tomás Antonio Rodríguez y José Rodríguez Mora, sin embargo, no hacen memoria de lo que habían declarado, lo que le lleva a decir al fiscal que "los reos han podido ganar a estos hombres sin temor a la justicia". Sus reflexiones no dejan de tener interés: "Tal será el crédito que se debe dar a las contrarias informaciones es cosa notable que a una causa tan ruidosa que puso en movimiento y en expectación a la isla y una materia tan pública no se haya encontrado testigos por la parte fiscal y que el comisionado se ponga a examinar a unos hombres que nada saben y que no debía recibirlos para causar volumen inútil en el proceso, ésta es la desgracia de las causas fiscales; y los ministros subalternos, desnudos de

celo por la Justicia, sin conocer el daño que la impunición de los malvados se sigue a la república abandonan éste para atender a sus negocios e intereses"[10]. Estas opiniones demuestran la concepción moral reinante. Cuando la causa es justa a los ojos de la sociedad sólo se encuentran testigos que juran en falso para defender a los contraventores, pecado que se justifica éticamente por conducir a un fin bueno, pero nunca de la parte contraria del delito. Formaba parte de la concepción moral isleña y se aprecia en numerosas causas de sedición, como era el caso de la célebre del asesinato del Marqués de la Fuente de Las Palmas en Chasna. De esa forma se reafirman las normas sociales y morales que le dan coherencia interna[11]. Una de las coartadas, la de Cristóbal González Sanojo, de estar acostado con su mujer que trabajaba como ama de cría en casa de Don Pablo de la Guardia para ganar algún dinero, es de gran interés, pues se afirma que no era posible porque "los amos no lo podían permitir en la casa por el daño que le podían ocasionar a la criatura, por lo que siempre les prohiben quedarse"[12].

Sólo por tanto con esos testimonios se procede a la detención de Narciso José, esclavo de Manuel Soler, de José Luis, de Bartolomé Martín de José Ramón, esclavo de María Francisca Illada, de Nicolás Abreu, mozo de Juan el Pedrero, de Cristóbal González Sanojo, de José Antonio Hernández, jornalero icodense, y de Miguel Antonio de Abreu. Casi dos años después, el 13 de mayo de 1776 un edicto acusa como culpables y cómplices del alboroto a "un majorero conocido por Linares, a Marcos Toledo, a José Alegría, a Tomás Fandango, a Domingo Laureano, a Andrés Álvarez, a Tomás Grillo, a Tomás Puntalete, a los mozos de Antonio Pérez, a los de Manuel Luis y al del francés, de que no se saben sus nombres, ni apellidos, vecinos del lugar de Icod que no han podido ser habidos y andan fugitivos". Pero, lógicamente, no se presentan y se declaran en rebeldía. Los delincuentes en esos casos obtienen siempre el respaldo social y huyen hacia América en la primera oportunidad con una total impunidad, contra lo que la justicia se ve incapacitada de actuar. De ahí que los reos declaren que fueron detenidos "por ser unos pobres miserables y tal vez los principales no estarán en la isla, si es que hubo algunos", dando a entender que el levantamiento fue general y sin cabecillas[13].

El palo o garrote una constante en la indumentaria tradicional.

El fiscal propone la aplicación enérgica de la ley contra los reos. Su argumento es que "son los más díscolos del pueblo" y "se presentaron como caudillos de la multitud". Se ha puesto en cuestión el orden establecido. Las penas deben ser contundentes porque "deben experimentar las penas del derecho para el ejemplo que necesita aquel pueblo y la isla". La sentencia de la Audiencia de 6 de noviembre de 1781 condena al esclavo José Ramón a 4 años en un presidio de África, a Miguel Abreu, mozo de Juan el pedrero, a Bartolomé Martín, a Cristóbal Sanojo y Tomás Fandango a cuatro años de servicio de las armas, sirviendo a los demás la prisión que han padecido". Para los fugados, la pena es ridícula, un año de destierro[14].

De esa forma, con la sentencia se trata de marcar con contundencia la reafirmación del orden establecido, puesto en tela de juicio al violentar la cárcel. Pero se demuestra también con ello los límites y el calado de la afirmación de la justicia en el entorno festivo, en el que los piques contribuyen a aliviar las tensiones sociales cotidianas. Su estallido en última instancia contribuye a reforzar los vínculos entablados en la sociedad, como lo son los de las identidades locales, el parentesco, los patronazgos y las relaciones de dependencia. Este conflicto de la Isla Baja tinerfeña ilustra palpablemente sobre tales mecanismos en la sociedad del Antiguo Régimen.

Notas:

1. Sobre el contexto véase, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. *La religiosidad popular en Tenerife en el siglo XVIII (Las fiestas y las creencias).* Tenerife, 1989. Sobre el motín de 1810, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. ARBELO GARCÍA, A. *Revolución liberal y conflictos sociales en el Valle de La Orotava (1808-1823).* Puerto de la Cruz, 1985.
2. ÁLVAREZ RIXO, J.A. *Cuadro histórico de las Islas Canarias de 1808 a 1812.* Las Palmas, 1955. P.138.
3. GUERRA Y PEÑA, L. A. *Memorias. Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII.* Las Palmas, 1951-1959. Tomo I, p.61.
4. *Op. Cit.*
5. *Op. Cit.*
6. Archivo Histórico Provincial de Tenerife (A.H.P.T.). P.S.O. 6-17.
7. Ibídem.
8. Ibídem.
9. GUERRA Y PEÑA, L.A. *Op. Cit.* Tomo I, p. 61.
10. A.H.P.T. Ibídem.
11. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. *Mujer y vida cotidiana en Canarias en el siglo XVIII.* Tenerife, 1998.
12. A.H.P.T. Ibídem.
13. A.H.P.T. Ibídem.
14. A.H.P.T. Ibídem.

Cabezones de Camajuaní, Cuba:
Una tradición canaria

Por René Batista Moreno.
Etnógrafo. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. UNEAC.

En el siglo XVII el cabezón irrumpe en el continente americano. Es fabricado por los colonizadores, quienes lo bautizan con los mismos nombres con que era conocido en sus países: Gigante, Machangón, Muñecón, Fantoche. Y pugna con las mascaradas totémicas de los aborígenes y con los elementos bailables del ritual afro.

En Cuba hace su aparición en la ciudad de La Habana en 1605. Se le construye para festejar el nacimiento del príncipe Felipe IV. Se le nombra gigante (apelativo que le viene de las provincias del norte de España) y de inmediato se le suma a las procesiones del Corpus Christi, festividad cristiana que se celebra en los primeros días del mes de junio. Tan grande expectación causó el gigante entre los habaneros, que en el Corpus de 1606, exigieron al Ayuntamiento 4214 reales para sufragar los gastos de un grupo de ellos. En 1621 es tal el deterioro que han sufrido, que piden nuevamente dinero, 50 ducados, para confeccionar una familia de gigantes. Pero en 1641 se produce un escándalo cuando Benito de la Villa, primer constructor de cabezones de que tenemos referencia, solicita el pago de 250 reales que le adeudan las autoridades por la elaboración de los gigantes y tarasca (mujer con cuerpo de serpiente) que había realizado en 1638, concluyendo este litigio con la entrega de dos fincas urbanas en compensación.

En el interior de la Isla, durante el siglo XVIII, el cabezón participa en las festividades del Corpus. En Trinidad, en 1730, el Cabildo deja constancia del pago de un moreno que baila gigantes y, en 1772, se utiliza cierta cantidad de dinero para construir y vestir cuatro de estas efigies. En Sancti Spíritus se paseaban gigantes, tarascas y monctezumas en el Corpus. En Santa Clara estos festejos se inician en 1763, y también asisten a ellos vecinos de las jurisdicciones de Remedios, Sagua y Cienfuegos para presenciar la procesión con figuras danzantes en las que sobresalían gigantes, diablillos y tarascas. En Santiago de Cuba se estrenan los primeros gigantes en 1679, para formar parte de la fiestas de San Juan y San Pedro; luego pasa a la del Corpus y posteriormente al carnaval.

En los primeros años del siglo XIX, el paganismo y la profanidad llevan las celebraciones del Corpus al interior del templo. Por entonces las fiestas públicas más importantes son las del Santo Patrón, la del Día de Reyes y, más tarde, el carnaval, cuyos orígenes se encuentran en el Corpus y en el mestizaje que gradualmente se ha ido gestando. El cosmopolitismo existente en la Isla, más vigoroso por esos años, ha llevado a las festividades nuevos divertimentos que resultan al público más novedosos y atractivos y que logran imponerse, mientras que otros quedan rezagados. El cabezón fue víctima de este proceso de transculturación, pertenece a la etapa del primitivismo cultural cubano,ha perdido vigencia como

Paco Sequeda Cabrera, primer constructor de cabezones en Camajuaní. Fotos: archivo del autor.

muchas figuras danzantes, y desaparece por algún tiempo.

En Camajuaní se producen muchos intentos de llevar elementos bailables a las parrandas desde finales del siglo XIX. Por nuestras calles desfilan dragones, esqueletos, cabezas gigantes, y el Cabildo Congo del barrio de La Planta también despliega todo su potencial de figuras danzantes. Pero ni unos ni otros gustan, no se les rechaza, pero tampoco se les acepta. Y es en 1921 que Paco Sequeda, natural de Las Palmas de Gran Canaria, confecciona una pareja de machangones que, de inmediato, gozan de la simpatía del público y se les comienza a llamar cabezones. Luego surgirían otros constructores que los integran a sus barrios, Chivos y Sapos, y los convierten en un elemento competitivo de gran importancia.

Ya en la década de 1930 es tanta la fama y el prestigio de que gozan, que se les vende a otras regiones del país

y también se les alquila junto a grupos musicales y bailadores para formar parte de los festejos carnavalescos y parranderiles. Vuelven a los lugares donde ya estuvieron en una oportunidad, y donde se les vio bailar por primera vez hace cientos de años. Este es el caso de La Habana y Santiago de Cuba que, a partir de 1937, solicitan varias decenas de ellos. Luego los importadores se dan a la tarea de fabricarlos, y llegan a simplificar su construcción y vestuario a tal extremo que logran una verdadera diferenciación entre uno y otro. Este nuevo mercado, más ambicioso, inunda la Isla y relega al cabezón camajuanense al escenario que le da origen, y en el que ha mantenido hasta hoy ese estilo de confección con que fue elaborado el primero y que lo identifica como cabezón de parrandas.

Lo demás, es historia que va a ser contada por los testimoniantes que aquí aparecen y que fueron forjadores de esta rica tradición que continúa, para regocijo de nuestro pueblo y del espectador foráneo.

Primeros elementos bailables

Antonio Alemán Valdés.

En el año 1909, la Colonia China de este pueblo bailó un dragón. Fue en la calle Santa Teresa; yo era un niño y lo vi. El dragón tenía como diez metros de largo, y lo formaban como veinte chinos. Cada chino iba metido en una pieza de madera: una faceta forrada con papel verde brillante, imitando escamas y con muchos flecos para que no se le vieran las piernas al que iba adentro. La cabeza del dragón era muy linda.

Frente al dragón iba un chino bailando, vestido como de príncipe, con una espada grande. El chino retrocedía y el dragón avanzaba; otras veces retrocedía el dragón y entonces era el chino quien avanzaba. Era así el baile, y detrás iban otros chinos tocando sus instrumentos musicales. Aquel dragón se desvertebraba y se vertebraba, o mejor dicho, desunía y unía sus piezas. Cuando el dragón unía sus piezas, estas se ajustaban bien, eran muy perfectas todas, y estaban hechas con un sentido muy grande de la medida; aquello era una cosa preciosa y la música muy bella. Eso fue lo primero que se bailó en Camajuaní por las calles, en compañía de un grupo musical. El dragón fue antecesor del cabezón. Había changüí[1], claro, pero salía solo a la calle, sin ningún tipo de elemento bailable.

Luis (Magdaleno) Rojas Torres.

Pancho Torres y yo comentábamos a cada rato la necesidad que había de llevar algo bailando delante del changüí. Aquello de la gente cantando, tocando instrumentos y bailando no nos convencía. Un día Pancho me vio y me dijo que ya lo tenía, que iba a hacer un par de esqueletos, uno lo bailaría yo y el otro él.

No sé en realidad cómo él se hizo de la tela; pero sí sé que al otro día por la tarde fue a buscarme al trabajo y me dijo que lo acompañara. Salimos de allí y llegamos a la casa de Juliana Ramos, una chiva rabiosa, muy combativa, y nos tomó las medidas. Hizo dos ropas muy ajustadas al cuerpo con una tela negra abrochada por detrás con botones negros. Cuando estuvieron hechas, un pintor que había aquí que le decían «Fonfo», les pintó en blanco por delante y por detrás los huesos de un esqueleto; quedaron muy bien pintados. Entonces uno bailaba, y como el fondo de la tela era negro, solamente se veían los huesos, el esqueleto; aquello, más que todo, era impresionante.

Eso fue en el año 1918, yo tenía 18 años de edad, porque nací con el siglo. Pancho era muy buen bailador, y bailamos los esqueletos en muchos **changüises.** Cuando eso, ni para cuando el cabezón. Fue lo primero que se bailó en un changüí en este pueblo.

El primer cabezonero, los primeros cabezones

Gregorio Hernández Ramírez.

En el año 1911, yo llegué de Las Palmas de Gran Canaria. En Las Palmas me habían dicho que las fiestas de aquí, de Camajuaní, eran iguales a las de allá. Cuando vi las primeras fiestas de este pueblo, no eran iguales, se sacaban carrozas tiradas por bueyes y caballos, se quemaban luces de Bengala, cohetes y fuegos artificiales, se comía y se bebía. En eso todo era igual, pero faltaba algo que había en Las Palmas y aquí no: los machangones; los últimos que yo vi allá eran pastores de ovejas, con unas pipas grandes, barbas y sus báculos.

Luego comenté con muchos paisanos aquí la posibilidad de introducir machangones en las fiestas, pero la idea no prendió hasta 1921, en que Paco Sequeda hizo dos. Automáticamente se les comenzó a llamar cabezones.

Rodolfo Paz Pérez.

Por marzo, creo... el mes me es un poco dudoso, se hicieron en Camajuaní los primeros cabezones. El año sí lo recuerdo bien: fue en 1921. Los hizo Paco Sequeda[2]. Hizo un Liborio[3] y una mujer, la mujer de Liborio, aquello pegó bien en nuestras fiestas, gustaron mucho.

La primera vez se bailó el cabezón solo, sin changüí. Salió con un grupo de integrantes del barrio San José, Sapos, y alumbrado con luces

Liborio y su mujer, de Paco Sequeda. 1921.

de Bengala, recorrió varias calles de este pueblo; luego lo unieron al changüí. El cabezón iba bailando delante y el changüí detrás. Paco Sequeda era Sapo, por eso es que los primeros cabezones de Camajuaní fueron Sapos.

Juana Fuerte Brito.

Yo conocí a Paco Sequeda: un hombre alegre, jaranero, vestía muy bien. En muchas oportunidades le oí decir que había nacido en Las Palmas de Gran Canaria y que llegó a Camajuaní en el mes de diciembre de 1896, tenía cuando aquello 17 años. Trajo de su tierra algún dinero y montó primero una zapatería; luego, como no prosperó en el negocio, se metió a fotógrafo ambulante. Muchas veces lo vi salir de su casa por la madrugada con un mulo cargado de telones de fondo y cámaras. Por las noches regresaba. El vivió en la casa que fue de Raúl Benítez, el dueño de la funeraria.

Adelaida Sequeda Rodríguez.

Paco Sequeda era mi tío. Nosotros vivíamos antes en el pueblecito de San Juan y Martínez, en la provincia de Pinar del Río; pero cuando mi papá supo que Paco estaba viviendo aquí, en Camajuaní, vino para acá de mudada. Yo vi a mi tío en el año 21, cuando hacía sus cabezones; era niña entonces, y lo vi. Él los hizo en el patio de su casa, en la calle Fundador, hoy Camilo Cienfuegos. Yo quería tocar los cabezones, cogerlos, jugar con ellos, pero él me regañaba, me echaba para atrás para que no molestara, y yo formaba una perreta grandìsima.

Al cabezón Liborio lo terminó primero, lo vistió, lo retocó; luego hizo una mujer, la mujer de Liborio. Él, personalmente, bailó a Liborio, se puso a bailarlo en el portal de la casa y aquella calle se llenó de curiosos, nunca habían visto nada igual.

Harold Lloyd, de Rodolfo Paz, 1923.

Por esos días paseó los cabezones, alumbrados con luces de Bengala, por las calles de este pueblo. Él llevaba a Liborio y «El Negro Botín» (le decían así porque era de piel muy trigueña), llevó la mujer. Aquellos cabezones no eran grandes, su tamaño era regular y pesaban poco; esa era una de las características de los cabezones que hacía mi tío, más bien pequeños y de poco peso.

Paco era muy Sapo, esa era otra particularidad de los isleños en cuanto a las parrandas. Todos, casi todos, eran Sapos. Aquellos cabezones duraron ocho o nueve años. Venían las parrandas y él los retocaba, los vestía de nuevo, y listos. Un cabezón, con buen cuidado, dura muchos años. Paco no sólo hizo esos cabezones, hizo muchos más, y casi todos Liborio. A don Pedro de las Casas, isleño como él, le regaló un Liborio para que en los días de fiesta don Pedro anunciara su establecimiento La Viña Canaria. Paco murió, en Zaza del Medio, en 1949.

Rodolfo Paz Pérez.

El Liborio y su mujer, de Paco Sequeda, me impresionaron mucho. Entonces yo quise hacer el mío, lo preparé para los Sapos de La Quinta[4]. Yo toda la vida he sido Sapo, Sapo rabioso, de los que muerden, y para mi barrio en La Quinta hice el cabezón. Era un cabezón jaquetudo, tenía 10 pies, y para bailarlo había que ser fuerte, fuerte... Lo copié de una lámina donde aparecía el artista de cine Harold Lloyd, muy famoso por aquellos tiempos. Me quedó muy bien: era igualito al artista.

Antonio Cabrera Reyes.

En el año 1924, hice mi primera pareja de cabezones, sin fijarme en láminas ni copiar algún rostro de los de este pueblo; claro, esto nunca lo creyó la gente, enseguida le buscó parecido. La gente dijo que yo había hecho un Roberto Méndez Peñate[5], y que la cabezona era indéntica a su mujer. Aquello por poco me trae un lío tremendo; pero es así, uno hace los cabezones y siempre se parecen a alguien, eso no se puede evitar.

Los cabezones los hice motivado por los de Paco Sequeda y el Harold Lloyd de Rodolfo Paz. Los dos eran directos, trabajados directos, como se dice, aunque el de Rodolfo estaba mejor, muy curioso, muy bien vestido, y ese era el ejemplo que debía seguir: el de Rodolfo. Siempre he trabajado los cabezones al directo, nunca los he hecho modelados, no porque no sepa hacerlos, sino porque me gusta más el método, es más rápido, menos complicado, y quien es curioso los hace con la misma calidad.

Para fabricar estos cabezones busqué cedro y pino blanco. El macho fue el primero que construí, convertí la madera en listones finos y con ellos hice el esqueleto de la caja del cuerpo. De inmediato le coloqué la varilla guía de la cabeza, a la que puse un perfil de alambre grueso, y la alambré como si fuera un mapa mundi. Luego, la empapelé con papel estraza, modelé las orejas y la nariz y se las pegué. Para estos menesteres se utiliza siempre el engrudo, que es un pegamento hecho con agua y harina de pan.

Después reempapelé la cabeza con papel periódico (gaceta), y con el mismo busqué detalles, les pronuncié los labios, las cejas, los pómulos, el bigote... Le di una mano de aparejo blanco a la cara y, cuando éste se secó, la pulí bien, le apliqué un color rosado para imitar la piel, y pasé a pintarles los ojos, el pelo, el bigote y las cejas con pintura negra. Luego hice los espejuelos, el sombrero y la ropa.

Otro detalle en el cabezón es la caja del cuerpo; a

La Negra Panchita, de Antonio Cabrera, 1924.

ésta le puse tela de saco en la espalda, el pecho lo forré de cartón fino, dejando el hueco del visor, por donde mira el que lo baila. Le armé los brazos con alambre, se los forré también con saco y le puse, en lugar de manos, un par de guantes finos. Lo terminé, lo guardé y comencé a hacer la cabezona, con la misma técnica, de la misma manera.

Rodolfo Paz Pérez.

Unos años después ideé otro cabezón, pero modelado, fue el primero en este pueblo con ese estilo. Otros cabezones míos fueron iguales, no trabajé más cabezones al directo. En esto de hacer los cabezones fui un poco fotógrafo; yo trataba de reproducir de forma fiel, no de caricaturizar, como hacían otros.

Para el cabezón del que le hablo ahora: el Tío Sam, estudiamos primero la posibilidad de modelarlo. En él trabajamos «Teo», «Soro», César y yo. Fuimos al paso El Tejar a buscar el barro, caminamos unos cuantos kilómetros, el barro de allí es muy bueno. Moldeamos en barro la mascarilla, la pusimos al sol, pero teníamos un soplete preparado para si no se secaba a tiempo. Entonces, cuando se secó, cogimos cartulina fina mojada con engrudo y tomamos la impresión de la mascarilla. Cuando se secó la impresión, ensamblamos la cara y la parte de atrás de la cabeza; de esa forma logramos la cabeza del Tío Sam. Luego la pintamos, le hicimos el sombrero también de cartulina, y la caja del cuerpo de varillas finas, de madera liviana, le compramos tela y una amiga mía le confeccionó el traje, muy bien hecho, copiado exactamente de la lámina que teníamos. La obra quedó perfecta.

César Cabrera de Paz.

En Camajuaní se han hecho muy buenos cabezones, pero hay uno que yo considero el mejor. Se le puso como nombre El Figurín, y fue construido por Ramón Fernández. Era un cabezón trabajado con mucho esmero, y se vistió muy bien. Él paseó las calles de este pueblo en marzo de 1922, o sea, un año después de haber hecho Paco Sequeda los suyos.

El Figurín fue un cabezón muy costoso: el traje que llevaba era de dril (lo confeccionó el sastre Máximo Pérez), la chaqueta de encaje, lazo negro, guantes de fieltro, un buen sombrero... «Botín» fue el que lo bailó; recuerdo que Fernández le compró un par de zapatos nuevos, de dos tonos, para combinarlos con el traje, porque «Botín» tenía un par de zapatos negros y lo deslucía. En cuanto a su construcción era perfecto, aquello más que un cabezón parecía un hombre alto, elegante. Fue el único que fabricó Ramón Fernández, porque luego se dedicó a diseñar arcos de triunfo, carrozas... Fernández vino a vivir a Camajuaní entre los años 15 y 18, por ahí, y resultó un Sapo muy entusiasta.

Otros cabezoneros

Reino González Martín.

Hay muchas formas de hacer un cabezón. El método que yo utilizo es el más rápido y sencillo. Yo cojo alambre y hago la cabeza. Entonces comienzo a pegarle papel estraza; lo pego con engrudo y a la vez le voy dando forma a la cabeza. Luego voy rellenando y cogiendo baches con el mismo papel. Cuando la creo terminada, hago la caja del cuerpo y le coloco las almohadillas para que las dos piezas de madera no hagan daño a quien lo baile. Uno la cabeza con la caja del cuerpo, y luego comienzo a ponerle el pelo, las cejas (la nariz no, la nariz sale junto con la cabeza), el bigote si lo lleva... Todo esto con soga teñida de negro. El pelo yo no lo pongo directo en la cabeza, como hacen otros, sino que lo coso en una tela de saco, la tela ya con el saco cosido es mejor, se amolda más a la cabeza y le da más realismo.

También los brazos los fabrico diferente a otros cabezoneros: hago los esqueletos de los brazos con alambre grueso, los tejo con alambre fino, los forro; los hago aparte del cabezón, de esta manera puedo ponerle en las manos cualquier objeto, cosas... Los dientes los trabajo con hojalata, brillan más. Luego, con esmalte bueno, pinto la cabeza, busco pintura de otras tonalidades y retoco. Lo que queda después es la ropa y eso es más fácil.

Mis cabezones son muy cómicos, pero eso no es por deficiencia mía, cada quien tiene su estilo, cada quien sabe qué busca en un cabezón. Yo tengo mi estilo y sé lo que busco en mis cabezones: un poco de miedo, un poco de risa, lo que yo busco lo defino así y así son mis cabezones.

Los cabezones no solamente los fabrico, quiero ser un cabezonero completo, también los bailo. El año antepasado, después de bailarlo, lo bailó Radamés, él es un valor en eso de bailar cabezones. Yo soy zapatero y después que salgo de mi centro de trabajo, en mis ratos libres, es que los realizo.

Pienso que un changüí no es nada sin un cabezón, y eso aumenta más mis deseos de trabajar en ellos; yo por lo regular, todos los años, hago los cabezones para el barrio San José, Sapos.

Eduardo («Cucha») Barreto Izquierdo.

Esa generación de cabezoneros que se inicia en la década de 1920, sin dudas, era muy buena, y lo experimentó todo en la construcción de cabezones; pero, luego del triunfo de la Revolución, comenzaron a surgir nuevos valores que han mantenido la tradición hasta hoy. En el barrio de los Chivos están Troadio, «Bikico», Fusté, «Chiquitico», Pancho «El Curro» y «Abuqui», en los Sapos, Reino, Radamés —que también los baila— «Chúa», «Pepón», Ramoncito, «El Chino»... Muchos de sus cabezones se recuerdan en este pueblo por lo bien construidos que estaban, por la gracia que les imprimieron, y una prueba de ello es El Soldado Rebelde, El Mambí, El Pelotero, El Negrito...

Los cabezoneros nuestros han defendido siempre el cabezón de parrandas; no le han dado entrada al cabezón carnavalesco, aceptarlo sería como reblandecer la tradición cabezonera camajuanense.

El cabezón carnavalesco es de construcción mucho más rápida y más fácil: se modela la cabeza, el anverso y el reverso, se saca la impresión y luego se ensambla, y ya sale con ojos, pelo, orejas, cuello... Entonces se pinta, se hace una estructura de madera y se une al cuello; después se viste con un batilongo que le llega al bailador hasta los pies, y ya está hecho el cabezón que, para mí, no es más que una birria.

Félix Hernández Ramos.

Yo construía cabezones y los integraba a mi barrio, los Chivos. No eran muy buenos, nunca fui un profesional en eso. Otros hacían lo mismo que yo y a veces sacábamos en un changüí hasta 10 ó 15 cabezones. Pero el changüí y los elementos que lo integraban: carrozas (antes se sacaban carrozas en los changüíes), grupo musical, letra y música de los cantos, farolería, cabezones, y la calidad del bailador, se fueron haciendo cada día más competitivos; y la cosa llegó a tal extremo que uno hacía un cabezón y lo presentaba al barrio, si el mismo no tenía la calidad requerida, no lo acepataba, si la tenía podías bailarlo en los changüíes: claro, si lo bailabas bien, si no tenías que dárselo a otro para que lo bailara.

Y fue a partir de ese momento cuando alcanzaron gran prestigio como constructores de cabezones Paco Sequeda, Ramón Fernández, Rodolfo Paz, Antonio Cabrera, Cirilo Mederos... Y como bailadores Luis Magdaleno, Danilo Borroto, «Botín», «Bimbo»... Porque la gente comenzó a comparar: los cabezones que hacían ellos, quiénes los bailaban, cómo los bailaban, y los que hacíamos nosotros, y cómo los bailábamos. Era como del día a la noche. Ellos fueron muy buenos constructores y bailadores de cabezones, insuperables... Esto después se fue maleando, pero del veintidós al cuarenta y pico no era así.

Méndez Peñate y su mujer, de Antonio Cabrera, 1924.

A la gente de otros pueblos parranderos le fue gustando el cabezón camajuanense. Ellos querían tener cabezones como aquí, no los habían integrado aún a sus fiestas, ni tampoco tenían constructores, y comenzó a existir la demanda. Venían a comprarlos y se iban con las manos vacías, porque los cabezoneros de prestigio se negaban a fabricarlos para vender, a comercializarlos. Entonces, nosotros, un grupo de Chivos y Sapos que no tuvimos mucho acierto como constructores aprovechamos la oportunidad y nos convertimos en vendedores de cabezones; además, los compradores, no eran tan exigentes en la calidad, como lo eran aquí. Y así, vendimos cabezones a Caibarién, Zulueta, Yaguajay, Encrucijada, Zaza del Medio... Lo vendìamos a 40 ó 50 pesos. Recuerdo que en el año 1937, le vendimos a La Habana, para los carnavales, cerca de sesenta cabezones. Cabezones de parrandas, que son muy diferente a los cabezones carnavalescos. También llegamos a venderles a las provincias de Oriente, Camagüey, Matanzas... Llegamos a vender cabezones para todo el país, y a alquilarlos también con sus bailadores, grupo musical... Porque, ¿qué hacían ellos con los cabezones si no tenían buenos bailadores, ni músicos de calidad para sus fiestas?

Camajuaní llevó a muchos pueblos su tradición cabezonera, pero no en todos se ha mantenido hasta hoy.

Otros intentos

Serafín Valdés Díaz.

Yo quiero aclarar una cosa, quiero aclarar por qué, aquí, en Camajuaní, a los machangones o gigantes se les llama cabezones, y la cosa es así. En el año 1899, los Chivos, o el barrio Santa Teresa, sacaron varios cabezones. Eran verdaderamente cabezones, eran unas cabezas grandes de 8 ó 9 pies, y los cuellos de las cabezas les llegaban a los portadores un poco más abajo de las rodillas. Del cuello salían unos flecos y éstos no dejaban verles las piernas.

La cabeza era una pieza enteriza de yeso, muy pesada, se alzaba en alto y el portador la esperaba abajo para que se la pusieran.

El cabezón, el verdadero, no gustó en este pueblo, no se hizo más. Durante 22 años (1899-1921) no hubo otras tentativas de figuras bailables para los **changüises**. Entonces Paco Sequeda hizo dos machangones: Liborio y su mujer. Las cabezas que se hicieron aquí en 1899, las hizo el madrileño Rogelio Fusté Delgado.

Roberto Méndez Otero.

En el año 1929, yo vi una película de Charles Chaplin, creo que era La Quimera del Oro. En ella hay una escena comiquísima, aquella en que el compañero de Chaplin entra a la cabaña y lo ve en medio de su hambre, como si fuera una gallina grande. La película me sugirió una idea que, pensé, iba a golpear en las parrandas.

Hablé con un grupo de amigos y me recogieron como treinta pesos para fabricar una gallina igual. Hice los moldes con barro, dos piezas, y saqué la impresión con papel estraza. Luego uní las piezas (debajo quedaba una abertura grande para la entrada del bailador), y en su interior le coloqué una armadura como la de los cabezones, con sus dos almohadillas, y confeccioné el visor. Después de terminada la pinté bien, hice retoques, y le destaqué las plumas con la pintura: las plumas me quedaron bien pintadas. Cuando yo me metía dentro de la gallina, como me quedaban las piernas afuera, mis amigos me ponían escamas en las piernas y uñas postizas en los dedos, para darle más realismo. Me puse la gallina varias veces, fue algo novedoso, pero era grande, pesada, y como había que bailarla descalzo, se me lastimaron los pies. Bajé libras, me enfermé. La Directiva de mi barrio, los Chivos, se opuso a que yo sacara nuevamente la gallina, me dijo que yo me estaba suicidando. Dejé aquello, metí la gallina en un cuarto de desahogo, y el tiempo acabó con ella.

Pedro Rodríguez López.

Aquí, en 1941, se bailó un caballito; lo fabricó Rodolfo Vega del barrio San José, Sapos. Se hizo modelado, en dos partes, en dos mitades, y se pintó de blanco. ¡Qué lindo quedó el caballito!, porque se le puso de todo: crines, rabo, jáquima, freno... Cuando se unían las piezas quedaba una cavidad en la parte de abajo de la barriga y por ahí se metía el bailador; éste, ya dentro del caballito, se le veía el cuerpo de la cintura para arriba nada más. Los pies no se le veían, quedaban ocultos por flecos de colores que arrastraban por la calle. De cada lado del caballito le salía una pierna postiza con su zapato. Parecía que el bailador iba montado en un caballo de verdad.

Cabezones en carrozas

Ramón Guardado (Mongo).

En las parrandas de 1922, un grupo de jóvenes del barrio Santa Teresa, Chivos, queríamos sacar una carrocita; pero no disponíamos de dinero para hacerla. Entonces fuimos a ver a Antonio Cabrera. Antonio inventaba mucho, sacaba de donde no había, e ideó sacar la Negra Panchita, la que aparecía en la propaganda del jabón Candado. De inmediato, Antonio hizo una cabezona igual a la negra, se le confeccionó un buen vestido, se le pusieron aretes, se hizo un barril, una batea y también un candado grande. Un amigo le prestó un automóvil Ford, un trespatás, y en él armamos la carroza. En ella aparecía la negra lavando, delante tenía una batea que descansaba sobre un barril, y al lado del barril se le recostó el candado, y se hicieron unas bambalinas de tela. Cuando se paseó el 19 de marzo, como una persona iba dentro de la cabezona (Luis Magdaleno), pues ésta se inclinaba en la batea y hacía los movimientos como si estuviera lavando. La carrocita fue muy aplaudida y el representante de la firma Crusellas en el Municipio le regaló a los jóvenes que habían tomado parte en su elaboración: 200 pesos, para nosotros un capital. Creo que esas fueron las mejores parrandas que pasé en mi vida.

Pero ocurrió que el Ayuntamiento, temiendo que desde ese momento las carrozas de parrandas se convirtieran en comerciales, prohibió que ellas fueran utilizadas para estos fines.

Armando Abreu García.

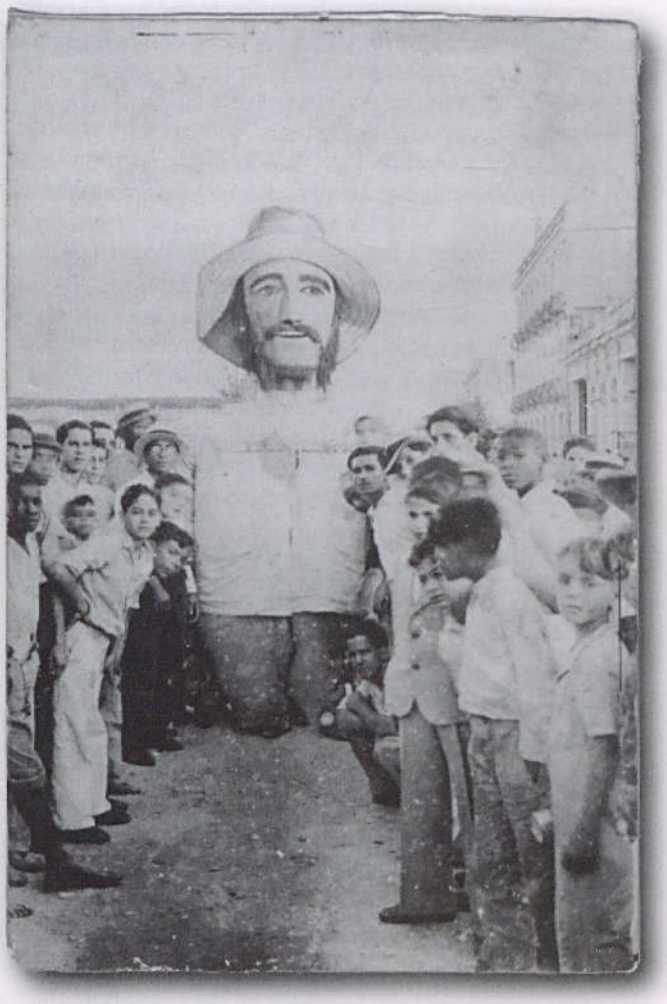
Ese año 1922, aparecieron por primera vez los cabezones en las carrozas. Recuerdo que los Chivos sacaron la Negra Panchita, y que los Sapos sacaron La Pipa del Tío Sam. Claro, la de los Sapos era mucho mejor, trabajada con más recursos, era una carroza de triunfo.

La carroza se consideraba grande para aquellos tiempos, y en ella aparecía el Tío Sam, la representación del pueblo norteamericano, bien vestido y con un sombrero de copa con muchas estrellas. El Tío Sam, sentado, fumaba una pipa grande, y dentro de ella iban varias mujeres representando a las naciones más importantes del continente; al frente, una mujer vestida con una bandera cubana y un gorro frigio, representaba a Cuba, acariciaba la cabeza a un león que tenía una de sus patas delanteras apoyada en una bola del mundo. Cerca del Tío Sam, apa-

recían unos niños vestidos también como él. Cuando esta carroza salió al paseo, el Liborio, de Paco Sequeda, marchaba junto a ella, muy cerca del lugar donde aparecía el Tío Sam.

Darío Hernández Carvajal.

En el año 1951, la cosa aquí estaba muy fría, parecía que no iba a haber parrandas. Recuerdo que salimos varias veces por el comercio pidiendo dinero y se recogía muy poco, aquello no alcanzaba ni para un changüí. Los Sapos estaban en lo mismo que nosotros y habían tenido iguales resultados. Entonces me reuní con Idelfonso Triana, que era un Sapo rabioso, y quedamos en hacer unas parrandas por nuestra cuenta, con lo que tuviéramos a mano. Ellos hicieron una carrocita, El Jardín del Amor, no tenían para más. Y nosotros sacamos El Rey Momo, era más chiquita que la de ellos, y más sencilla. La hicimos sobre una camioneta; en las bambalinas pintamos serpientes, antifaces y caretas de carnaval; hicimos un cabezón, El Rey Momo, y lo vestimos con telas muy alegres, y le pusimos una corona, iba sentado en un trono, y detrás tenía como respaldo una careta grande. El cabezón tenía una combinación mecánica que le hacía mover la cabeza de un lado al otro; pero el que la manipulaba, metido debajo de la carroza, se emborrachó e hizo que el cabezón durante el paseo girara la cabeza completa, la gente pensaba que aquello, en realidad, era así, y le gustó mucho, rió mucho con El Rey Momo, pese a que yo tenía un encabronamiento del carajo.



Liborio, de Cirilo Mederos, 1935.

Así hubo parrandas esa noche, el 19 de marzo de 1951, y la hicimos un grupo de parranderos de los barrios Chivos y Sapos; nos salimos con la nuestra, hubo parrandas. Y a nosotros nos resolvió el problema un cabezón, apelamos a él y salimos airosos ese año. Fue la última vez que un cabezón salió en una carroza; hasta los días de hoy eso no ha sucedido más.

Bailadores de cabezones

Amado Martínez Gutiérrez.

Aquí, en Camajuaní, hay muchos que bailan cabezones, pero ya los buenos bailadores, las estrellas en eso, unos son muy viejos y otros han muerto. Por los años veinte surgieron Luis Magdaleno, «El Negro Botín», Leonilo Borroto, Nicasio Cabrera, Pedro Trejo, Leoncio y Esteban Pérez, Anacleto Hernández, Humberto León, Justo Picó, y otros que ahora no recuerdo. Claro, para mí los mejores bailadores de cabezones lo fueron «Botín», «Bimbo», Leonilo Borroto y Luis Magdaleno... Cualquiera de estos hombres que yo he mencionado, ¡había que verlos bailar un cabezón!

Lázaro Rivas León.

Hoy en día, un bailador de cabezones puede ser muy bueno, pero antes había más calidad en los toques, y por ende, más calidad en los bailes. También, por lo regular, cualquier bailador de cabezones de antes, tocaba tambor, rejas, era músico **changüisero** y bailador a la vez. Y esto le era de mucha ayuda a la hora de bailar un cabezón; tenía un sentido más amplio de las cuestiones rítmicas.

Musicalmente la única orientación que recibe el bailador de cabezones, es la de las rejas. Antes, en un changüí, se sacaban hasta 40 rejas; hoy en la conga se utilizan una o dos rejas nada más. En muchas ocasiones yo vi a Luis Magdaleno bailando al compás de 30 rejas, terminar de tocar los tambores y estar bailando como dos horas por el toque de éstas. El toque de las rejas es más ligero, penetra más en el cuerpo del bailador.

Ramón Hernández.

A mí me han preguntado muchas veces por qué a mí me gusta bailar cabezones, por qué me gusta tanto. Y es que yo, cuando bailo un cabezón, me divierto, divierto a la gente, sobre todo a los niños, y con esto sirvo a mi barrio, los Sapos. Hace tres o cuatro años que bailo cabezones. El primero que bailé fue El Mambí, de Reino González, pero yo solamente no bailo los cabezones de mi barrio, también están «El Raspao», Radamés, Justo Depestre, «Macundo» y otros.

A mí no me gusta salir solo con el cabezón, me gusta salir con otros cabezones, así es más divertido, se goza más. Porque muchas veces ocurre que cuando uno sale en un changüí con varios cabezònes, entre nosotros mismos nos hacemos maldades, y a veces entramos en competencias de baile; porque uno quiere bailar mejor que los otros, y así... Ahora, lo más agradable de todo es que a uno lo molesten, le tiren piedras, y uno caerle atrás a la gente, tirarle el cabezón arriba o ir sutilito hasta la puerta de una casa, y de repente, asomarse y meterle miedo a los que están adentro...

Gildo Yanes Fernández.

Yo hace muchos años que bailo cabezones, bailé los de Antonio Cabrera, y los de Benigno Pérez, todos del barrio Santa Teresa, Chivos. Aprendí a bailar cabezones con Luis Magdaleno, el mejor bailador de cabezones de este pueblo.

El cabezón hay que saberlo bailar, todo el mundo no sabe bailarlo. Eso, naturalmente, requiere su técnica, mucha agilidad, mucho oído para la música, y buena resistencia. Hay una cosa fundamental en el baile del cabezón, y es la habilidad que pueda tener el bailador para aprovechar el movimiento del mismo. Yo lo explico así: cuando se está bailando un cabezón, llega el momento en que el cuerpo debe llevarse por el movimiento, girar siempre a favor del movimiento, no se le puede hacer un giro contrario, si se le hace se va al suelo con el cabezón. Hay que seguir los movimientos del cabezón, eso le permite a uno hacer menos esfuerzo, cansarse menos. Un cabezón cuando menos peso tenga, llega a pesar como cincuenta o sesenta libras, cuando se llevan dos o tres horas bailando, pesan, agotan...

Luis (Magdaleno) Rojas Torres.

Leonilo Borroto era un negro viejo, cochero, que había aquí. Sabía mucho de bailes, bailaba de todo: danza, bembé, son, danzón, zapateo... Era un artista, un bailarín y con él aprendí yo a bailar cabezones. Leonilo se pasaba las horas bailando un cabezón sin cansarse. ¡Bailaba con mucho arte ese Leonilo! Muchas veces cuando el changüí iba pasando frente al parque, los músicos se detenían y le gente le hacía un coro grande para verlo bailar, miles de personas viéndolo bailar. Yo me quedaba boquiabierto cuando lo veía, todo lo que se diga de él es poco en eso de bailar cabezones.

Los primeros cabezones que yo bailé fueron los de Antonio Cabrera. Pero me dediqué, por ese tiempo, más bien a copiar la forma de baile de Leonilo, que a crear yo mi forma. Un día me dije: *Yo no puedo seguir bailando un cabezón igual que Leonilo, porque lo que estoy haciendo es imitándolo, yo tengo que tener mi baile propio.* En ese tiempo había una gran rivalidad en este pueblo en eso de bailar cabezones. Estaban «Botín», «Bimbo», Anacleto Hernández, Justo Picó, que eran muy buenos, lo hacían bien, y cada uno de ellos tenía su estilo. Había que hacerlo bien, tener prestigio y originalidad. Yo estudié los bailes

La familia, de Reino González, 1973.

de los diferentes bailadores, y sobre esa base, inventé mi baile propio.

Yo recuerdo, y eso es para que se tenga una idea de cómo era aquello, que en el año 1923, los Sapos y los Chivos se retaron a bailar cabezones, yo bailaría por los Chivos y «Bimbo» por los Sapos. Entonces quedamos en vernos un martes a las diez de la noche en la esquina del hotel Cosmopolita.

Cada changüí salió por su lado esa noche, pero cuando más o menos fueron las nueve y media, tanto uno como otro, se fueron acercando al hotel Cosmopolita. A las diez en punto, se encontraron allí los dos **changüises**. Aquello se había corrido hasta en otros pueblos y había allí miles y miles de personas, en aquella calle no se cabía. «Bimbo» fue el primero que empezó a bailar, lo hizo muy bien, estuvo bailando casi una hora. Cuando él terminó, los músicos del changüí nuestro comenzaron a tocar, yo les dije a ellos que tocaran bajito los tambores y subieran las rejas. Entonces comencé a bailar, estuve haciéndolo como dos horas. Luego decidimos los finales de la competencia los dos juntos. Yo estuve casi media hora bailando el cabezón en un solo pie. Luego me mentuve un buen rato dando saltos y zigzagueando hasta que terminé, rematé en la punta de un ladrillo. También hubo un momento en que bailé bembé, danzón, zapateo, chotié a «Bimbo», él lo comprendió así y me dio la mano, me felicitó. Aquella competencia de baile de cabezones duró como tres horas.

El bailador de cabezones tiene que cogerle bien el compás a las rejas y a los tambores, sobre todo a las rejas, que son las que deciden. Muchos no comprenden que para bailar un cabezón hay que tener oído y musicalidad en el cuerpo, no lo comprenden y se meten a bailar un cabezón, y no lo bailan, no hacen nada, solamente fastidiar.

Música y cabezones

Luis Vidal de la Torre.

La introducción del cabezón en las parrandas nuestras, en 1921, trajo como consecuencia toda una activi-

dad nueva, enriquecedora: se creó un movimiento fuerte de constructores de cabezones, de bailadores, un rico anecdotario humorístico, y una nueva estrategia en los changüíes, hasta llegar a convertirse el cabezón en alma y vida de las parrandas, en un elemento competitivo más. Esto determinó también que los compositores de los barrios, crearan un hermoso catauro de piezas musicales dedicadas al cabezón; piezas circunstanciales, bellas, ingeniosas...

En los primeros años de la década del veinte, y motivado por la presencia del cabezón en el changüí, escribí y puse música a este juguetillo parranderil. Uno de sus fragmentos, dice así:

Levántate, Elías, / sal a tu balcón, / que ahí vienen los Sapos / con el cabezón

Déjalos que vengan, / déjalos venir, / que al igual que vienen / se tendrán que ir.

El poeta español Alfonso Camín, quien asistió a unas parrandas nuestras por los años cuarenta, también fue impresionado por el cabezón:

Viene el cabezón bailando / seguido por el changüí,
Sapos y Chivos bailando, / ¡reja, reja, ripiquití!
Luna de marzo, parrandas, / cabezón que espanta y baila, / cuerpo de hombre gigante / traído de las Canarias, / ¡tambor, tambor, ripiquití!

Jesús Mederos y un grupo de amiguitos, junto al cabezón Húyele que es Macho, 1974.

Estas composiciones musicales, en su totalidad, son crónicas de parrandas. Si tomamos una de ellas y la analizamos, vemos que está relacionada con un hecho, con un momento de la historia parranderil.

Poco después de construir Paco Sequeda su Liborio, el primer cabezón camajuanense, lo paseó en coche por todo el pueblo acompañado por un grupo de Sapos. De aquel paseo quedó esta cuartetica:

Paco, Teresa / y Bernardino: / con el cabezón / en coche.

Recuerdo que la primera vez que los Sapos sacaron en un changüí sus cabezones, iban cantando:

Baila la rumba el cabezón, / lo mismo en Jaujau que en Cantón, / y en Chivilandia se le teme / por su fuerte corpachón.

Cuando Antonio Cabrera hizo sus cabezones para el barrio de los Chivos, y que la gente se empeñó en llamarlos Roberto Méndez Peñate y su mujer, los Sapos salieron a la riposta con estos cantos:

Méndez Peñate y su mujer, / no son iguales. / Nos quedamos con Liborio / y Harold Lloyd: / ¡qué colosales!

Los Chivos no saben / de cabezones. / ¿Para qué se esfuerzan / si llevaron al changüí / par de serones?

Pero los Chivos respondieron de esta manera:

¿Lo que le pica a los Sapos / en cuanto a los cabezones? / Que no fuimos los primeros, / pero los hacemos mejores.

En fin, que hay cientos de canticos relacionados con la actividad del cabezón en las parrandas. Cantos de humor sano, espontáneos, pura creatividad popular y muy bellos musicalmente. Esto es algo más que hay que agregar al cabezón camajuanense.

Niños cabezoneros

Jesús Mederos Domínguez.

Siempre que hay parrandas, y que coinciden con nuestras vacaciones escolares, jugamos a los **changüises**. Nos reunimos un grupo de niños, buscamos hojas de guatacas, sartenes, cubos y utilizamos todo eso como instrumentos. Entonces, de inmediato, hacemos un cabezón. Nos gusta el cabezón y nos divertimos mucho cuando lo hacemos. Como no tenemos los recursos que tienen las personas mayores para construirlos, nos conseguimos sacos y dos cajas de cartón: una grande y otra pequeña. La primera la utilizamos para el cuerpo del cabezón, le abrimos tres huecos, uno en el centro y dos en los costados. El hueco del centro es el visor del cabezón

y los de los costados son para colocarle los brazos, que se confeccionan de saco y los rellenamos con papeles o con lo que se tenga a mano.

La caja pequeña es para utilizarla como cabeza: se coge con presillas a la caja grande y se le pintan los ojos, la nariz, la boca, las orejas, y arriba, casi siempre, se le pone un gorrito de cartulina. Se le toman las medidas al que va a bailar el cabezón y, con los sacos, se hace el pantalón (mi abuela es la que hace el pantalón), y el cabezón queda terminado.

El día de sacar el changüí a la calle, ya de día, ya de noche, según... Lo primero que hacemos es ensayar la música y los cantos que vamos a cantar, discutir el recorrido... Luego, pasamos a ponerle el cabezón a quien lo va a bailar; le ayudamos con el pantalón, la caja, y ambas cosas las unimos con alambre fino. Damos la voz de salida y para la calle, el cabezón bailando alante y nosotros tocando, divirtiéndonos:

El Sapo que aquí en La Loma se ponga a tiro, / y venga con su tonada a remachar, / tendrá que bajar La Loma delante un Chivo, / que aquí lo estamos esperando para ganar.

Los niños Sapos también sacan sus **changüises**; fabrican sus cabezones de cajas de cartón como nosotros, y los pasean. Ya en varias oportunidades hemos querido hacer un cabezón de verdad: con madera, puntillas, engrudo, yeso, alambre... y vestirlo con telas; pero pese a que sabemos construirlo, porque hemos consultado a viejos cabezoneros, no tenemos todo lo necesario para ello. Mientras tanto, seguimos construyendo nuestros cabezoncitos. Un día seremos mayores y nos incorporaremos a la Casa de los Trabajos del barrio, allí haremos cabezones grandes, de calidad y bien vestidos. ¡Qué día ese, cuando un cabezón creado por nosotros recorra, en un changüí, las calles de este pueblo!

Liborio, de Paco Sequeda, en la licorería «La Viña Canaria».

Los enanos negros

José Depestre Triana.

Por 1910, casi todos los negros de Camajuaní radicaban en las calles 1ra y 2da del Oeste, entre Independencia y San José; luego barrio de La Planta. Nosotros vivíamos en La Loma, pero mi padre visitaba todas las noches ese lugar y yo lo acompañaba.

En ese barrio había negros de muchas nacionalidades y se agrupaban en cabildos. Todos los 19 de marzo, día de San José, ellos integraban sus comparsas a la procesión católica. Una semana antes se ensayaban cantos, toques y bailes, y se preparaban zancudos, enanos, culonas, cocoriocos, mojigangas... Pero de todas estas figuras, la que más gustaban eran los enanos.

Hacer un enano no era complicado: se cogía un saco de harina y se pintaba en uno de sus lados, a todo lo largo, una cara grotesca, y se le ponía en sus costados unos bracitos de paja. Luego se le introducía una armazón hecha de guayabo: dos aros unidos a los extremos de dos cujes. Así el saco quedaba abierto, redondeado... Los cujes servían de sostén de los aros y para que el bailador manipulara la cabeza. Cuando iban a salir las comparsas se situaban los muchachos en filas y se les colocaban las testas; éstas les llegaban un poquito más abajo de las rodillas.

En varias oportunidades bailé estas cabezas, enanos, y me divertí mucho; pero fui creciendo y ya no pude, porque era una labor destinada sólo a los muchachos.

Testimoniantes:

Antonio Alemán Valdés (1895-1976), Luis (Magdaleno) Rojas Torres, Gregorio Hernández Ramírez (1888-1988), Rodolfo Paz Pérez (1909-1986), Juana Fuerte Brito (1907-1993), Adelaida Sequeda Rodríguez (1910-1991), Antonio Cabrera Reyes (1901-1988), César Cabrera de Paz, Reino González Martín, Eduardo («Cucha») Barreto Izquierdo, Félix Hernández Ramos, Serafín Valdés Díaz, Roberto Méndez Otero, Pedro Rodríguez López, Ramón Guardado («Mongo») (1904-1996), Armando Abreu García, Darío Hernández Carvajal, Amado Martínez Gutiérrez, Lázaro Rivas León, Ramón Hernández, Gildo Yanes Fernández, Luis Vidal de la Torre (1891-1979), José Depestre Triana, Dámaso Alonso Cobas, Rodolfo («Rode») Paz Ruiz, Valerio Fernández Galvez («Chichí»), Miguel A. Cabrera («Teo»), Gerardo Vega Thomas (1988-1975), Benigno Pérez Pascual, Armando Rojas Martín, Modesta Pérez Leal, José García Delgado, Gregorio Jiménez Díaz («La Bella»), Orlando Borroto, María López Martínez, Jesús Valdés Díaz, Ramona Suárez Prieto, Francisco León Rodríguez.

Un ensayo de reconstrucción de la vestimenta de los aborígenes de las Islas Canarias

Amelia del Carmen Rodríguez Rodríguez.
Dto. de Ciencias Históricas. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Introducción

En este trabajo se va a intentar exponer parte de la información con que contamos actualmente sobre un tema tan específico como la vestimenta de los antiguos habitantes de nuestro Archipiélago. Antes que nada, es necesario precisar claramente qué es lo que aquí se entiende como vestimenta. En este caso se la considera de una manera amplia, como los distintos aditamentos relacionados directamente con el cuerpo humano. Por lo tanto, no va a analizarse únicamente desde la óptica de su función utilitaria de protección del mismo frente al ambiente exterior, sino desde la perspectiva de que el conjunto de elementos que porta el individuo es, fundamentalmente, la forma más visible que posee para presentarse ante los demás. El atuendo forma parte de un código, explícito o implícito, que permite la identificación común de todos los miembros de un mismo grupo (familiar, clánico, corporativo, étnico, etc.). Al mismo tiempo, sirve a cada individuo para distinguirse específicamente en el seno de ese grupo, introduciendo elementos originales que le son exclusivamente propios, pero que no contradicen ese código establecido. Tanto el individuo aislado, como el grupo, establecen su identidad mediante la oposición al "otro", o a los "otros", de manera que las representaciones de uno mismo y las de los otros establecen una relación dialéctica con el objetivo de llegar a una definición más verosímil de lo que se es y de lo que no se es (González Marrero y Rodríguez Rodríguez, 1998; Ruiz, 1995). En este contexto el vestido puede indicar diferencias de edad, de género, de situación personal, de estatus económico o social, de especialización laboral, de pertenencia a determinado segmento de la sociedad, etc.

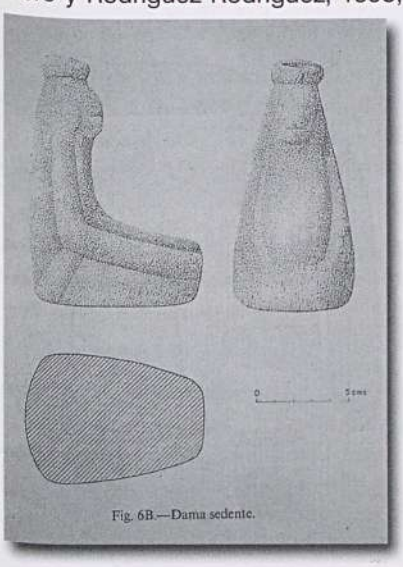
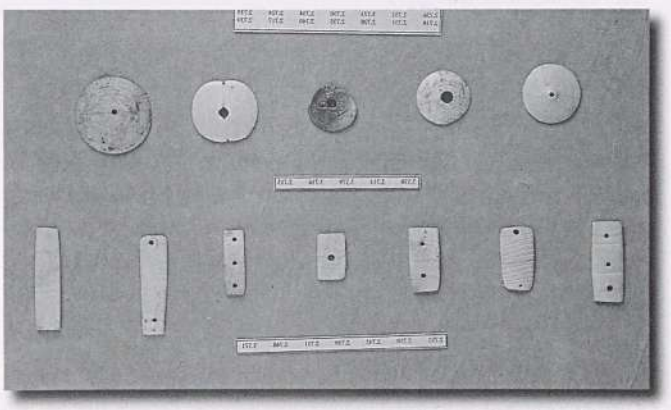


Fig. 6B.—Dama sedente.

El conocido ídolo de Zonzamas (según I. Dug, 1988), con su tocado en forma de rodete y una estrecha faja que ciñe sus caderas, nos recuerda las alusiones a la desnudez de los antiguos majos.

Estas consideraciones introductorias implican que es muy difícil reconstruir cómo era la vestimenta de los aborígenes canarios, porque, si ésta era símbolo de todas las diferencias a las que hemos aludido anteriormente, es indudable que debieron existir muchos "modelos" y aún más variaciones individuales. Frente a esto, contrasta la parquedad de las fuentes de información a las que es posible acceder en esta labor de análisis, estableciéndose aquí nuevamente otra relación dialéctica cuyos resultados son los que se expondrán a continuación.



Los espectaculares colgantes y apliques de concha de la isla de Fuerteventura indican la importancia que se prestaba al adorno personal (fotografía cedida por El Museo Canario).

Las fuentes de información

En primer lugar, es necesario exponer la naturaleza y posibilidades interpretativas de cada una de las fuentes de información que pueden aprovecharse.

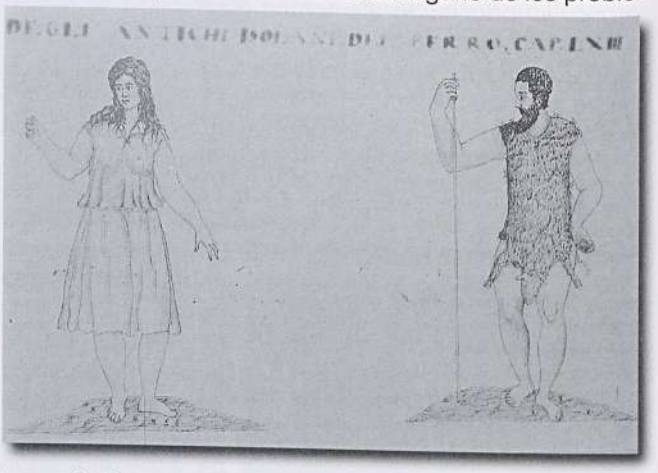
Dentro de las mismas se debe prestar especial atención a las arqueológicas, pues constituyen los únicos vestigios directos que se poseen. En este sentido, la relativa cercanía cronológica del pasado aborigen, unida a las excepcionales condiciones de preservación de determinados contextos arqueológicos, han posibilitado la supervivencia de algunos elementos del atuendo personal, incluso de aquellos elaborados en materias perecederas. Así, en Gran Canaria se han conservado faldellines y otros fragmentos de tejido confeccionados con fibras vegetales, mientras que el cuero ha sido la materia prima con la que se elaboraron pantalones y guantes, y del que se conservan igualmente otros fragmentos de morfología irreconocible. En muchos casos las pieles han sido decoradas con incisiones, teñidas o pintadas con diversos motivos, y primorosamente cosidas. En Tenerife sucede otro tanto, aunque no se documenta con claridad el uso de fibras vegetales. En La Palma las evidencias son más parcas, con escasos fragmentos de cuero y unos curiosos recipientes de junco, que tradicionalmente se han interpretado como cestos, pero que en la descripción original

del hallazgo, a fines del siglo pasado, fueron descritos como sombreros (Martín Rodríguez, 1986). En el resto del Archipiélago no se han conservado este tipo de materiales perecederos, pero son comunes los elementos de adorno personal, que también son parte de la vestimenta. Así, se deben incluir las cuentas de collar y los colgantes fabricados en materias óseas, piedra, concha, madera y cerámica. También hay que referenciar piezas compuestas por varios de ellos, como puede ser una diadema de cuero, a la que se cosieron varios *conus*, que apareció ciñendo la cabeza de una momia del barranco de Guayadeque. Como vemos, la mayor parte de los componentes que cubrían o adornaban el cuerpo de los antiguos habitantes de las islas ha llegado hasta nosotros en un estado muy fragmentario, lo que impide relacionarlo directamente con prendas concretas. Cuando el material con el que fueron confeccionados permitió una mejor conservación, lo que falla son las circunstancias de su recuperación. Esto es así, porque en muchas ocasiones proviene de la vivienda del aborigen, donde fue perdido o abandonado, desligándose en ambos casos de su verdadero contexto de uso. Si los objetos se documentan en yacimientos funerarios es posible en algún caso, como el anteriormente mencionado de la momia de Guayadeque, que se pueda establecer alguna relación directa, dilucidándose si estaban cosidos sobre el cuero o los tejidos vegetales o se portaban directamente sobre el cuerpo. Sin embargo, de todos es sabido que la mayoría de los enterramientos han sufrido diversas alteraciones, cuando no saqueos, antes de que los arqueólogos hayan podido estudiarlos, por lo que estas relaciones directas son muy difíciles de detectar.

Otros vestigios de valor inestimable para la reconstrucción del vestido son las representaciones figurativas. Así a las figurillas antropomorfas de arcilla, madera y piedra, de indudable adscripción aborigen, debemos sumar las imágenes pintadas y grabadas, cuya identidad cultural es a veces más difícil de establecer. Los distintos iconos ofrecen una gran variedad de atuendos y tocados, y los motivos decorativos que exhiben pueden ser interpretados como aditamentos del atuendo o como pinturas o tatuajes corporales. En todo caso, es interesante observar cómo ciertos de esos motivos se repiten sobre los distintos soportes o artefactos: representaciones parietales, instrumentos, recipientes y figurillas. Así, los motivos decorativos realizados mediantes trazos de líneas paralelas, formando haces que pueden articularse a su vez en conjuntos con líneas orientadas en la misma dirección o alternando con otros grupos de orientación perpendicular, pueden ser observadas en las cerámicas, en ciertos grabados rupestres y en algunas de las pieles decoradas de la isla de Tenerife. En Gran Canaria la variedad de motivos es aún mayor: triángulos, círculos, ajedrezados, etc. aparecen plasmados sobre diversas figuras antropomorfas, numerosos recipientes cerámicos y más excepcionalmente, en las representaciones parietales de la Cueva Pintada de Galdar, o en la decoración de uno de los *tehuetes* conservados en el Museo Canario.

Finalmente, no hay que desdeñar la información suministrada por otros artefactos arqueológicos que deben relacionarse con la manufactura de los diversos elementos de la vestimenta. En este caso, se trata de reconstruir la forma de estos aditamentos por medio de los instrumentos que los crearon. Así, el análisis funcional de objetos confeccionados en piedra tallada, hueso y concha, ha revelado su participación en algún momento del proceso de transformación de la piel en cuero, del trabajo de mantenimiento de este producto, de su costura, y de su ornamentación, y lo mismo puede decirse de la elaboración de otros elementos de adorno personal (Rodríguez Rodríguez, 1997 y en prensa).

Otro gran grupo de fuentes de información está constituido por las referencias etnohistóricas. Desde los primeros contactos de los viajeros medievales con las distintas poblaciones insulares, se generó una importante producción escrita en la que se reflejaban descripciones del aspecto y costumbres de las mismas. Estos datos no constituían en modo alguno el objetivo principal de las obras, y en su conjunto se puede observar distintos niveles de sensibilidad o curiosidad hacia las sociedades aborígenes. Además, cuando una prehistoriadora como la que escribe estas líneas se aproxima al análisis de estos escritos, se percata inmediatamente de la necesidad de efectuar una crítica histórica de los mismos, que indague sobre la mentalidad y la naturaleza de las intenciones de los distintos autores. Es imprescindible igualmente conocer la terminología medieval referente a la vestimenta. Todo ello me llevó en su momento a solicitar la colaboración de una medievalista para intentar solventar alguno de los proble-



Leonardo Torriani (1978) realizó varias ilustraciones que recogen el aspecto de los antiguos habitantes de las islas. Esta pareja de bimbaches luce prendas en las que pueden apreciarse diferentes tratamientos de las pieles: una conserva el pelo y la otra es un cuero finamente gamuzado.

mas surgidos en el curso de mis investigaciones, y esos intercambios han resultado enormemente fructíferos (González Marrero y Rodríguez Rodríguez, 1998). En las ediciones críticas que se han publicado de las fuentes etnohistóricas se ha detectado en muchos casos cómo era práctica común el recurrir a escritos más antiguos, que en algún caso hoy están perdidos, para relatar los aspectos referidos a las distintas culturas aborigenes. Y es que, algunos relatores no fueron testigos directos de los hechos que narran, y en ocasiones es notorio el lapso de tiempo transcurrido entre los sucesos y la publicación de

los datos. En otros casos nuestros cronistas reflejan los recuerdos de «guanches viejos», y no debe desdeñarse la posibilidad de que unos y otros, consciente o insconscientemente, alteren algunos datos.

Un tercer grupo de fuentes procede de los estudios etnográficos de las dos últimas centurias, así como de las aplicaciones etnoarqueológicas que venimos intentando establecer. Con respecto a los primeros, son muy conocidos los trabajos de extranjeros como Sabino Berthelot y René Verneau, interesados explícitamente por el pasado aborigen, aunque también hay que tener en cuenta las narraciones de otros viajeros que conocieron las islas y nos han dejado vívidos relatos de su mundo rural. Pero también hubo isleños, como Bethencourt Alfonso o Diego Cuscoy, que conocían íntimamente su tierra y realizaron intensas campañas de encuestas etnográficas, que les sirvieron para interpretar determinados aspectos del pasado aborigen (por ejemplo: Bethencourt Alfonso, 1991, 1994 y 1997; Diego Cuscoy, 1951, 1961, 1963, 1968, 1979, etc). Sin embargo, los estudios etnoarqueológicos exigen una rigurosa contrastación de los datos, pues hay que evitar los anacronismos y la falsa imagen de estancamiento que un excesivo reduccionismo interpretativo puede propiciar. El pastor isleño puede ser el heredero consciente o inconsciente de muchas tradiciones aborigenes, pero lo es igualmente de otras tantas de las más variadas procedencias, y en ocasiones es muy difícil discriminar correctamente la filiación de unas y otras. Estos trabajos pioneros -que en muchas ocasiones son la única recopilación existente de una rica historia oral- deben aprovecharse, pero también deben someterse al mismo análisis crítico que las fuentes etnohistóricas. En nuestra experiencia, la etnoarqueología es extremadamente útil en la reconstrucción de los procesos técnicos de transformación de la piel en cuero, así como en las labores de costura, tinte, etc. pero los datos referentes a la morfología o la denominación de la vestimenta deben tomarse con más precaución.

La vestimenta de las distintas islas

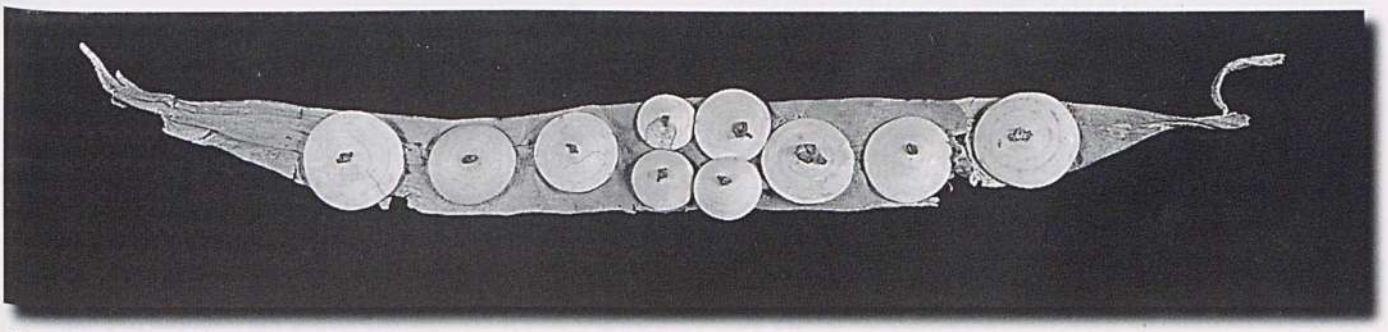
En otros trabajos anteriores he abordado la descripción del vestido y adornos de los aborigenes desde perspectivas en las que se primaban los aspectos tecnológicos, o los de las mentalidades de aquellos que describieron los hechos. Ello conllevaba un cierto ejercicio de generalización, de manera que en muchas ocasiones, y para evitar reiteraciones, no se citaban exhaustivamente todas las islas. En este caso, y teniendo en cuenta las limitaciones que implica esta publicación, se va a intentar aglutinar la información por islas, lo que también puede servir para evaluar las diferencias que existen con respecto a la cantidad datos referentes a cada una. El orden de exposición será el de su incorporación a la nueva sociedad colonial europea.

Lanzarote

Esta isla, junto a la vecina Fuerteventura, fue la primera que mereció la elaboración de una «crónica»: *Le Canarien*. Esta ha sido objeto de varias versiones que ilustran claramente los diversos intereses que pueden inducir la redacción de un documento del que en la actualidad podemos extraer información paleoetnológica.

Es curioso observar cómo los capellanes de Bethencourt, autores del relato, aunque exponen alguna observación conjunta para las dos islas, se centran en Fuerteventura cuando describen el aspecto y vestimenta de sus habitantes. Por lo tanto, se debe recurrir a informaciones más tardías, realizadas por autores que en la mayor parte de los casos ni siquiera pisaron Lanzarote, por lo que, en el mejor de los casos, pudieron contar con informaciones orales. Los análisis críticos de estas obras suelen coincidir en señalar la posibilidad de que fueran copia de un supuesto manuscrito coetáneo a la conquista de Gran Canaria, al que Álvarez Delgado (1977) identifica con la *Crónica de Argüello*, elaborada hacia 1500 por un miembro de la expedición de Juan Rejón. También en este caso es notoria la distancia cronológica con la ocupación betancuriana, y no sabemos hasta qué punto cambiaron los «gustos» o los «modelos» de vestimenta. En todo caso, la mayoría de las descripciones coincide en señalar la escasez del vestuario: los hombres desnudos con excepción de una capa; las mujeres con falda y el pecho descubierto[1]:

«...se cubren con capas de pellejos de cabras caídos por la espalda hasta las corbas, atadas por el pezcuezo con correas es su forma es quadrada por delante sin abrigo ni empacho en cubrir sus partes.» (Marín de Cubas, [1986]:149)



Esta diadema de cuero con apliques cosidos de *conus* apareció ciñendo la cabeza de una momia procedente del Barranco de Guayadeque (fotografía cedida por El Museo Canario).

«...las mujeres cubren el medio cuerpo de sintura abajo con pieles hasta los pies». (Marín de Cubas, [1986]:149).

Sin embargo, esta aparente sencillez se ve contrarrestada por la vistosidad de los tocados. Esta es una de las pocas ocasiones en que se cita el empleo de plumas como adorno, mientras que la preferencia por el color rojo puede considerarse común a todos los antiguos canarios. Debemos recordar aquí, que una de las figurillas antropomorfas más emblemáticas de Canarias: el ídolo de Zonzamas, también lleva un tocado, consistente en una especie de rodete situado en lo alto de la cabeza. La figura presenta asimismo una suerte de faja o tira que cubre lo que serían las nalgas y, posiblemente, el pubis (Dug, 1988). Otro elemento imprescindible es el calzado. Los célebres *mahos* parecen ser un necesario complemento para facilitar la marcha sobre la agreste geografía insular. En este sentido hay que destacar que, mientras en Tenerife o Gran Canaria son un aditamento propio de la clase social superior, en el resto del Archipiélago no parecen tener esta connotación.

Representación de figuras antropomorfas de la isla de La Gomera (según J.F. Navarro, 1996). Aunque todavía no es posible asegurar la adscripción aborigen de este tipo de manifestaciones rupestres, tampoco debe descartarse su utilidad para conocer la vestimenta de los gomeros. Nótese el tocado de la figura principal, en el que puede distinguirse una pluma.

«...llamaban [...] al tocado, guapil [...] Traían la barba en punta, el cabello largo, con un bonete de piel, con tres plumas largas en la frontera; y las mujeres lo mesmo, con una venda de cuero teñida de colorado, con las tres plumas en la frontera. Eran estas vendas de cuero de cabritos». (Abreu Galindo, [1977]:57)

«Los naturales destas dos islas, Lanzarote y Fuerteventura, se llaman mahoreros, porque traían calzados de los cueros de las cabras, el pelo afuera, unos como zapatos, a quien ellos llaman mahos» (Abreu Galindo, [1977]:54)

La posibilidad del uso «democrático» de los zapatos puede ser un signo más de la igualdad que imperaba en la sociedad aborigen de Lanzarote. No obstante, existen también descripciones del jefe de la isla, donde la vestimenta sirve para distinguirlo como tal:

«...tenía el Rey Guarfía un bonete como mitra de dos puntas de cuero de cabrón, sembrado a trechos de conchas del mar, la capa de pieles hasta las rodillas, medias o borceguíes, sapatos de un pedazo de cuero envuelto a los pies...» (Marín y Cubas, [11986]:150).

El tocado se erige nuevamente en la parte más vistosa de la vestimenta, destacando en este caso el empleo de conchas marinas para adornar el cuero. En las dos islas más orientales del Archipiélago siempre ha destacado la calidad de las industrias malacológicas, pues algunas especies, como los *conus*, han sufrido unos procesos de transformación muy elaborados. Otra novedad es la cita de las medias o borceguíes de Guadarfía, que son una especie de fundas de piel, sin plantilla, que se complementan luego con el calzado.

Fuerteventura

Como se ha comentado más arriba, los cronistas franceses sí que se detuvieron a describir la vestimenta de los habitantes de Erbania, que se asemeja mucho a la de los habitantes de Lanzarote:

«Las gentes van completamente desnudas, sobre todo los hombres, que sólo llevan una piel con su pelo, atada sobre la espalda. las mujeres tienen una pieza igual, de la misma manera, y dos pieles más, una delante y otra detrás, ceñidas alrededor de la cintura y que les llega hasta las rodillas y van calzadas sin empeine» (Bontier y Leverrier, [1980]:68).

Sin embargo, Abreu los «cubre» con más ropa. Esta diferencia puede reflejar un cambio en los hábitos de las gentes de la isla debido a la influencia europea, ya fuera por un deseo de imitación o por imposiciones debidas a prejuicios morales. De todas formas, debemos tener en cuenta que en la Edad Media se consideraba que un hombre iba «desnudo» aunque estuviera cubierto con calzas y jubón, atavíos insuficientes para poder mostrarse en público (Bernis, 1979), de forma que nuestros relatores pudieron también percibir una escasa vestimenta como desnudez total. La ropilla era una prenda holgada, corta y con manga, que se usaba sobre el jubón (González Marrero y Rodríguez Rodríguez, 1998).

«...las mujeres traían tamarcos de cueros de cabras, y encima pellicos o ropillas de cuero de carnero.» (Abreu Galindo, [1977]:60).

«El vestido y hábito de los de esta isla era de pieles de carnero como salvajes, ropillas con manga hasta el codo, calzón engosto hasta la rodilla, como los de los franceses, desnuda la rodilla, y de allí abajo cubierta la pierna con otra piel hasta el tubillo.» (Abreu Galindo: 60)

Otra novedad es la descripción de tocados de piel que conserva el pelo:

«Traen el cabello largo, y la cabeza cubierta con un bonete alto de la misma piel [...] las mujeres [...] los mismos bonetes pelosos del mesmo cuero.» (Abreu Galindo, [1977]:60-61).

El Hierro

Los normandos también pasaron a El Hierro, pero no nos dejaron descripciones de la vestimenta bimbache, teniéndonos que conformar con referencias muy posteriores a los primeros momentos de ocupación de la isla. Será de nuevo Abreu quien ofrezca una descripción más detallada, aludiendo a la existencia de capotes o capotillos, que en la Edad Media consistían en unos sobretodos compuestos por dos paños, que caían por delante y por detrás. En este caso también contamos con la ilustración de la pareja de bimbaches de Leonardo Torriani, donde se observa igualmente que era común conservar el pelo en las pieles. Mientras, Marín de Cubas alude a la desnudez del torso femenino.

«Vestían unos capotes de cuero de carnero sin mangas, y encima unos como capotillos hechos de tres pieles de ovejas, la lana por dentro en invierno, y de verano afuera, plegados a la garganta, donde los amarran con las correas. Las mujeres traían a manera de saya de los mesmos pellejos hasta media pierna, plegadas a las cinturas, y encima otro como capotillo; y estas vestiduras traían sin otra cosa debajo.» (Abreu Galindo[1977]: 88).

«Su vestido de pieles a modo de capas ellos, y enaguas ellas, y lo demás desnudo.» (Marín de Cubas, [1986]: 158)

La Gomera

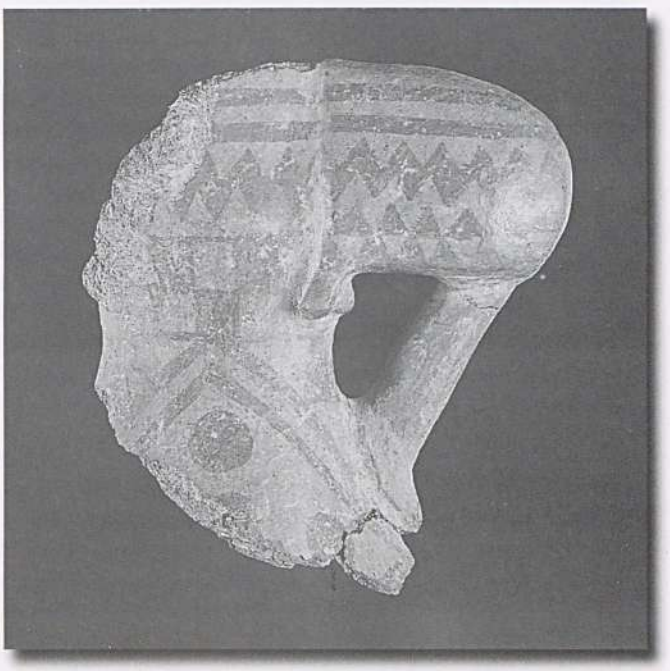
Para el caso de esta isla también contamos con dibujos de Torriani, donde representa a una pareja con el torso descubierto y con unos faldellines de cuero teñidos de rojo. En este caso Abreu describe un auténtico taparrabos que lucen los hombres, e introduce asimismo el término de ferreruelo, que consistía en una capa sin capucha.

«Vestíanse unos tamarcos de cueros de cabra o de oveja, hechos a manera de ferreruelo, atado al pescuezo y pintado, hasta media pierna [...] y andaban en carnes, con sólo pañetes de cuero pintados [...] y de dos faldas por la cintura y ingles los hombres [...] y todo el cuerpo desnudo [...] y las mujeres vestían unas como faldetas de las mismas pieles pintadas, que llamaban tahuyan.» (Abreu Galindo, [1977]:74-75)

También se alude a distintos tipos de tocado: una especie de tocas o capillas y un simple zurrón. En los últimos años se ha dado a conocer un interesante cúmulo de representaciones parietales en La Gomera, que cuenta entre los motivos representados una serie de figuras humanas de ambos sexos. Muchas de estas figuras llevan gorros, a veces con plumas, así como vestiduras talares, faldas, etc. El problema es que no ha podido fijarse la época de ejecución de los mismos por medio de dataciones directas, mientras que un análisis de las técnicas de ejecución, donde predomina la incisión y el rayado, no permite asignarle por el momento una posición relativa en la secuencia de este tipo de manifestaciones rupestres en la isla (Navarro Mederos, 1996)

«Las mugeres [...] la cabeza cubren con zurrones de cabrito.» Marín de Cubas, [1986]:155)

«...las mujeres [...] cubiertas las cabezas con capillas hasta los hombros, de pieles de cabritos.» (Abreu Galindo, [1977]:75).



Uno de los «ídolos» más hermosos de Gran Canaria es éste, procedente del poblado de Tara en Telde. Los motivos geométricos pintados que lo cubren evocan la posible existencia de decoraciones corporales y también corroboran que muchas pieles eran decoradas con pintura. (fotografía cedida por El Museo Canario).

Gran Canaria

Esta isla es quizá la que cuenta con un mayor cúmulo de datos, repartidos además por un mayor lapso temporal. Así, las primeras noticias provienen de la expedición portuguesa, comandada por Angiolino del Teggia, que hacia 1341 visitó algunas islas y parece que desembarcó en Canaria. En el relato del piloto de la nave, Nicolosso da Recco, se advierte que algunos datos son producto más probablemente de la especulación que del conocimiento preciso, pero otros sí que responden a la observación directa. No olvidemos que tomaron varios prisioneros que se llevaron consigo a Portugal.

«...Algunos que parecían de condición más elevada, se cubrían con pieles de cabras pintadas de rojo y amarillo, que cuando la vista podía alcanzar eran suaves y delicadas y cosidas artificiosamente con tripa [...] Sus mujeres se casan y después de casadas usan el tonelete como los hombres; pero mientras son doncellas andan completamente desnudas, sin que por eso demuestren vergüenza alguna»(Millares Torres, 1974: 158-159).

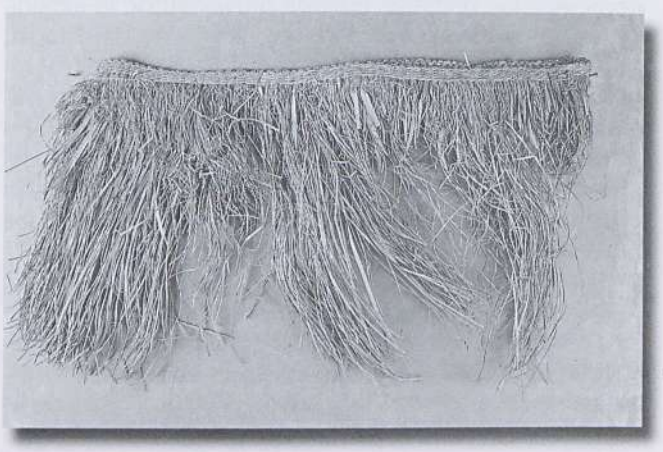
Existen luego numerosas descripciones del momento de la conquista de la isla, así como de la posterior centuria. En ellas se recoge una mayor variedad de atuendos. En unos contextos, como el que se muestra en la primera cita se refieren a las distintas clases sociales que había en la isla. En otros, como en la segunda, al estatus particular de los individuos, referido aquí a las *harimaguadas*, y aún hay otros momentos donde se observa un intento premeditado de imitar la «moda» castellana, como en la tercera cita.

«...las pieles adobaban a modo de gamuças de que hacían su vestido. El primero i más pulido era una tuniceta con medias mangas cerradas hasta la sangradera i por uajo de la cintura, era en hombres i mujeres principales. En las mujeres ponían ensima como naguas de faldellón otro atado a la sintura i después otra ropa que las cubría todas como casacón o sobretodo. En los hombres eran tres, el primero de el modo que diximos a modo de justa cor[...roto] la rodilla el último de pieles más gruesas i largo hasta los pies. Tenían calçado a modo de sandalias i medias de vorceguíes. Los pleueios andaban descalços de pie i pierna i trasquilados barba i cauello i con un zamarrón de pieles sin costura por los hombros, los braços de fuera i algunas veces con media manguilla i en lo interior tenían por la cintura cubierta sus partes.» (Cedeño, [1978]:370).

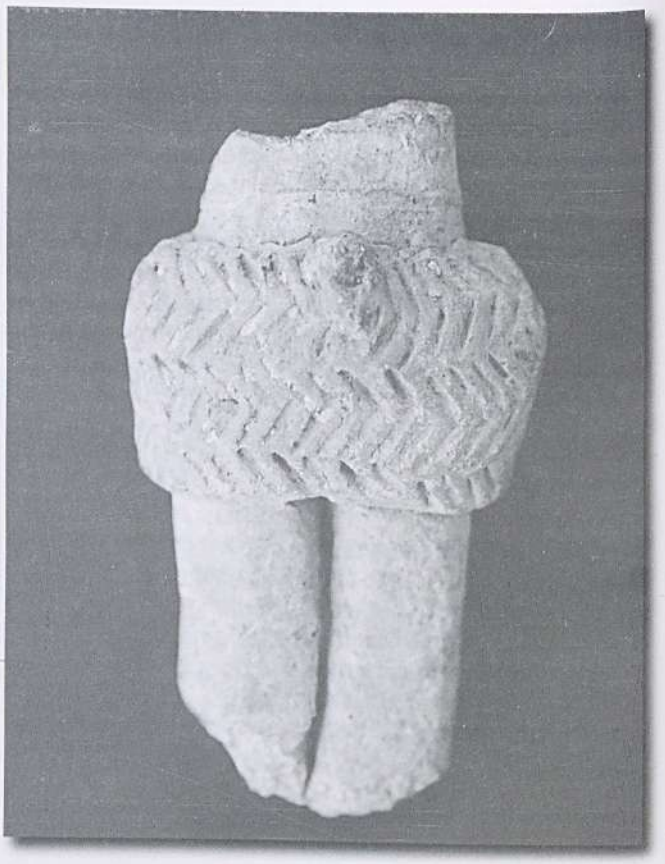
«...diferenciábanse de las demás mujeres en que traían las pieles largas que le arrastraban, y eran blancas» (Abreu Galindo, [1977]:156).

«... y la señora Arminda [...] traia vestido un ropon de gamusa con medias mangas hasta la sangradera, y largo hasta los pies, y sapatos de lo mismo pespuntados, y vestida una tunicela davajo de la ropa con cuerpo de jubón a modo de justillo de más delgada badana, era el cabello largo y ruvio, aderesado con arte, y en el puestas algunas cosas de tocado, que le havian dado a uso de España; y el faldellín pintado a colores...» (Marín de Cubas, [1986]:216).

Nuevamente se documenta la atención que se prestaba al tocado, que es donde precisamente se colocan los atavíos importados. La cabeza es la zona más visible del cuerpo, y por tanto el lugar ideal para situar aquellos elementos que se quiera destacar. En la ilustración que Torriani hizo de una pareja de canarios destaca el «sombrero» del varón, que coincide con la narrada por Abreu:



Los tejidos de fibras vegetales fueron muy usados en Gran Canaria. En la imagen aparece uno de los faldellines de junco que se han recuperado en esta isla. (fotografía cedida por El Museo Canario)



Esta terracota recuperada recientemente en el Parque Arqueológico de La Cueva Pintada de Gáldar lleva una prenda parecida a un faldellín como el que aparece en la otra imagen (fotografía cedida por el equipo del Parque Arqueológico de la Cueva Pintada).

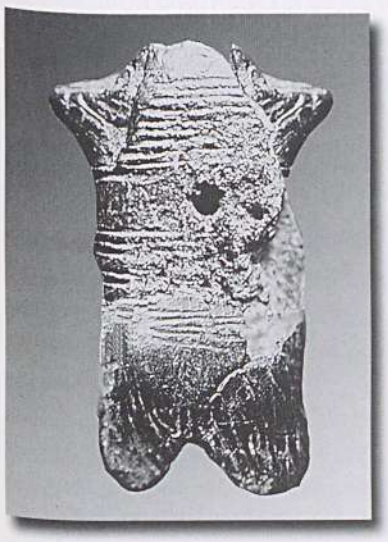
«y en las cabezas, tocados de pellejos de cabritos, que desollaban enteros, y las garras caían por las orejas, amarradas al pescuezo; y algunos traían unos como sombreros con plumas en ellos.» (Abreu Galindo, [1977]:157)

Ya se ha hecho mención de la importancia que tienen los vestigios arqueológicos en esta isla con relación al tema que nos ocupa. Muchas figurillas antropomorfas de arcilla portan prendas como taparrabos o faldellines, en cuya decoración podría observarse un intento de imitar los tejidos vegetales. En ocasiones se realizan dibujos con motivos en zig-zag u ondas, que pueden ser un trasunto de la cabellera o de alguna capa decorada, y lo mismo podría decirse de otros diseños pintados, incisos o impresos. Las representaciones del barranco de Balos muestran individuos que parecen estar desnudos.

La Palma

La penúltima isla en incorporarse «de facto» a la Corona de Castilla fue la antigua Benahoare. Sin embargo, la cercanía temporal al momento en que se redacta la

mayor cantidad de documentos escritos no sirvió para que nos quedaran descripciones precisas de la vestimenta de los palmeros. En este caso, se ha de recurrir preferentemente a las fuentes arqueológicas para reconstruir este aspecto. Es curioso que, pese a la riqueza de motivos de los grabados rupestres palmeros, no se den las representaciones figurativas de clara adscripción prehistórica. Esta deficiencia queda compensada en cierta manera por la aparición de un «arte mueble» en el que comienzan a repertoriarse figurillas antropomorfas. Un ejemplo, confeccionado en cerámica y relacionado con la última fase de ocupación preeuropea de la isla, tiene una decoración que recuerda un vestido de piel con su pelo. Ya se ha aludido a la existencia de fragmentos de cuero, procedentes en su mayoría de la necrópolis de El Espigón en Puntallana, y al enigma de los «sombreros» o «cestos» de otro yacimiento sepulcral, esta vez en La Mondina, Barlovento. No obstante, lo que destaca sobremanera en el caso palmero es la abundancia de elementos de adorno personal recuperados en toda clase de sitios arqueológicos. Loa auaritas amaban adornarse con sartas de cuentas fabricadas con conchas marinas (*columbellas, littorinas, cypreas, patellas, etc.)* o de huesos de ovicaprinos o de aves, así como con colgantes de la misma naturaleza, o confeccionados con madera, piedra, cerámica, dientes de mamíferos marinos, etc. No se trata de un caso exclusivo de la isla, pero sí contrasta la multiplicidad de soportes y formas, quizá relacionada con ese gusto, a veces barroco, por la variedad decorativa de cerámicas y manifestaciones rupestres.



En La Palma son escasas las terracotas antropomorfas, pues sólo se realizaron en la última fase de la ocupación prehistórica de la isla. La riqueza decorativa que muestran muchos elementos de la cultura material auarita también queda plasmada en la que aquí se presenta (fotografía cedida por E. Martín).

Tenerife

En esta isla vuelven a abundar las fuentes etnohistóricas que dedican su atención al vestido de sus habitantes. En esta ocasión se ofrece la narración del padre Espinosa, que conoció a muchos guanches viejos que pudieron relatarle de primera mano las prendas que se usaban en su niñez:

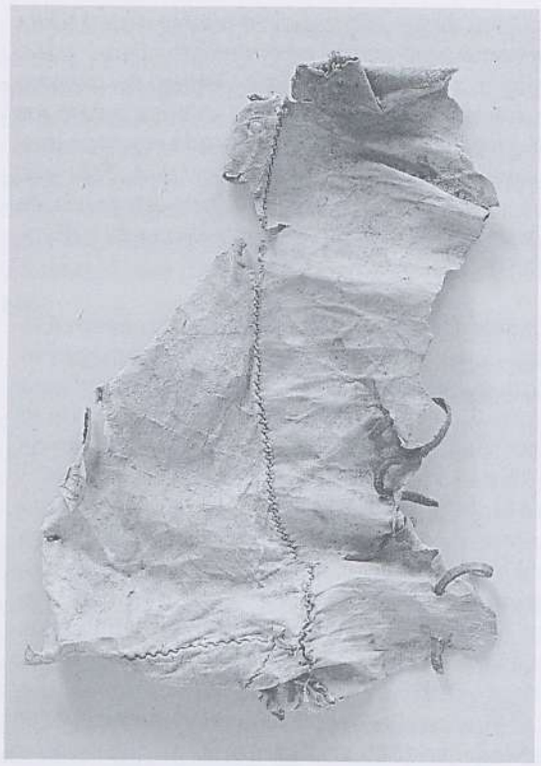
«Su traje era [...] un vestido hecho de pieles de corderos o de ovejas gamuzadas, a manera de camisón sin pliegues, ni collar, ni mangas, cosido con correas del mismo cuero, con mucha sutileza [...] Este vestido era abrochado por delante o por el lado, para poder sacar los brazos, con correas de los mismos. Este género de vestidura llamaron tamarco y era común a hombres y mujeres: salvo que las mujeres, por honestidad, traían debajo del tamarco una como sayas de cuero gamuzado que les cubría los pies, de que tenían mucho cuidado porque era cosa deshonesta a las mujeres descubrir pechos y pies. Este sólo era su traje de grandes y menores y este les servía de cobertura para la vida y de mortaja para la muerte.» (Espinosa, [1980]:37)

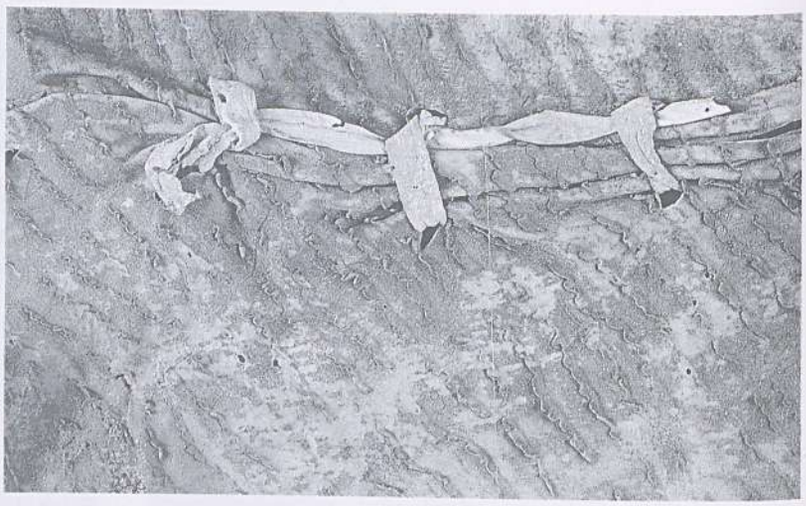
La palabra *tamarco* parece haber sido común a todas las islas, consistiendo fundamentalmente en una vestidura de forma talar pero que podía mostrar variantes en su confección. En el Museo Arqueológico del Cabildo de Tenerife se custodian numerosos fragmentos de pieles, que en su día fueron estudiados por Diego Cuscoy (1961). El identificó la existencia de apliques para fijar como adorno sobre otras pieles, que complementaría la propia decoración de las mismas que se ha descrito al principio de estas páginas. Asimismo en Tenerife son muy comunes las cuentas de collar de cerámica, hueso o concha, destacando la acumulación que apareció en el interior de una gran *patella*, a manera de «joyero», que se conserva en el Museo de El Puerto de la Cruz. Bethencourt Alfonso (1994) narra el hallazgo, en 1885, de varias momias que llevaban sartas de cuentas de barro en el cuello y también alrededor de la cintura en un yacimiento del pueblo de Igueste. También es necesario reseñar que en Tenerife se vuelve a recoger la existencia de dos clases sociales, y que el vestido era uno de los elementos que servía para reconocer a los pertenecientes a una u otra.

«Avía en este trage diferencias
de villanos, a nobles hijos dalgo,
que los más principales se vestían
el tamarco con mangas, y en las piernas
hyrmas, que como medias sin plantillas
trayan, y un calçado como abarcas
justo en los pies, que llamaban xercos;
mas la gente común baxa y plebeya
siempre andaban descalços y sin mangas.»
(Viana, [1968]:33-34).

Conclusión

La selección de ejemplos que se ha presentado aquí muestra a los antiguos habitantes de las islas ataviados de muy diversas maneras. La variación abarca desde la casi completa desnudez al empleo de una superposición de prendas que, más que obeceder a la necesidad de protegerse de las inclemencias del tiempo, debía responder al deseo de mostrar el estatus de determinados individuos. Esta imagen se aleja de la «tradicional» de romerías y fiestas populares donde los «guanches» son ataviados con zaleas rígidas de oveja o cabra, que apenas han sufrido algún tipo de elaboración. La cultura aborigen fue mucho más sofisticada de lo que la mayoría de la gente imagina, y ya es hora de desterrar esas imágenes estáticas y arcaizantes, donde se alude frecuentemente al pasado «neolítico» de las islas. Las poblaciones prehistóricas del Archipiélago tenían rasgos culturales y una es-





Las pieles no sólo se decoraban con pintura, sino también con incisiones y grabados como los que se observan en esta pernera de pantalón (fotografía cedida por el Museo Canario) o en este fragmento procedente de la momia que se custodia en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna.

tructura social más avanzados de lo que se considera tradicionalmente como neolítico, y de ello es buena muestra su rica cultura material, de la que la vestimenta es solo un pequeño «botón de muestra».

Agradecimientos:

Quiero expresar mi gratitud a Mª del Cristo González y Alejandro Larraz por sus interesantes aportaciones para comprender la mentalidad de los europeos bajomedievales y renacentistas que arrivaron a las Islas. Asimismo a Ernesto Martín por ceder el ensayo de reconstrucción de una de las figuras antropomorfas de La Palma y a Jorge Onrubia por permitirme mostrar otra representación antropomorfa aún inédita.

Bibliografía citada:

ABREU GALINDO, J. de (1977): *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*». Ed. Goya, S/C de Tenerife.

ÁLVAREZ DELGADO, J. (1977): Leyenda erudita sobre la población de Canarias con africanos de lenguas cortadas. *Anuario de Estudios Atlánticos* 23, pp.51-81.

ARIAS MARIN DE CUBAS, T. (1986): *Historia de las siete islas de Canaria*» Real Sociedad de Amigos del Pais. Las Palmas de Gran Canaria.

BERNIS MADRAZO, C. (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Tomo II: Los hombres.* ed. Instituto Diego de Velázquez, Madrid.

BETHENCOURT ALFONSO, J. (1991, 1994 y 1997): *Historia del pueblo guanche*. Tres Tomos. Ed. Francisco Lemus, La Laguna.

BONTIER, P Y LE VERRIER, J. (1980): «*Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias*» Aula de Cultura de Tenerife. S/C de Tenerife.

DIEGO CUSCOY, L. (1951): El determinismo geográfico y la habitación del aborígen de las islas Canarias. *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria* (Madrid), XXVI, pp. 17-58.

(1961): Armas de madera y vestido del aborigen de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos* 7, pp.449-536

(1963): Paletnología de las Islas Canarias. *V Congreso Panafricano de Prehistoria y de Estudio del Cuaternario.* Publicaciones del Museo Arqueológico de Santa Cruz de Tenerife, pp.13-25

(1968): *Los Guanches. Vida y cultura del primitivo habitante de Tenerife.* Publicaciones del Museo Arqueológico de Tenerife

(1979): «*El conjunto ceremonial de Guargacho*» Santa Cruz de Tenerife.

DUG, I. (1988): Avance de los trabajos en el poblado prehispánico de Zonzamas (Lanzarote). *Investigaciones Arqueológicas en Canarias* I, pp.51-58.

ESPINOSA, A de (1980): «*Historia de Nuestra Señora de Candelaria*» Ed. Goya, S/C de Tenerife.

GONZÁLEZ MARRERO, M.C. y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, A.C. (1998) La Mirada del otro: de cómo los europeos percibieron la vestimenta de los antiguos canarios. Actas del .*XII Congreso de Historia Canario-Americano*, Tomo I: 675-696

MARTÍN RODRÍGUEZ, E. (1986): *La economía prehistórica de la isla de La Palma. Un enfoque ecológico sobre la explotación del territorio.* Tesis doctoral inédita (Universidad de La Laguna).

MILLARES TORRES, A. (1977): *Historia General de las Islas Canarias*, Edición complementada con colaboraciones de varios autores. Edirca Ed. Las Palmas de Gran Canaria.

MORALES PADRÓN, (Ed.) (1978): *Canarias: crónicas de su conquista*. El Museo Canario.

NAVARRO MEDEROS, J.F. (1996): Las manifestaciones rupestres de La Gomera. *Manisfestaciones rupestres del Archipiélago Canario*. pp. 253-297.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, A.C. (1997): La tecnología de la piel y el cuero en la Prehistoria de Canarias. Una aproximación etnoarqueológica». *El Museo Canario* LII, pp. 11-31.

(En prensa): The reconstruction of ancient leather technology or how to mix methodological approaches. The example from the Canary Island Prehistory. *Ethno-analogy and the reconstruction of Prehistoric Artefact Use and Production Congress.* Tubingen.

RUIZ, T.F. (1995): «Representación: Castilla, los castellanos y el Nuevo Mundo a finales de la Edal Media y principios de la Moderna» en C. Barros (Ed.): Historia a Debate. Medieval.

TORRIANI, L. (1978): «*Descripción de las islas Canarias*» Ed. Goya, S/C de Tenerife.

VIANA, A. de (1968): «*La conquista de Tenerife*» Biblioteca de Autores Canarios. Aula de Cultura de Tenerife.

1. Es preciso aclarar que sólo se van a consignar algunas citas textuales extraidas de los distintos escritos, aunque existe una casuística más amplia

La indumentaria popular de Tenerife a partir del S. XVIII

Juan de la Cruz Rodríguez.
Técnico en textiles e indumentaria. Museo de Antropología de Tenerife.

Introducción

Los términos "Indumentaria Popular" designan para nosotros aquellas vestimentas usadas por las clases populares tanto rurales como urbanas, que presentaban peculiaridades propias que permiten distinguirse del resto de la nación.

Partimos del siglo dieciocho por dos razones fundamentales, la primera porque en éste siglo se definen y cristalizan la gran mayoría de las vestimentas que hoy son tenidas como "trajes típicos" o representativas de las diferentes comunidades, o en otros casos los "trajes típicos" son el producto de la evolución o transformación de trajes dieciochescos. La segunda razón viene fundamentada en que la documentación de diferente índole que hemos manejado se hace abundante a partir de ésta fecha y las prendas testigo son prácticamente inexistentes antes del siglo dieciocho, y en cambio a partir de esa fecha aparecen algunas que se hacen más cuantiosas en el sigo XIX.

«Tapadas». Trajes urbanos usados en la Península durante el S. XVIII y que en Canarias perduraron en uso un siglo más.
Grabado de Emile Lasalle. 1832.

La lógica estructuración del trabajo en bloques o grupos de "familias de trajes" ordenados cronológicamente, facilita la comprensión de los no iniciados en la materia.

Para estudiar la indumentaria hemos recurrido a las siguientes fuentes:

a) Bibliográficas, donde se incluyen las descripciones de los viajeros que pasaron por Canarias en el siglo XVIII (más bien escasas) y las de los del S. XIX (más abundantes).

Las diferentes estadísticas y censos oficiales realizados en éste periodo que aportan las producciones de la época.

Los protocolos notariales principalmente dotes de casamiento y de herencia donde aparecen referenciadas numerosas prendas de vestir y de joyería.

b) Gráficas, constituidas principalmente por grabados, litografías, dibujos y pinturas, mereciendo especial atención los trabajos especialmente dedicados a la indumentaria de Alfred Diston y Antonio Pereira Pacheco constituidos por albumes y hojas sueltas con acuarelas sobre tipos populares y sus textos correspondientes que han sido fundamentales para éste trabajo.

La Fotografía, que desde mediados del siglo pasado se trabaja en Canarias, al comienzo dedicadas a las clases más pudientes y al poco tiempo también dedicadas a las clases populares.

c) Las piezas de indumentarias antiguas o "prendas testigo" escasas en el S. XVIII y más abundantes en el S. XIX.

d) Los testimonios orales de los informantes muchos de ellos nacidos a finales del siglo pasado, hoy casi todos fallecidos.

Siglo XVIII. Los trajes urbanos

La moda europea del S. XVIII se caracteriza por un notorio afrancesamiento en la gran mayoría de las naciones, aunque algunos países mantienen peculiaridades diferenciadoras. Éste influjo que ya se atisbaba desde

finales del siglo XVII, triunfa de lleno en España al siglo siguiente. Las clases elevadas procuran no desviarse nada del patrón galo y en eso consistía la mayor elegancia. En cambio las clases populares se apegaron más que nunca a lo genuinamente español rechazando las modas francesas. Esta doble tendencia la define así el Marques de Lozoya: "La dualidad en la España del S. XVIII se refleja vivamente en la indumentaria. En tanto que las clases elevadas esperan con impaciencia el figurín de Francia, el pueblo se apega cada vez más a sus trajes castizos". (Von Boehn, 1951: 153).

Se dictaron leyes que trataron de controlar ambas tendencias, por un lado el desmesurado lujo de la moda a la francesa o la reforma del traje popular que dará lugar al "Motín de Esquilache" en 1766 (De Diego, 1915: 180).

En 1754 George Glas describe las indumentarias de los pudientes de canarias enumerando pelucas blancas, casacas, espadines o largas capas y sombreros de ala ancha para embozarse al más puro estilo español. De las señoras dice que visten a la francesa o a la inglesa, pero que casi nunca abandonan su mantilla para pasear, y de las jóvenes comenta que usan moño y peineta y que gastan jubones y justillos como los de los del pueblo. (Glas, 1764: 283).

En el siglo XIX serán las modas inglesas las que influirán en el vestir tinerfeño, primero en los caballeros y después en las señoras que por algún tiempo siguieron fieles a las modas francesa y española. Así lo describe Francis Coleman McGregor en su "Die Canarischen Inseln" donde describe a los caballeros trajeados a la inglesa pero que lucen su capa a la española cuando el tiempo lo requiere. De las señoras dice que visten a la francesa pero que él las prefiere con el traje a la española que usan sobre todo para ir a la iglesia con mantilla de encaje o de tela. (Coleman, 1831:80).

Estas modas de la mujer a la española, se llegaron a repetir con tanta asiduidad que adquirieron nombre propio. Se decía que iban de "Mantilla y basquiña" o de "Saya y mantilla". Fue moda de las clases más acomodadas, mientras que las clases medias y populares seguían otras de remoto origen que también a fuerza de repetirse tuvieron nombre propio , pues se las conocía como las "tapadas "manto y saya", aunque hay que aclarar que también fueron llevadas por las clases más pudientes pero que pronto las sustituyeron por "la mantilla y la basquiña" mientras que las demás seguían apegadas a sus usos más arcaicos. También adoptaban éstos usos que protegían el anonimato, para salidas furtivas o para asistir a las fiestas de las clases populares sin ser reconocidas.

«Manto y Saya» y «Mantilla y Basquiña». El primero con influencias de las modas moriscas y el segundo de la dieciochesca de la Península. Grab. de Emile Lasalle. 1832.

Esta costumbre estaba presente en la España del S. XVI según algunos autores introducida por los semitas, y según otros tomadas por las españolas de las moriscas, que aunque vestían siguiendo la moda nacional usaban el manto negro de la misma manera que sus blancas almalafas.

Se dictaron pragmáticas de prohibición desde el siglo dieciséis hasta el dieciocho donde Carlos III acaba definitivamente con la costumbre en 1770. Así ésta extraña figura desaparece de la Península Ibérica pero no de Canarias pues casi un siglo más tarde seguían transitando por las calles de las principales ciudades y pueblos de la isla, y concretamente de Santa Cruz hasta 1838 fecha en que la costumbre se extingue definitivamente. (Martínez, 1968: 38).

Siglo XVIII. Los trajes rurales

Así como la influencia francesa condicionó la moda culta en la España del S. XVIII, también lo hace indirectamente en las modas de las clases populares pues ante tan patente influencia se apegan más que nunca a sus modas tradicionales, rechazando de lleno cualquier innovación. Son las gentes de los pueblos los que perfilarán unos modelos que en algunas ocasiones perdurarán hasta el principio del presente siglo. Según el marques de Lozoya: "... es el, siglo de oro de los atavíos populares y regionales y muchos de los que aún se usan - relegados ya a algunas ocasiones solemnes - en las provincias españolas adquieren en éste tiempo su forma definitiva..." (Lozoya, 1951:10).

Aunque la mayoría de las prendas que componen éstos modelos, están inspiradas en las modas cultas vigentes en ese momento, o ya caídas en desuso y conservadas por el pueblo durante mucho tiempo, existen diferencias notables que radican principalmente en las materias primas usadas para su confección, los colores, las guarniciones y los adornos. De manera general se podría afirmar que en Europa "... a partir del S. XVIII, se aprecia el fenómeno de los trajes propios, que cada grupo humano lleva para manifestar su autonomía o afirmar su resistencia a las influencias extranjeras" (Deslandres, 1985: 205).

Estudiando por separado las prendas que componen la indumentaria de ésta época, podemos constatar que su origen es muy diverso en el tiempo. Muchas se

remontan a la época de la colonización, otras adquieren en ésta época (S. XVIII) su patrón definitivo que perdurará durante todo el siglo siguiente, para seguir una posterior transformación que les dará la forma que llegará hasta nuestros días. Es el caso de los chalecos y las camisas de los hombres.

En líneas generales, podemos afirmar que el esquema de la mujer que cristaliza e Canarias durante el S. XVIII es el mismo que ya existía durante dos siglos antes en plena colonización, aunque los materiales y algunos complementos evidencian algunas transformaciones condicionadas por las modas y la carencia o abundancia de determinadas materias primas de importación. En cambio el esquema del hombre es genuinamente dieciochesco aunque presenta también anacronismos en algunas de sus prendas y complementos que se remontan a la época de la conquista.

Las descripciones de las indumentarias populares de Tenerife son abundantes, algunas del S. XVIII y más a partir del S. XIX. Casi todas son coincidentes pero siempre aportan algún detalle que nos permite seguir la evolución del traje hasta nuestros días.

En 1764 George Glas nos deja temprana descripción: "Los campesinos se visten siguiendo la moda moderna de los españoles, que se parece mucho al vestido de la gente del pueblo en Inglaterra, con la única diferencia que aquí los nativos, cuando se engalanan, llevan capas en lugar de casacas".

"...las mujeres de menor rango llevan en la cabeza una gasa de lino basto, que les cae sobre los hombros; la sujetan con un alfiler por debajo de la barbilla, de manera que la parte inferior sirve de pañuelo para cubrir su cuello y el pecho. Por encima de esto, cuando salen, llevan un sombrero de anchas alas bajadas, para proteger sus caras del sol, y sobre sus hombros una mantilla de bayeta, franela o paño de lana. No llevan corsé sino una corta y ajustada chaqueta acordonada por delante, llevan muchas enaguas, lo cual las hace aparentar desmesuradamente voluminosas". (Glas, 1764: 282).

Hemos transcrito esta descripción por ser de las más antiguas, pero existen otras significativas que a continuación relacionamos con los nombres de sus autores, la obra y la fecha de su publicación:

J. B. G. M. Bory de Saint Vicent: "Ensayos sobre las Islas Afortunadas y la antigua Atlántida o compendio de la Historia General del Archipiélago Canario". 1804.

Francis Coleman McGregor: "Die Canarischen Inseln". 1831.

Webb y Berthelot: "Histoire Naturalle des Iles Canaries". 1839.

Mariano Nougues Secall: "Cartas histórico, filosófico, administrativas sobre las Islas Canarias". 1858.

Benigno Carballo Wangüemert: "Las Afortunadas. Viaje descriptivo a las Islas Canarias". 1862.

Francisco de Paula Martínez y Saez: "Viaje al Pacífico". (manuscrito). 1872.

Con las descripciones de éstos autores que no hemos transcrito por cuestiones de espacio, podríamos trazar un patrón básico común a casi todos los trajes, tanto en la mujer como en los hombres:

Las mujeres de los campos de Tenerife, para diario, usan sombrero similar al de los hombres de fieltro negro o de palma o paja, de forma cilíndrica o troncocónica con diferentes tamaños de alas. Bajo él, generalmente llevan la mantilla de diferentes colores según las localidades, la toca o el pañuelo, prendas que se podían llevar solas o con mantilla o solas. El torso lo cubrían con la camisa de lienzo, el justillo de diferentes hechuras ya liso o ya listado con ribetes rojos o amarillos generalmente. Sobres los hombros pañuelos de seda o de algodón. Al talle, numerosas enaguas de lienzo y como prenda exterior la enagua de cordón de listas de diferentes colores o lisa de color azul marino generalmente. Los pies descalzos o bien con zapatos de hebillas o de cordones. Como prendas de menos uso, propias de clima frío, las capas o capotillos y las chaquetas.

Campesinos de Tenerife con las formas de vestir comunes en el Archipiélago durante el siglo XVII y parte del XIX. Grabado coloreado sobre un dibujo de Alfred Diston aparecido en la obra de Francis Colleman.

Esperanceros con traje de fiesta. Acuarela de Alfred Diston. 1829.

Los hombres usaban sombrero de fieltro o de fibra vegetal, camisas de lino, chalecos lisos o listados de vivos colores con ribetes de color amarillo o encarnado, con o sin solapa del mismo género que el resto del chaleco. A la cintura banda o faja bien lisa o bien listada. El calzoncillo de lienzo siempre sobrepasaba el largo del "calzón de cordón" con su peculiar hechura de alzapón o portañuela, que por esa época tienen botones metálicos y ojales en las perneras y se rematan con la jarretera. Para cubrir las piernas se emplean medias o polainas de cuero o lana, y en los pies zapatos de diferentes tipos con o sin hebillas. Las chaquetas que generalmente se usan para las fiestas y galas, es usada como prenda de diario en las zonas que el clima lo impone. La manta se utiliza prácticamente en toda la isla y en determinadas zonas todo el año.

Dentro de los trajes rurales podríamos hablar de otras variedades que perteneciendo a la misma familia presentan algunas variantes que podríamos denominar como "los trajes de oficios", "los trajes de fiesta" y "los de gala". Los primeros son variantes de los trajes de diario que aportan alguna prenda peculiar de algún oficio que permite reconocerlos fácilmente, es el caso de los marineros con su peculiar gorro, las cocineras con los delantales y en otras ocasiones son simplemente trajes de diario que los diferentes autores de la época han denominado en su momento como de algún oficio concreto sin que presenten ninguna peculiaridad que los diferencie de los trajes de diario, pero que nosotros hemos querido respetar.

Los trajes de fiesta son fácilmente distinguibles en las mujeres que suelen adornar sus sombreros con cintas de colores y sustituir los corpiños por los jubones y eran usados para los domingos y fiestas. Los de gala usaban prendas a base de talas labradas de seda tanto en las faldas como en los jubones y las mantillas de lana guarnecidas de seda. Eran utilizados para las bodas y ocasiones especiales donde era preceptivo el mejor atavío posible.

La transición de finales del S. XIX y principios del S. XX

Los trajes regionales europeos empiezan a caer en desuso a partir de las primeras décadas del S. XIX. En Canarias este cambio es apreciable desde mediados de dicho siglo y viene condicionado por diferentes factores que resumimos a continuación:

- La Revolución Industrial que inundó el mercado de géneros de fabricación mecánica que acabaron imponiéndose por su baratura, novedad y ligereza.

- El perfeccionamiento desde mediados de siglo de la máquina de coser, cortadora de trajes, hacer botones, etc.

- El auge tomado por las revistas y publicaciones especializadas en la moda que ya existían desde mediados del siglo dieciocho, pero que al siglo siguiente se sistematizan apareciendo periódicamente en Francia e Inglaterra en vísperas de la Revolución Francesa y en España unos cincuenta años más tarde, contribuyendo a que la moda fuera cada vez más igual en todo el continente.

Desde mediados del pasado siglo la uniformidad en el vestir era ya muy patente en los principales pueblos y ciudades de Europa. Las clases campesinas, últimas portadoras de indumentarias diferenciadoras, empiezan, por estas fechas, a vestir como en la ciudad. Pero éstos cambios en las formas de vestir nunca se producen de golpe, existiendo un período de transición donde se mezclan y conviven

Marino de Tenerife según Antonio Pereira Pacheco, 1809.

prendas del primer período o antiguas con atuendos modernos que acaban por imponerse. En éstos postreros años, una misma persona se viste con la falda listada tejida en el país y la mantilla con el delantal y el pequeño sombrero (hoy conocido por "sombrero de maga") prendas de reciente aparición con respecto a las otras. En los hombres coexisten los calzones, calzoncillos y polainas con los pantalones, las fajas con los cinturones, etc. o sea conviven las últimas prendas con características arcaizantes con atuendos de nueva factura confeccionados cada vez más con telas de fabricación industrial. Estas mutaciones en los hábitos indumnetariales coinciden con la implantación de la fotografía en Canarias por lo que existen alguna fotos significativas que nos muestran personas de la época que no siguen los patrones de las formas pretéritas anteriormente descritas y las nuevas maneras de vestir que exponemos a continuación.

Los trajes de finales del S. XIX y principios de S. XX

Las modas cultas que directa o indirectamente marcan las pautas que seguirán las clases populares recomiendan una mujer que perfila su figura con un corsé que le redondea el busto y le hace la cintura lo más pequeña posible, rellena la parte trasera de la falda con diferentes armazones y alza los cuellos de las camisas y chaquetas, permaneciendo así hasta las primeras décadas del S. XX. Las mangas casi siempre largas se hacen de todo tipo anchas y estrechas y frecuentemente en combinación de ambas.

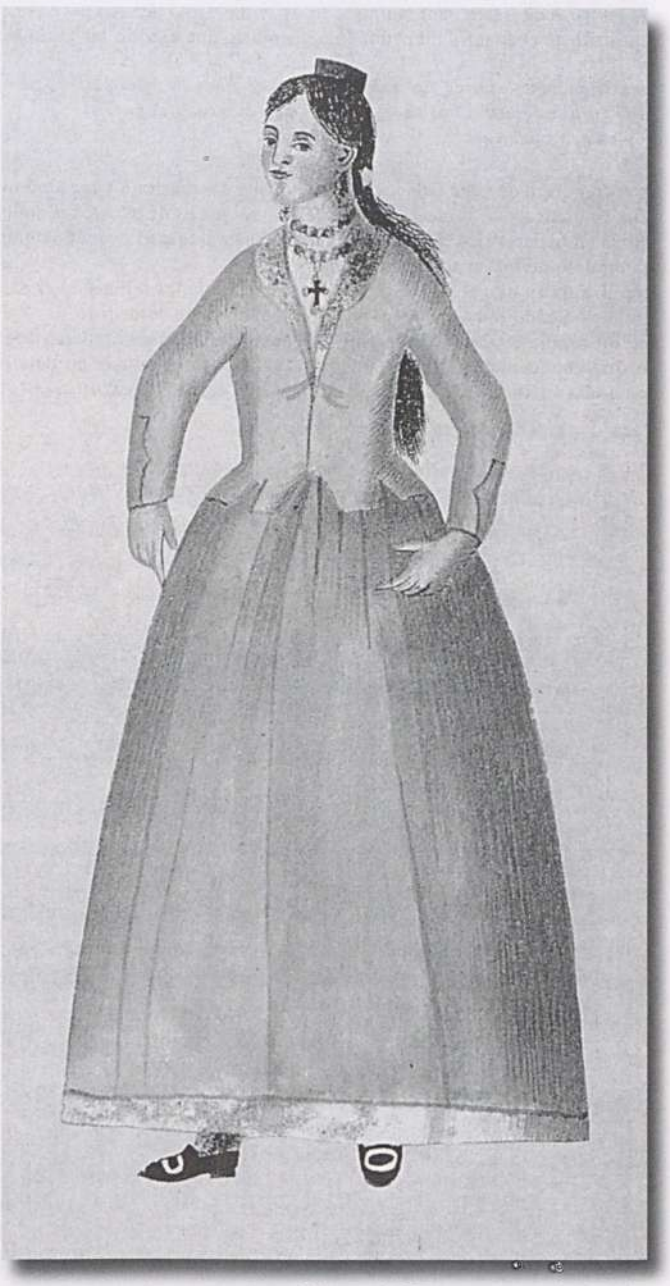
El hombre sigue las pautas británicas en cuanto a formas y colores que son oscuros y austeros en el corte. El uso del traje, concebido como un conjunto de tres piezas: chaqueta, chaleco y pantalón de un mismo género, es generalizado en las clases más pudientes pero perdura, en algunos casos, el chaleco de tela diferente o el uso del smoking o el frac. La corbata se generaliza en casi todas las clases sociales y los sombreros adquieren las características que perduran hoy. (Klepper, 1971: 101-105; Laver, 1988: 179 y 344).

El vestir tinerfeño también se hace eco de estas nuevas maneras y de forma más o menos aparente mostrará algunas de éstas características. Las nuevas tendencias son más patentes en las mujeres, pues transforman su vestir de la cabeza a los pies, mientras que los hombres, en algunos casos, siguen apegados a la moda antigua, o bien optan por las modernas.

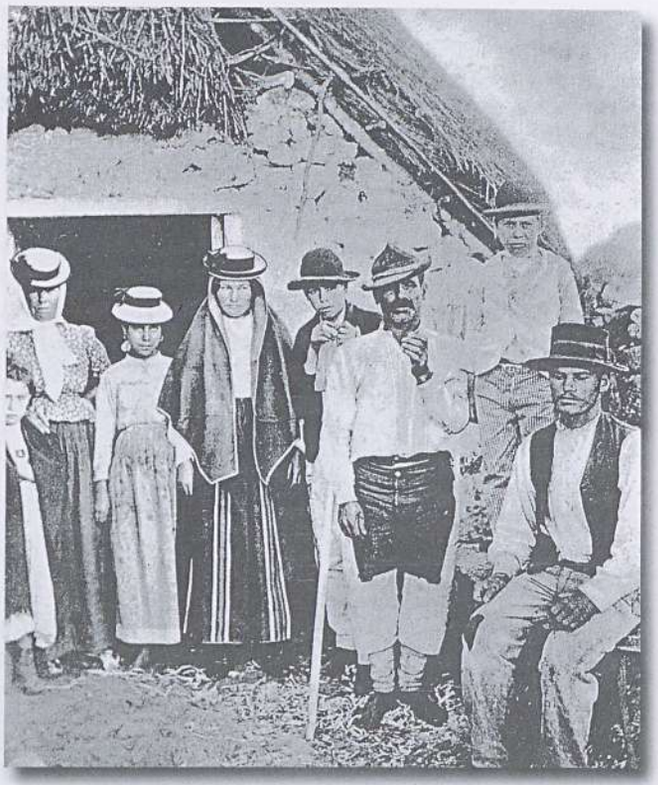
De las muchas descripciones que existen de éste periodo, transcribimos la de René Verneau por lo completa, publicada en la década de los noventa del pasado siglo en su obra "Cinco años de estancia en las Islas Canarias":

«El vestido de los habitantes de Tenerife ofrece algunas particularidades. El calzón de los hombres de tela blanca es relativamente estrecho y cae más abajo de la pantorrilla. Su sombrero, de fieltro presenta las alas horizontales. Los días de fiesta llevan la chaqueta especie de americana de paño que apenas les llega a la cintura. Por delante y por detrás de cada una de las piernas del pantalón cae un trozo de paño negro que hace sobre la tela blanca un efecto singular. Las polainas de cuero, los zapatos sin tacones, completan el vestido de gala. También habría que añadir un gran bastón del que se separa muy raramente el hombre de Tenerife.

Las mujeres aparte de la falda y el delantal de algodón llevan una blusa ajustada, enriquecida con mangas largas, y por encima un pañuelo que termina en puntas, tanto delante como detrás. Pero lo que se cubren con mayor cuidado es la cabeza. Un pañuelo viene a sujetarse bajo el mentón, después un gran chal de lana les cubre toda la cabeza y cae hacia atrás, finalmente encima de todo eso, se pone un sombrero de paja minúsculo con el fondo plano, que sirve para poner la carga, que tampoco sabrían llevar de otra forma.



Aldeana de Tegueste en traje de gala según Antonio Pereira Pacheco, 1809.



Campesinos con indumentarias de transición donde se mezclan prendas antiguas con otras más modernas.

No debo olvidar el cordón de lana o la correa de cuero que les cuelga al lado. Es un amuleto bendecido por el cura que debe preservarles de todos los males, y abrirles las puertas del cielo» (Verneau, 1982: 236).

Más adelante en la misma obra nos describe otro campesino que ha optado por las prendas mas modernas: "...vestía un pantalón a la europea, una camisa, un chaleco, zapatos y un sombrero...".

Otras descripciones de la indumentaria de ésta época aparecen en:

"A través de las islas Canarias", 1900. Cipriano Arribas y Sánchez.

"A través de Tenerife", 1903. Francisco González Díaz.

"La Isla de Tenerife", 1906. Juan Maluquer y Viladot.

"The Canary Islands", 1911. Florence y Ella Du Cane.

Para acabar ésta relación podemos incluir las significativas palabras de Francisco de las Barras y Aragón que visitó Canarias en los años veinte : "En cuanto a los hombres solo hemos visto alguno que otro con el característico calzón corto y el zaragüelle blanco, pero si entre los mulateros que nos acompañaron en nuestra excursión al Teide, había muchos que llevaban la manta típica, que es sencillamente una manta de cama, de las de uso corriente, doblada y fruncida por uno de los lados cortos, por el que se cuelga de los hombros" (Barras, 1926: 211).

Así, recurriendo a las fuentes que hemos señalado al principio, podríamos indicar las líneas básicas que conforman el vestir campesino de éstos momentos: La mujer de los primeros años de este período cubría su cabeza con los sobretodos, pañuelos y las últimas mantillas, rematado todo ello con el pequeño sombrero de palma ("sombrero de maga"), de fieltro o las pamelas. El torso lo vestían con las camisas o blusas de telas industriales, cuellos cerrados y mangas largas o hasta el codo. En algunos casos persiste el uso de los pañuelos de hombros. Las faldas de telas industriales lisas o estampadas, son parcialmente cubiertas por los delantales. Bajo ellas las enaguas de telas de algodón en número variado. Se calzaban con alpargatas, zapatos y botas. Para las fiestas y ocasiones especiales, las chaquetas, los mantoncillos y la ropa más nueva. Contra los fríos, los refajos y los sobretodos.

Los hombres usaron para cubrir la cabeza sombreros de fieltro o fibra vegetal, camisas de género de algodón frecuentemente rayadas, o las últimas de lienzo del país. Los chalecos son de telas industriales y colores oscuros con hechuras muy simplificadas con respecto a sus predecesores. De la cintura para abajo visten los últimos calzones y calzoncillos que se ciñen con las bandas o fajines que podían ser de colores lisos o listadas de varios colores. Las piernas las cubrían con las polainas de lana o cuero. Estas tres prendas se irán sustituyendo cada vez más por los pantalones que en pocas décadas acabarán por generalizarse. Para calzarse las alpargatas, zapatos o botas que podían ser de cordones o botones. Para las fiestas y ocasiones especiales, el terno completo y para abrigarse "las mantas" que también eran usadas por mujeres y los niños.

Los trajes rituales

Son aquellos que solo se visten para participar en determinados ritos generalmente desarrollados en el ámbito de una fiesta de carácter religioso la gran mayoría de las veces. Se suelen usar, a lo sumo, dos o tres veces al año para participar en alguna danza procesional o representación de tipo popular.

Los incluimos después de los trajes de principio de siglo pues todas las danzas están presentes en éste siglo aunque muchas de ellas tengan orígenes más antiguos. En principio éstos trajes eran vestidos solamente por varones adultos pero hoy en día también intervienen mujeres y niños. Algunas tuvieron origen pagano pero en la actualidad están ligadas a festividades religiosas. Su posible origen puede estar en las múltiples danzas y representaciones que acompañaban la procesión del Corpus en los siglos XVII, XVIII y XIX. Las que perduran en Tenerife tienen marcado carácter rural y son debidas en la mayoría de las veces a una promesa o voto.

Dentro de los trajes rituales se, pueden incluir las vestimentas usadas por las hermandades para asistir a sus celebraciones como los Hermanos del Santísimo con sus hopas, en muchos pueblos de isla.

Otras indumentarias rituales podrían ser:

Los trajes de los bailadores de la Danza de Tegueste, de Las Mercedes, Danza de Güimar, El Escobonal, Danza de Las Vegas y Chimiche, la de S. Luis de Charco del Pino, Las Libreas de El Palmar de Buenavista y los trajes de los Guanches de Candelaria y Güímar.

Los trajes típicos

Desde mediados del pasado siglo existía la costumbre de vestir a los niños de las clases pudientes, a la usanza de los campesinos, para acompañar a la procesión de S. Isidro de La Orotava como relata Elizabeth Murray en 1859 y casi en las mismas fechas Mariano Nougues Secall:

"...siguen inmediatamente una porción de niños vestidos de pastores al estilo del país y empuñando también varas floridas, y detrás niñas con un disfraz semejante y llevando un canastillo de flores deshojadas, que con sus tiernas manitas arrojan sobre la tierra por donde ha de pasar el santo". (Nougues, 1885: 108-109).

La costumbre de "vestirse de típico" se generaliza por la década de los años treinta y de una manera masiva en la de los cincuenta. Los primeros modelos usados para tal fin fueron conocidos como "Traje de Sta. Cruz" o de "La Laguna" que vienen a ser modelos de transición de la segunda mitad del S. XIX, en un principio sin adulterar y con los años muy cargados de adornos bordados y degenerados tanto en el hombre como en la mujer.

Los siguientes modelos usados como trajes típicos corresponden a los conocidos como "Traje de La Orotava" (transformación de un traje antiguo de Icod el Alto), "Traje de El Escobonal" de uso minoritario en la comarca de Agache, el "Traje de La Esperanza" muy popular en los últimos años por lo sencillo de su atavío, y por último a partir de los años ochenta se empiezan a popularizar los modelos históricos o tradicionales por parte de algunos colectivos y particulares.

Trajes rituales. «Guanches» de Candelaria. Década de los años cincuenta

Bibliografía:

ARRIBAS SÁNCHEZ, Cipriano de: *"A través de la Islas Canarias"*. A. Delgado Yumar. Santa Cruz de Tenerife. 1900

BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las: *"Notas de una Breve excursión a las Islas Canarias"*. Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Memorias, Tomo V, 1926.

BORY DE SAINT VICENT: *"Ensayo sobre la Islas Afortunadas y la antigua Atlántida o compendio de la Historia General del Archipiélago Canario"*. Col. "A través del tiempo". La Orotava. 1988.

CARBALLO WANGÜEMERT, Benigno: *"Las afortunadas. Viaje descriptivo a las Islas Canarias"*. Imp. Manuel Galiano. Madrid, 1862.

COLEMAN MCGREGOR, Francis: *"Die Canarischen Inseln"*. Hannover, 1831.

DESLANDRES, Ivonne: *"El traje imagen del Hombre"*. Tusquets Editores. Barcelona, 1985.

DIEGO Y GLEZ., Natividad de y León Salmerón, África: *"Compendio de Indumentaria Española"*. Madrid 1915

DU CANE ELLA Y FLORENCE: "The Canary Islands". Adan and Charles Black. Londres, 1911.

GLAS,George: *"The History of the discovery and conquest of the Canry Islands"*. Y. Dodsley. Londres , 1764.

GONZÁLEZ DÍAZ, Francisco: *"A través de Tenerife"*. Imprenta de M. Curbelo. La Laguna. 1903.

KLEPPER: *"El Traje a través de los tiempos"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1971.

LAVER, James: *"Breve historia del traje y la moda"*. Ensayos de Arte y Cátedra. Madrid, 1988.

MALUQUER Y VILADOT, Juan: *"Recuerdos de viaje a Canarias"*. Imprenta de Henrich y Compañía. Barcelona, 1906.

MARQUES DE LOZOYA: Prólogo de *"La Moda"* de Max von Boehn, Tomo IV. Barcelona, 1951.

MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *"El antiguo Santa Cruz. Crónica de la capital de Canarias"*. Instituto de Estudios Canarios. Tenerife, 1968.

MARTÍNEZ SAEZ DE PAULA, Francisco: *"Viaje al Pacífico"*. C.S.I.C. Tomo 1º. Madrid, 1862.

NOUGUES SECALL, Mariano: *"Cartas histórico administrativas sobre las Islas Canarias"*. Imprenta y Librería de Salvador Vidal. Santa Cruz de Tenerife, 1858.

VERNEAU, Rene: *"Cinco años de estancia en las Islas Canarias"*. Ediciones J. A. D. L. La Orotava, 1982.

VON BOEHN, Max. *"La moda. Historia del traje de Europa desde los orígenes hasta nuestros días"*.Salvat Editores. Tomo IV. Barcelona, 1951.

WEBB, P.B. y BERTHELOT, Sabino: *"Histoire Naturelle des Iles Canaries"*. Bethune Editeur. París, 1839.

La vestimenta y la fotografía como fuente documental

José Antonio Pérez Cruz.
Investigador.

"Mandadera de Tenerife en traje de fiesta".
Colección de Carlos Teixidor.

La base de la investigación en cualquier ciencia, se centra en las fuentes documentales que ayudan a la composición desarrollo y buen término de lo que se vaya a estudiar. Si lo que se pretende es el estudio y reconstrucción de las antiguas vestimentas canarias, la tradicional y su pase a la de transición las fuentes de información son varias. Tenemos las descripciones de viajeros, historiadores locales, extranjeros y aquellos curiosos e inquietos estudiosos que se ocuparon directamente de la vestimenta por su llamativa forma, color y exotismo con que se le ofrecía a la vista. Otros se ocupan de las piezas o el inventario de los bienes textiles y complementos de la vestimenta que se poseía, como es el caso de las actas de protocolo de los archivos históricos. En los legajos aparecen inventarios de bienes, que el escribano iba describiendo detalladamente. En el mejor de los casos con los colores, tejidos con nombres arcaicos y populares. Daban una completa relación de las prendas, que por su repetición constante, nos hace ver la generalidad común de los vestidos y elementos que los forman. Para reproducirlos y presentarlos, debemos estudiar concienzudamente el origen y la forma de las piezas que lo componen.

La fuente documental más llamativa es la de la imagen, donde la iconografía de la vestimenta, tanto referida a ella directa o indirectamente, nos sumerge en un mundo de imágenes que no siempre pueden gozar de una completa objetividad, ya que hay que analizar mucho, no sólo la pintura, el grabado o dibujo a tratar, sino al autor, su origen, posición, cultura y estrato social. También que sea original y no como en algunos casos sean "refritos" ingenuamente equivocados por malas interpretaciones, como puede ser el caso de algunos dibujos de la extensa obra de la polifacética Lía Tavío.

Con el invento del Daguerrotipo, presentado en 1839 por el físico Aragó en la Academia de las Ciencias de París, se exponía el invento de Daguerre abriéndose una amplia y nueva puerta a la perpetuación de la imagen y sus posibilidades como objeto propagandístico. En un principio sólo era "imagen única", hasta que con el perfeccionamiento de la técnica y gracias a Talbot se logró el negativo, que daba opción para hacer innumerables copias de "espejos dotados de memoria".

Paulatinamente se fueron estableciendo en las Islas estudios de fotógrafos profesionales, pasando los clientes de ser en un principio, por lo general, de clase pudiente a extenderse a todos los estratos, gracias a la baratura que impuso la nueva técnica del fotógrafo francés Disdery, "La tarjeta de visita". La simplicidad y gran rendimiento económico del invento, hizo que en la década de los sesenta del s. XIX, surgieran los fotógrafos como hongos. Los estudios fotográficos que empezaron a establecerse en Canarias a partir de 1862 tenían como base de producción "la carta de visita", en un tamaño aproximado de seis por diez centímetros. De estos artífices destacamos a Sapera, Alberto Boissier, Rafael Valido, Ángel Vidal, Antonio Baez, Pierre Sarres, Luis Ruiz de Guzmán, Manuel García Rodríguez, Santos María Pego, Juan G. Méndez, Aurelio Carmona, Martí, Ojeda y un largo etcétera de trabajadores de este recién nacido arte. Empezando por el formato de Disdery, fueron elaborando otros de tamaño superior hasta ofrecerlos en dimensión natural.

En los cartones van dejando miles de instantáneas, entre las que aparecen tipos populares con vestimentas de transición y en menos casos la tradicional, que en esta

época ya había empezado su paulatina desaparición. Cuando la fotografía se pone prácticamente al alcance de todos, algunos fotógrafos atraídos por lo llamativo de los antiguos vestidos aún en uso y que cada vez se veían menos, los retrataban, posiblemente sin tener conocimiento del tesoro que nos legaban. Uno de estos fotógrafos, que dada la temática de una parte de su obra podemos llamar el "Diston" de la fotografía, es Santos María Pego. Su oficio de fotógrafo era un complemento a su trabajo. Abrió estudios en Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de La Palma y Las Palmas de Gran Canaria a partir de 1863 asociado con otros fotógrafos. De su amplia producción destacamos la que es el centro de nuestro estudio. Una serie de fotos dedicadas únicamente a tipos canarios con vestimenta tradicional y de transición. Aunque algunas pueden ser de otros fotógrafos, por detalles como el decorado, que se une al no llevar el sello del autor. En una serie de más de treinta fotos, hemos localizado trece, realizadas entre 1865 y 1868. No están fechadas, pero es fácil ubicarlas en el tiempo por el anagrama del reverso. Se anuncia como fotógrafo de S.A.R., prerrogativa que le viene dada en 1865 por haber fotografiado al Infante Enrique de Borbón que estaba deportado en Canarias. Sobre 1868 se paró su producción fotográfica.

Varias de estas fotos fueron usadas por René Verneau para ilustrar su obra "Cinco años de estancia en Canarias", pero en grabados, alterando el fondo. Sólo tomó al personaje. Aún las técnicas fotomecánicas no estaban aplicadas para imprimir fotografías en los libros.

"Mandadera de Tenerife".
Colección de Carlos Teixidor.

De las referidas trece fotos, una parte apareció en Londres y otra en Madrid, pero aquí, los personajes identificados por un título en la parte baja. Se utiliza el término "mandadero" para referirse a los naturales o campesinos.

Comenzamos la descripción con un número a cada una para llevar un orden.

"Mandadera de Tenerife en traje de fiesta"

Una mujer sentada destaca por las tres prendas de su vestimenta más visible: el sombrero, la mantilla y una voluminosa falda listada. Al tener una pierna colocada sobre una banquetita, la rodilla levanta la falda realzando su amplitud y dejando ver una pequeña parte del liso y sencillo zagalejo o enagua de lino. El tejido de la falda es de manufactura artesanal hecho en los telares manuales del país. Su listado consta de un dominante, que estudiando los matices que adquieren algunos colores en los retratos sepia, y teniendo en cuenta con los usados en los tejidos antiguos del uso por los canarios en esa época, podemos llegar a una conclusión, pero mejor nos reservamos hasta concluir un más minucioso estudio para no caer en confusiones. El fondo dominante es atravesado por finas listas que pueden ser de color blanco crudo, por el tono que tienen y su igualdad con la mantilla. Otras listas menos perceptibles también estrechas, cerca de las blancas, pero más oscuras.

La denominación como "traje de fiesta" nos dice mucho por la relación de las faldas listadas y el uso de las mismas en los días de fiesta. Domingo José Navarro, refiriéndose en el s. XIX a la vestimenta de las campesinas de Las Palmas en días de fiesta, relata: *"... En los días de fiesta usaban zapatos negros de becerro, enaguas (faldas) muy anchas de lamparilla listada de vivísimos colores..."*.

De la obra conocida y de la inédita de Alfred Diston, la inmensa mayoría de las representaciones de faldas listadas, nos la pone en señoras que de alguna manera se nota que están en días festivos, cuando se celebran las ferias, mercados o actos religiosos. Así aparecen las paveras de Icod el Alto con sus grandes reatas de pavos dirigiéndose a ferias, las de Tacoronte en sus monturas, las de Miradero con sus rosarios y hebillas de plata (adornos generalizados a todas las mujeres con sus mejores galas de campesina) etc. La única representación en que se ve el uso de una falda listada en labores de faena es en la acuarela de los vendimiadores.

Es lógico que las faldas de tejidos más caros estén destinadas por su calidad a ser lucidas en días de fiestas o especiales. No es, ni era lo mismo tejer un lienzo del mismo color que uno de sucesivas listas, de diferentes colores y amplitud, no sólo por el tiempo que se pierde por el cambio de cañuelas y lanzaderas para cambiar de colores, sino por el trabajo de conseguir los mismos, con tintadas y también desilachando hebras de tejidos foráneos, para conseguir algún determinado color.

La mantilla canaria reposa sobre un pañuelo de cabeza que anuda bajo la barbilla. Esta prenda distintiva de

la mujer canaria desapareció en Tenerife, por lo que podemos constatar fotográficamente, a finales del s. XIX, mucho antes que en las islas de la provincia de Las Palmas. Este tocado se corona por un hermoso sombrero de fina empleita de palma, con el ala ancha y la copa un poco más baja que el que luce Catalina de Monteverde con su famoso traje de icolaltera, en el que se inspiraron para hacer el representativo de La Orotava. Tipología de sombrero, precursor al tan representativo de Tenerife "sombrero de maga", lo seguimos constatando en fotos de la década de los sesenta del pasado siglo.

"Otro mandadero en traje de fiesta". Colección de Carlos Teixidor.

Con respecto a la blusa, no se distingue bien. Parece cerrada por una cinta vertical, probablemente de adorno, lo que constata la presencia de un modelo más actual, de la época. A la derecha bajo la mantilla puede verse un trozo oscuro que podría ser parte del justillo. En resumidas cuentas, esta foto es de la más antigua que nos ha llegado con una representación más completa de piezas del traje tradicional femenino en uso.

"Mandadera de Tenerife"

No desmerece de la anterior en información y calidad, solo que la vestimenta es distinta, otra variante. Llama la atención el enorme sombrero troncocónico (casi cilíndrico), con ala recta que sujeta la mantilla blanca. También aquí, bajo la misma coloca un pañuelo igual que la anterior "mandadera". De la blusa sólo se ven las mangas oscuras. Con referencia a la falda, en este caso por su caída y pliegues, tiene todas las características de ser de seda. En cuanto a su color nos remitimos a lo descrito en la foto número 1.

Este traje debe de ser también para días de fiesta, aunque el título no lo especifique. La calidad de los tejidos y el conjunto en si, se presta para ello.

"Mandadero de Tenerife en día de fiesta"

Este señor endomingado ilustró también una de las páginas del ya referido libro de René Verneau. La imagen es la misma a excepción del decorado, que fue sustituido por un paisaje rural. Su vestimenta es la misma que vemos repetida en infinidad de instantáneas hasta principios del siglo XX. Polainas, calzoncillo, calzón, chaleco con cuello smoking y chaqueta con cuello solapa ancha y corta. Ambas piezas ribeteadas para una mejor conservación de los bordes. Su corte y diseño son iguales a los que vemos en fotos de la época que no se relacionan en nada con el traje de mago. Son elementos del traje de transición. La única diferencia está en el largo de la chaqueta. Mientras que en el mago llega poco más debajo de la cintura, en las otras el largo pasa y tapa las caderas. Se cubre con un cachorro que en su tipología tiene todas las trazas de los fabricados en el país destacando una cinta muy ancha en la copa.

"Otro mandadero en traje de fiesta"

Las características de su indumentaria coincide con la del anterior, a diferencia de la solapa de la chaqueta, en este caso mucho más larga y ancha. El sombrero tiene un porte más cuidado que el anterior, otra de las tipologías de cachorros del país. (Ver Artículo "La Industria Sombre-

"Mandadero de Agüimes". Colección de Carlos Teixidor.

rera en Gran Canaria". Gráfico de tipologías de sombreros.).

Ambos magos llevan sendas varas de madera que por su tamaño y grosor parecen ser las adecuadas para la práctica del Banot o juego del palo.

"Mandadero de Agüimes"

Un hombre de la localidad sureña de Gran Canaria, porta una larga camisuela, bajo la cual asoman una amplias nagüetas o calzoncillos. Este abrigo de vestir de origen netamente morisco propio de Gran Canaria, está ampliamente representado en fotografías, ya que pervivió su uso hasta el presente siglo XX. Lo más llamativo, por su nula aparición, hasta ahora en fotos, es la montera cónica y larga, sin capa. Una tipología de las usadas en Gran Canaria. No la lleva como simple adorno para retratarse, sino como prenda de uso. Teníamos constancia de esta prenda por una antigua que apareció casualmente por la zona de Agüimes.

Esta tipología de montera, de procedencia netamente portuguesa, la podemos ver en un par de figuras de nacimiento de principios del XIX, propiedad del historiador Don José Miguel Alzola. Dentro de una serie de piezas de cerámica del país. Lucen antiguos modelos tradicionales de Gran Canaria. Concretamente las que llevan esta especie de barreto son dos. La primera un campesino con camisuela y la segunda una preciosa composición de luchadores de lucha canaria en una agarradera.

El retrato de este mandadero de Agüimes, está hecho en el estudio de Pego en Las Palmas, posiblemente antes de asociarse con el fotógrafo Luis Gonzaga del Mármol, con quien compartiría decorados y recinto.

"Hombre con camisuela de Gran Canaria y montera herreña"

Esta foto también fue usada por René Verneau como gráfica para su libro ya reseñado. Nos lo pone como herreño, y en un principio con algo de dudas así lo tomamos, pero tras un estudio detallado, podemos afirmar que el retrato fue tomado en el estudio fotográfico de Las Palmas. La camisuela de la isla donde únicamente se conoce, Gran Canaria. Por debajo asoman las amplias nagüetas, propias también de esta isla por su amplio vuelo.

De la isla de El Hierro no tenemos la mínima referencia de su uso. Lo que nos desorienta un poco es la montera. Sobre ella no hay duda alguna de ser herreña. Puede darse el caso que la tuviera en el estudio y se la pusieran al retratado para dejar constancia de la misma. Cabe la posibilidad de la exportación de determinadas prendas de vestir, carcaterísticas de una isla (sobre todo abrigos) a otra, como el caso de la manta tinerfeña, cuyo uso pasó también a Gran Canaria.

"Hombre con camisuela de Gran Canaria y montera herreña". Colección de Carlos Teixidor.

"Mandadera de La Palma en traje de diario"

Una preciosa vestimenta, propiamente distintiva de la isla bonita luce la mujer retratada. Se toca con una montera colocada sobre la gasa que le enmarca la cara y tapa el cuello y hombros. El justillo se aprecia a pesar de estar algo tapado por la gasa y un pañuelo de hombros colocado en punta por delante. Blusa de lino blanco con manga larga. La falda es de color oscuro con una barredera de color muy claro posiblemente blanco. El tejido es de lana.

El modelo tiene una gran similitud con el de la representante de Puntallana, vestida así para recibir a Alfonso XIII en 1906 por su visita a La Palma.

Al haber prevalecido más que en las otras islas el uso de la vestimenta tradicional en La Palma, podemos ver el completo inventario de las piezas que lo componen.

En esta Isla, Santos María Pego compartió estudio con Aurelio Carmona, de quien debe ser el decorado de fondo.

"Mandaderos de La Palma en traje de día de fiesta"

Una pareja de palmeros en el mismo estudio que la anterior foto, van de festivo en su vestuario, denominada así por algún detalle y piezas. La mujer porta un sombrero de fibra vegetales, con el ala ribeteada y la copa totalmente tapada por una preciosa cinta con dibujos de pasamanería. En el lado derecho termina en un lazo y caen las puntas. La blusa es de manga corta, por encima del codo. La falda de lana, posiblemente parda, festoneada por una barredera amplia de color más claro. Un pequeño y coqueto delantal blanco le llega aproximadamente a las rodillas, adornado a su alrededor por un sencillo bordado.

El vestido del hombre llama la atención por un detalle en su vestimenta del que hasta ahora no habíamos tenido referencia: la faja, con la especial característica de que en vez de ser la clásica tejida en el país, es un mantoncillo de manila, doblado convenientemente para colocarlo. Tiene los característicos bordados de flores, bastante visibles. Unos cortos flecos asoman por el costado derecho donde se amarra o engancha.

"Mandadera de La Palma en traje de diario".
Colección de Carlos Teixidor.

Se cubre la cabeza con una montera, colocada de forma atravesada, una forma de llevarla según el gusto y costumbre. La camisa es de lino con amplias mangas y cuello cerrado y levantado. Los calzoncillos son de perneras amplias, cubriendo gran parte de ellos un zamarrón de cuero. A éste es al que pretende ceñir la faja, función que en este caso no cumple, ya que dadas sus características es un simple y llamativo complemento de la vestimenta, que se completa con unas polainas de lana y zapatos de cuero.

"Hombre con manta".
Colección de Carlos Teixidor.

Tanto en esta foto como en la anterior, las piezas de lino blanco: camisa, calzoncillos y enaguas, se ven libres de toda clase de bordado, completamente lisos. No por ello menos bonito.

"Hombre con manta"

La vestimenta de este campesino es ya bastante ajena a la tradicional. Sombrero de fieltro color claro, chaleco de cuello corto y estrecho y pantalón claro posiblemente de algún tipo de lana. Lo que más destaca y por lo que hacemos referencia a esta foto es por la manta de mago, de pastor o cumbrera, según diversas denominaciones.

El fotógrafo en este caso no es Pego. El estudio y decorado son de Manuel García Rodríguez, que ejercito su labor en Tenerife, Gran Canaria y La Palma.

"Campesina con cesto en la cabeza"

El traje de la mujer está hecho completamente de tejidos foráneos. Parece un vestido completo, pues tanto la falda como la blusa son del mismo material, cotonia de fondo claro atravesado de finas rayas y listas. Un sobreto-

do cuadriculado lo usa como si fuera mantilla, sujetado por un sombrero igual al que podemos ver en la foto número uno. Una de las funciones, además de adorno del sombrero, es la parte práctica, siendo en este caso base de apoyo a una cesta cargada de productos. Para que el peso no escache la copa, la rellenaban con un ruedo o rolo de tela.

Al igual que en la anterior foto, ésta es de Manuel García Rodríguez.

"Niño vestido de mago". Colección de Carlos Teixidor.

"Niño vestido de mago"

En esta composición de Pego, aparece un niño con un vestido completo (menos la chaqueta) imitando al de los mayores. Sombrero, camisa, chaleco, calzón calzoncillos, polainas y zapatos. A los niños solían vestirlos con una camisola, calzoncillos y descalzos por una simple razón: el rápido crecimiento hacía que la ropa pronto les fuera inservible y la economía de aquellos tiempos no estaba para permitirse el lujo de desechar ropas. En este caso cabe la posibilidad de que el infante esté endomingado y sea de clase pudiente, muy proclive en Tenerife a dejarse retratar con la ropa del país.

"Mandadero de Tenerife en traje de diario"

La sencillez de la vestimenta de este hombre es a la que estamos acostumbrados a ver en gran cantidad de fotos, que dan constancia general y continua del vestido hasta principios del siglo XX. Sombrero de fieltro del país, camisa de cuello corto (tira), chaleco con cuello smoking, faja de colores listados, calzoncillos de lino, polainas y zapatos de cuero.

La larga exposición a que se veía sometidos para hacerse la foto los obligaba a permanecer totalmente quietos, pues si no salía movida. Para este fin y tenerlos lo más rígido posible usaban un aparato de apoyo formado por una base que sujetaba una extensible vara con reposacabezas. Apoyándose en ellos los ayudaban a estarse quietos. En esta foto se puede ver la base del aparato tras los pies del mago.

"Campesina con cesto en la cabeza". Colección de Carlos Teixidor.

" Hombre y mujer de Lanzarote en traje de fiesta"

Foto también utilizada por René Verneau para su libro, situando a la pareja en un dibujado paraje campestre. Existe otra foto de los mismos personajes, en el mismo estudio pero distinta pose. El fotógrafo es sin lugar a dudas Pego y el estudio fotográfico el de Las Palmas.

La cantidad de datos que ofrece esta foto, nos lleva a otro mundo y dimensión si la comparamos con el traje oficial y que lucen la mayoría de grupos folklóricos de la isla conejera, diseño prostituido con lentejuelas, bordados, calados, tejidos y pésimas hechuras.

La mujer lleva un sombrero de copa alta y ala ancha ribeteada. Por el lado derecho está adornado con unas flores. Una toca le cubre hasta medio pecho. Amarrada con un lazo bajo la barbilla. La blusa de manga corta. El justillo ciñe el busto dejando una amplia abertura, donde se ven los cordones. La falda de listas finas. De la cintura cuelga un pequeño delantal casi del tamaño de un pañuelo, que en este caso es de simple función decorativa.

"Mandadero de Tenerife en traje de diario". Colección de Carlos Teixidor.

El hombre luce montera con una enorme escarpela que casi tapa el casco. Chaleco con gran profusión de botones. La camisa de lino abrochada con botones de hilo hasta el cuello. Hay que observar que en todas las fotos tanto las que tratamos aquí como las demás antiguas retratando a tipos populares, no aparece ninguna camisa con los botones desabrochados, todas cerradas. El fajín es listado, diseño generalizado en la vestimenta masculina. Las nagüetas o calzoncillos sobrepasa tapando las rodillas y como es lógico y normal no se aprecia el más mínimo indicio de calados con los que desgraciadamente nos "obsequian ahora" para más gloria del mal gusto y horterada. Polainas de punto negras y zapatos de cuero completan el vestido.

Sin ser estas fotos, situadas en la fecha 1865 – 1868, conocemos otras más del fotógrafo Belza, en copias a la albúmina y ferrotipos, ya publicadas y estudiadas. Estas que describimos, algunas conocidas, otras inéditas son las que nos dieron motivo para efectuar el presente estudio.

La fotografía como soporte documental, herencia gráfica, histórica y cultural, es esencial en la mayoría de los casos para el estudio de una determinada especialidad científica.

Como ya expuse anteriormente la vestimenta tradicional perdió la oportunidad de ser objetivo principal del punto de mira de los fotógrafos por varios motivos. En principio la foto iba dirigida a un público determinado, elitista de grandes posibilidades. El daguerotipo nunca captó a una mujer con manto y saya, currutacas o tapadas. Cabe la posibilidad de ser la meta de los científicos que recalaban por las islas en viajes en una diáspora científica alrededor del mundo. Pero en el caso de ser así, las imágenes se las llevaban.

Cuando la fotografía se popularizó, la agonía de los antiguos diseños era patente. A partir de 1860 en los retratos de estudio y de exteriores se retrata abundantemente todo el material etnográfico de finales del XIX y ya más abundantemente en este ya casi acabado y agonizante XX.

Tenemos mucho material sobre la vestimenta de transición. Las fotos de Luis Ojeda Pérez, inmortalizando a señoras de la ciudad, campesinas endomingadas, las mantillas, las blusas con vuelos, de numerosísimos diseños, las largas y amplias faldas de cotonia. Los magos del campo con sus chaquetas a veces requintadas y cachorros del país. En La Palma, Miguel Brito captando planos de la inmensa mayoría de las familias palmeras. En Tenerife, Joaquín Martí, Marcos Baeza, De La Puerta Canseco, metiéndose en los más recónditos pagos para dejarnos testimonios con que extasiarnos.

Cada foto es un mundo, una ilusión, una esperanza de inmortalidad. El niño temeroso, la sonrisas fijas y sobre todo ilusión.

La fotografía como fuente documental hay que tratarla con rigurosidad, estudiarla de manera objetiva, analizar el entorno y no hacer conclusiones a la ligera, como desgraciadamente estamos viendo últimamente con toda la pléyade de pseudoinvestigadores con sus "viejitos" vivos, que dignifican y encuentran el ombligo del mundo en la foto de una falsa maga con falda de cintas pegadas, posando para las tarjetas turísticas de los años 30.

"Hombre y mujer de Lanzarote en traje de fiesta". Colección de J. A. Pérez Cruz.

Vestimenta y sociedad canaria a los ojos de los viajeros victorianos

Nicolás González Lemus.
Doctor en Historia.

La clase alta de la sociedad de Santa Cruz de Tenerife usa los mismos vestidos y sigue las mismas modas que la correspondiente en las primera poblaciones de la España peninsular. En la clase media se observan usos semejantes a los pueblos del litoral de Andalucía, con la sola diferencia de que aquí no se lleva el sombrero calanés, reemplazado con el hongo, y que las mujeres cubren las cabezas con un pañuelo de seda doblado en toquilla, cuyas puntas sujetan por debajo de la barba. En la última clase se observan más diferencias. Los hombres generalmente usan pantalón de lienzo o calzoncillos de lo mismo con ceñidor, zapatos de cuero blanco o negro, sin medias, sombrero ordinario de fieltro o de paja; hay quien no lleva ni medias ni zapatos; pero todos usan como abrigo, en lugar de capa o capote, una manta blanca sujeta al cuello por medio de una jareta. Las mujeres llevan enaguas de percal, mantilla de balleta o de muselina blanca, sombrero de la misma hechura y materia que el del hombre y zapatos sin medias. Las de las clases más ínfimas no usan ni medias ni zapatos.

Siempre que se representa la indumentaria de los canarios se tiende a reducirla al traje típico, o empleando un término más generalizado, se suele reducir a lo folklórico. Sin embargo, existen en Canarias las mismas peculiaridades propias de cualquier sociedad clasista. En efecto, de la larga cita expuesta al principio, publicada en el libro *Nociones topográficas sobre la ciudad de Santa Cruz de Tenerife,* correspondiente a los años 1862-1863, podemos abstraer la conclusión que según a la clase a la que se pertenezca se tiene una determinada cultura y consecuentemente esas diferencias sociales se van a ver reflejadas en las distintas formas de vida y, como no, de vestir.

A lo largo del siglo XIX la nobleza isleña, como el resto de la aristocracia peninsular, fue perdiendo poder económico y político, sin embargo su peso específico en la estructura social seguía siendo un ideal de horizonte elitista en aras a seguir conservando el prestigio social. Por su parte, la alta burguesía agraria y comercial aspiraba por encima de todo a ennoblecerse, a asumir lo que antaño había sido exclusivo de los primeros. La simbiosis entre ambos grupos sociales, fundamentalmente a través del matrimonio, llevará a la formación de las clases acomodadas, de grandes señores, con su mundo de privilegios y diversiones. La clase media alta que florece sobre todo a partir de mediados de siglo siente una atracción por sus valores. Estos grupos serán los que más se sentirán atraídos por las modas europeas en el vestir, particularmente por la inglesa. Atrás había quedado el gusto de las clases altas canarias por la moda francesa, muy propia de principios de siglo, según Bory de Saint Vicent, naturalista francés que visitó las islas en 1801. El bienestar sin precedentes para muchos canarios, principalmente a raíz de la cría de la grana, las estrechas relaciones comerciales con los británicos y el fenómeno cultural del gusto inglés como lo más distinguido, envidiado y elegante de la época, van a repercutir en todos los aspectos de la idiosincrasia del canario, desde la decoración hasta en la moda. Nunca en toda la historia del vestido isleño había evolucionado tanto como en este tiempo. Los hacendados isleños encargaban sus ropas a París o Londres.

Caballero de Tenerife con el sombrero de copa en la mano. Retrato de D. José del Campo y Tamayo. S/C. de Tenerife. Hacia 1865-1867. Colección de Carlos Teixidor

Los canarios de las clases altas vestían como sus correligionarios de la España peninsular, totalmente de

Dama isleña con peineta. Marcos Baeza: retrato fotográfico de Guillermina de Ossuna y Ascanio (1898). Colección particular: La Laguna (Tenerife). Del libro Marcos Baeza, Carmelo Vega. 1992.

negro. Según Pègot-Ogier, viajero francés que visitó Canarias en 1868, era propio de la moda inglesa. El traje de los caballeros era negro, con chaleco sin mangas y chaqueta corta por la cintura y por detrás larga y redondeada con una obertura en medio. Era muy similar al frac, que solían ponerse en ocasiones especiales. El pantalón era recto de la misma tela. Sobre el traje usaban la capa española, una prenda larga y suelta, abierta por delante. Era generalmente usada como prenda de viaje, sobre todo en invierno y para vestir por la noche. Según el cónsul inglés desde 1825 hasta 1831, Francis Coleman McGregor, solamente se utilizaba "cuando el tiempo está desapacible". Como sombrero usaba el de copa, que se caracterizaba por ser rígido y alto con ala pequeña.

La mujer de la clase alta sin embargo estaba mucho más apegada a la forma de vestir andaluza. Al director de la casa de comercio *Pasley Little and Co.* establecida en el Puerto de la Cruz, Alfred Diston, le debemos toda una serie de reflexiones sobre los hábitos de los isleños y un grupo de dibujos a través de los cuales nos trasmitió la vestimenta de los naturales en una época en que las costumbres estaban cambiando y los vestidos tradicionales desapareciendo por la influencia de las modas foráneas. Afirmó en la década de los treinta que las señoras de la clase alta en las islas usaban la mantilla para ir a la Iglesia, era obligado hasta los años sesenta, tal como se hacía en la Península, aunque allá era el traje de mañana de las señoras. Generalmente eran negras y solían ser de seda. La mujer española como la isleña estaba muy apegada al uso de la mantilla. En efecto, aún en los años ochenta del siglo pasado, como señala la joven inglesa Frances Latimer, era la prenda más usada para las ocasiones especiales (durante la asistencia a la Iglesia, en la Semana Santa, en ciertas festividades, etc). A esta joven viajera le debemos una de las mejores descripciones de la indumentaria de las señoras de la clase alta isleña. Según ella, la franela de algodón también predominaba en las mantillas. Normalmente eran negras, pues "las damas vestían según la costumbre de negro". El pelo se lo recogían por detrás, formando un moño; de esa manera le soportaba el velo y el rizo por delante. La mantilla la trababan al moño por detrás con trabas de diferentes tipos. Otras veces se usaba la peineta. Aunque las mantillas de color negro eran las que normalmente usaban las señoras, también existían las blancas. El uso de una u otra dependía de la ocasión y de la estación. Algunas de las mantillas blancas estaban bordadas con un satén también blanco. Era fina, y de un tipo particular, y Olivia Stone, inglesa que visitó las islas con su marido John Harris en 1883-84, no duda en afirmar que muchas estaban hechas a mano en telares de Yorkshire. También era propio de las damas y de las jóvenes de la clase alta, el uso del abanico, las sombrillas, los guantes y las medias, una prenda muy cara que poco a poco iba cobrando una creciente significación.

Sigue señalando la joven Latimer que las damas vestían con gusto. Usaban finas y elegantes botas y zapatos. Sin embargo, pronto el gusto inglés comienza a conquistar a las mujeres, fundamentalmente a las jóvenes. Sustituyen el negro por los trajes de colores.

Pero esta forma de vestir distinguida así como la moda foránea no estaba al alcance de la gran mayoría de la población (las capas populares y campesinas). El campesinado canario, sometido a la más pura miseria desde el mismo momento del asentamiento europeo y consecuentemente con muchas limitaciones económicas, había padecido una incapacidad endémica para vestir según los cánones de las clases medias o altas. No solamente obedece a una cuestión económica sino también cultural. En la cultura campesina isleña -dominante en la sociedad canaria dado su carácter agrícola- no figuraba la moda en su escala de valores. Los modelos foráneos estaban fuera de su alcance.

Por tales razones, la vestimenta del campesino era muy sencilla. A la vista de los viajeros rozaba lo pintoresco. Cuando los hombres iban a las ciudades o pueblo, fundamentalmente los domingos, solían vestirse con la indumentaria que exigía la ocasión. Los días festivos marcaba la necesidad de vestirse de otro modo, más decorosamente: un sombrero de ala ancha negro, una chaqueta corta con pequeños botones, camisa de lino blanca, pantalones ajustados sobre calzoncillos blancos y polainas alrededor de los pies. También solían ir con

pantalones blancos. Según el viajero inglés Richard Francis Burton durante su primera visita a Tenerife en 1861, los campesinos llevaban "enormes sombreros, camisas y chaquetas...; pantalones cortos como los *anghirs* hindúes, de tela marrón, o blancos calzoncillos marrones y polainas vendando las piernas como los clásicos bandoleros italianos, o curiosas polainas de cuero como las de México. Por su parte, cuando las mujeres visitaban las ciudades llevaban un sombrero de fieltro también ancho, en ocasiones alto como los de los hombres; un ligero traje, sobre sus hombros un pañuelo cruzado y con botas marrones. También se encontraba entre los sombreros femeninos el de paja o el de copa baja, redondo y estrecho. Frances Latimer señaló que iban "vestidas con camisas y chaquetas coloreadas, también sin botas o algunas con botas y sin medias", comparándolas con las campesinas del Tirol suizo.

Cuando los campesinos trabajaban en el campo solamente se ponían una camisa de lino, unos pantalones y raramente zapatos o botas. Era muy normal ver a los campesinos trabajando o por los caminos descalzos. Tanto los hombres como las mujeres "siempre transitaban los caminos muy malos descalzos. Las mujeres cargaban los zapatos dentro de la cesta y los hombres sobre las bestias de carga, poniéndoselo solamente cuando entraban al pueblo.". Esto lo afirmó Elfred Diston en 1824. La práctica duró hasta entrado el siglo XX. Era la manera de evitar que los zapatos se desgastaran. Normalmente llevaban un largo palo.

Las mujeres campesinas y de las clases trabajadoras no usaban la mantilla. En ellas predominada el chal y el pañuelo. El chal negro era la prenda más usada por las mujeres de la clase media en ciertas ocasiones. Era un pañuelo amplio que se colocaba por los hombros. Los más baratos eran los de algodón, estando los de seda y lana solamente al alcance de quienes los podían costear. Los chales de lanas no solamente los usaban las mujeres para cubrirse los hombros y espaldas sino también como abrigo para envolver a los niños. Venían exclusivamente de Gran Bretaña y cuyo mercado fue en aumento progresivo en la década de los noventa. La gran mayoría de las mujeres llevaban pañuelos coloreados de algodón para cubrirse sus cabezas. Isaac Latimer, viajero y periodista inglés que visitó Tenerife y Gran Canaria en 1887, vio un gran parecido de las campesinas isleñas con sus pañuelos sobre las cabezas con las mujeres del campo de Gales. Según el viajero inglés que visitó las islas también en 1887, Charles Edwardes, estos pañuelos para la cabeza tenían mucho más variedad de colores que las mantillas, predominando la púrpura, el amarillo, el carmesí y el azul. Por su parte, la joven Latimer indicó que los pañuelos los llevaban atados debajo de las barbillas y sobre el pañuelo el sombrero, "dando la apariencia de padecer dolor de muelas". Los viajeros señalaron que salvo el pañuelo y el sombrero, el resto de la vestimenta les hacía parecer mucho a las campesinas de Inglaterra.

El lino era otra tela de mucha demanda entre las mujeres de las islas, de gran uso casero y barato, con el que hacían las blusas y enaguas para ellas -aunque también solían ser de lana- y las camisas para los hombres. Las que económicamente se lo podían permitir usaban vestidos de seda negro, pues la seda solamente estaba al alcance de las clases acomodadas. Las jóvenes de las clases bajas hacían auténticos esfuerzos laborales para poder adquirir un vestido de seda.

Si bien las clases burguesas usaban la capa española, los campesinos utilizaban los mantos, fundamentalmente en invierno para protegerse del frío, pero también los usaban para dormir ante la ausencia de mantas y otras prendas de dormir. Según Isaac Latimer, no los empleaban los campesinos de Gran Canaria. Eran importados desde Lancashire, uno de los centros más importantes de producción de tejidos de Inglaterra. Inicialmente eran caseros, es decir, se hacían aquí mismo, pero la alta calidad de los *Lancashire blankets* (mantos) ingleses, muy usados entre los campesinos del norte de Inglaterra, favoreció la sustitución de los que se hacían en las islas, porque, «aunque eran más caros, ahorraban dinero dada la durabilidad de los mismos», le comentaron a Isaac Latimer. Se equivoca Olivia Stone cuando dice que eran de lana. Los tejidos de Lancashire eran fundamentalmente de algodón. En Whitney se fabricaba especialmente «para los hombres de las montañas de Tenerife», comentó Charles Edwardes. Según los viajeros, las exigencias

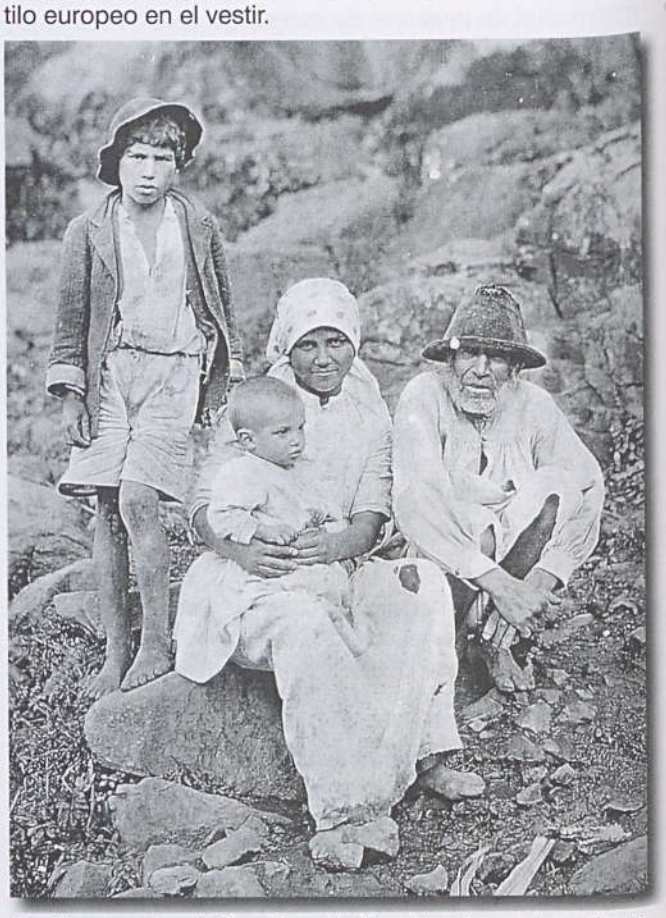
Tipo campesino de Tenerife en traje de fiesta. Entre 1863 y 1868. Colección de Carlos Teixidor.

de los naturales isleños planteaban serios problemas a los fabricantes, de tal manera que si no se hacían a su gusto (de determinado tamaño, número de bandas decorativas, etc.) eran rechazados. Las bandas que la rodeaban próximo al borde debían de ser de color azul y en número de tres, «la central más ancha que las otras de los lados. La pelusa de un lado del manto debe girar en dirección contraria hacia el otro lado, para que cada lado pueda usarse alternativamente». Tan estrictos eran los naturales -escribe Olivia Stone, atendiendo a estos diminutos detalles- «que cada manto debe ser cuidadosamente supervisado en Inglaterra antes de exportarse, ver que no contienen pelos negros y que se ajusten en todos los aspectos al conservadurismo de los isleños». Estos mantos de Lancashire muy utilizados como abrigo por el campesinado, cabreros y amplios sectores de las capas bajas de la población de las islas, llegaban hasta los talones y estaban rematados en la parte superior a la altura del cuello con un doblez de cuero por cuyo interior ribeteaba una cuerda, que servía para amarrárselo al cuello y sostener el manto, que llegaba hasta los talones.

Las diferencias entre los niños eran muy manifiestas. Los de las clases altas vestían de «una manera muy alegre». Según Frances Latimer sus ropas eran de color crema, azul o rosa, "al estilo de la ropa de París". Esa forma de vestir de los niños –insinúa la viajera- "daba algo de alegría a los sombríos vestidos negros de los mayores".

Por el contrario, la indumentaria de los niños de las capas populares era mucha más austera. La pobreza de su existencia no les permitía tener más vestimenta que la imprescindible. Según fuentes inglesas, los niños de ambos sexos iban desnudos en verano hasta que tenían cinco o seis años. A partir de entonces, los niños solían estar en el campo trabajando en las faenas agrarias o bien en las calles -trabajando, vagabundeando o pidiendo-. Como señala Charles Edwardes, "tanto si quieren algo como si no, siempre están pidiendo. Sus propios padres los dejan solos para que se dirijan a un extranjero siempre que se presenta la oportunidad pidiendo "un cuartito señor, un cuartito." Consecuentemente, salvo los días especiales –Semana Santa, Fiesta patronal, etc.- donde solían ir "algo más decente", casi siempre iban vestidos con muy poca ropa. Según Frances Latimer o Harold Lee, rara vez llevaban más de una prenda, que normalmente consistía en una camisa larga suelta y un pantalón corto.

La presencia extranjera que empezó a despuntarse a partir de la década de los ochenta afectó enormemente a las formas de vestir de los canarios. Las clases altas siempre han vestido y han estado atento a la moda europea, sobre todo francesa e inglesa. Pero ahora se trataba de las clases bajas. La proliferación de establecimientos donde se vendían el lino inglés, las ropas inglesas y demás prendas de vestir extranjeras a muy bajos precios puso al alcance de la gran mayoría de la población el estilo europeo en el vestir.



Familia campesina de Gran Canaria. Descalzos. La camisa y el pantalón de lino eran las prendas comunes durante las faenas agrícolas como vemos en esta foto de Carl Norman en 1893.

Bibliografía básica:

BORY DE SAINT-VINCENT, J.B.G.M. *Ensayos sobre las Islas Afortunadas*. J.A.D.L., La Orotava, 1988.

BURTON, Richard F. Viajes a las Islas Canarias.1861. Edén Ed. 1999.

CRUZ RODRÍGUEZ, Juan de la. *Textiles e indumentarias de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1995.

DISTON, Alfred. *Costumes of the Canary Islands*. Londres, 1835

EDWARDES, Charles. *Rides and Studies in the Canary Islands*. Fisher U.London, 1888. Existe traducción en español con el título *Excursiones y estudios en las Islas Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria.

GLAS, George. *The history of the discovery and conquest of the Canary Islands*. London, 174. (Existe traducción en español por C. Aznar Delgado).

GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás. *Las Islas de la ilusión*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

Viajeros victorianos en Canarias. Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viajes.
Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

LATIMER, Frances. *The English in Canary Isles*. W. Daily Mercury. Plymouth, 1888.

LATIMER, Isaac. *Notes of travel in the Islands of Teneriffe and Grand Canary*. W. Daily Mercury. Plymouth.1887.

LEE, Harold. *Madeira and the Canary Islands*. Lee & Nightingale. Liverpool, 1888.

PEGOT-ODIER, E. *The Fortunate Isles*. R.Bentley and Son. London, 1871.

PÉREZ CRUZ, José Antonio. *La vestimenta tradicional de Gran Canaria*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.

STONE, Olivia. *Teneriffe and Its Six Satellites*. Marcus Ward. London, 1887. Existe traducción en español por el Cabildo Insular de Gran Canaria.

Las colchas tejidas en Lanzarote.
Las colchas confitadas y las colchas llanas y trancadas

Ricardo Reguera Ramírez.
Profesor de Tecnología del IES Haría.

Motivo de este artículo

Durante el proceso de investigación que llevo a cabo sobre las indumentarias tradicionales de Lanzarote me tropecé, en muchas de las fuentes consultadas, con numerosas prendas del menaje del hogar tejidas en la Isla como toallas, sábanas, mantas, colchas, manteles, servilletas, etc. Entre todas estas prendas destacaban siempre por sus detalles o descripciones las colchas tejidas en el país, siendo tan numerosas las referencias, sobre todo de las colchas confitadas, que pronto me di cuenta que me encontraba ante unos artículos de manufactura local que fueron muy populares en las tejedurías de Lanzarote.

En la actualidad se pudieron localizar algunas colchas tejidas muy antiguas que al observarlas se comprendió rápidamente el aprecio que la población local tenía a este tipo de manufacturas. El principal atractivo de estas hermosas colchas radica en que presentan variados y ricos dibujos en los que se juega con el relieve y/o el color, proporcionando siempre un efecto de gran vistosidad.

Todas estas circunstancias, y a pesar de que este tipo de obras no era en principio objeto de mi trabajo inicial, hicieron que me decidiera finalmente a abordar estas colchas tejidas que, habiendo sido tan populares e importantes, habían quedado casi en el olvido.

Las fuentes utilizadas

Las fuentes que aportaron información sobre las colchas tejidas han sido muy variadas:

1º.- Las actas de protocolos notariales de Lanzarote (principalmente testamentos, inventarios y cartas dotales) fueron una fuente de datos abundante y rica en detalles.

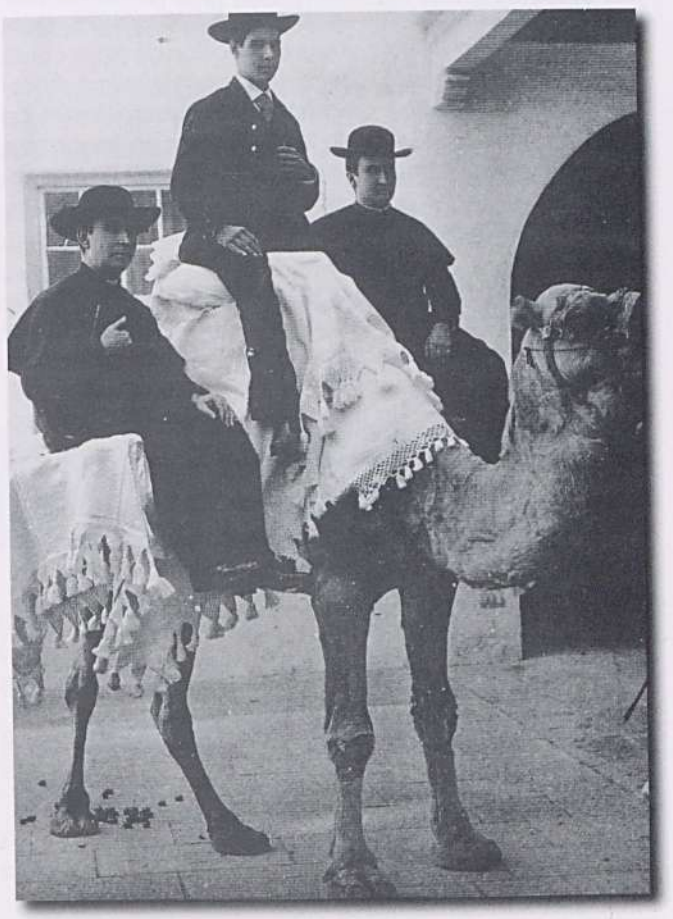
2º.- Ha sido fundamental para este trabajo la localización de algunas colchas muy antiguas tejidas en la Isla. Las propietarias de estas obras fueron también una interesante fuente de datos.

3º.- Las últimas tejedoras de la Isla, entre las que se destaca a Doña Carmen Martín Ferrer, han proporcionado una valiosa información para poder adentrarnos en el conocimiento y confección de este tipo de obras.

4º.- Se cuenta también con unas pocas reseñas y comentarios localizados en las obras de algunos autores que informan sobre Lanzarote.

La cantidad y la calidad de los datos que proporcionan todas estas fuentes no sólo han enriquecido este informe, sino que han dado la posibilidad de poder contrastar la información y extraer así algunas conjeturas que intenten aclarar y definir estas complejas manufacturas.

En los protocolos de Lanzarote consultados se observa que entre las colchas tejidas en la Isla destacan las *'confitadas'*, aunque también aparecen otras calificadas como *'llanas'*, *'trancadas'* y *'de la parra'*, unas colchas de no menos importancia e interés que también serán abordadas en este trabajo.



F.1. Camello con colcha de algodón confitada. Fotos: R. Reguera.

Historia de estas obras en Lanzarote

En las actas notariales, las referencias localizadas sobre las colchas confitadas son muy numerosas, registrándose desde principios del XVIII hasta mediados del

F. 2. Detalle de una colcha confitada de lana.

F. 3. Colcha confitada de lana de la obra de la parra.

XIX (1729-1861) (1)(2). En cambio, las citas de las llanas son poco frecuentes y éstas aparecen bien entrado el XVIII (1761-1783) (3)(4). Para las trancadas las citas son también escasas y se localizan ya bien entrado el XIX (1831-1851) (5)(6). Es preciso aclarar que el periodo de estudio de estas actas notariales se hizo entre 1700 y 1875, siendo por tanto muy posible que la confección de estas obras rebase estos márgenes, conociendo por algunas publicaciones (7) la existencia de colchas confitadas y llanas en Fuerteventura desde el siglo XVII. También es importante reseñar que los protocolos consultados fueron una selección del total de las actas por lo que los datos extraídos son sólo una muestra parcial.

Aunque desconozco la procedencia y el inicio concreto de este tipo de manufacturas en Lanzarote, es de suponer que la técnica de su confección haya llegado desde la Península antes del XVIII. En Lanzarote estas colchas encontraron un buen campo de trabajo, ya que por aquella época se producía con abundancia en la Isla las principales materias primas necesarias para su confección, lana y algodón de calidad media. Para el lino requerido en estas obras podía emplearse el escaso y basto lino del país, recurriendo al de fuera cuando no se disponía de él. Con estas manufacturas las tejedoras obtenían una importante entrada de dinero, a la vez que daban una nueva utilidad a los telares que ya por aquellas fechas habían empezado a abandonarse ante la fuerte competencia de los tejidos que llegaban del exterior.

En la consulta de los protocolos notariales se pudo constatar como las colchas tejidas, sobre todo las confitadas, se registran frecuentemente entre los artículos que se relacionan en las dotes que se aportan al casamiento de una hija. Esta circunstancia manifiesta no sólo la popularidad de estas obras sino también el valor que se les daba. El aprecio que la población lanzaroteña tenía por estas hermosas manufacturas de vistosos dibujos hacía que las tejedoras emplearan buena parte de su tiempo en la confección de unas obras que después podían vender a buen precio.

El estimado valor que llegaban a alcanzar estas colchas radicaba en dos factores principales. Primero, que la tejedora precisaba de una gran experiencia y habilidad para la fabricación de unas obras que, como ya se verá, son de una laboriosa y compleja confección, conociendo además que a la hora de unir los lienzos que forman la colcha los dibujos debían encajar perfectamente. Por este motivo, las tejedoras debían tejer de forma muy uniforme y sin cometer errores, contando además con la complicación de que el hilado artesano de los materiales no permitía un trabajo parejo. Otro factor encarecedor de estas obras estaba en el largo tiempo que se invertía en acabarlas, indicando las tejedoras consultadas que se avanzaría muy pocos centímetros al día con esta tediosa labor. Se conoce además que habían pocas tejedoras de oficio capacitadas para estas manufacturas.

Según los protocolos y las colchas que se han podido observar en la actualidad, en Lanzarote eran más frecuentes las colchas tejidas de lana que las de algodón, siendo las de algodón siempre blancas y las de lana preferentemente azules o de colores. Estos colores se conseguirían tiñendo las lanas, actividad que llevarían a cabo las propias tejedoras con tintes naturales fabricados por ellas mismas o comprados. Estas prácticas tintóreas constituyen, sin lugar a dudas, un importante valor añadido a estas manufacturas textiles.

Estas obras eran sobre todo comunes en Lanzarote y en Fuerteventura. Ya a principios del XIX Escolar y Serrano (8) apunta para La Oliva que:

"Las mujeres se dedican a hilar y tejer algodón, lienzo ordinario y, también colchas de algodón con dibujos muy curiosos"

Por los datos de este mismo autor se sabe que estas obras incluso se exportaban fuera de la Isla, apuntando para Betancuria:

"Algunas mujeres tejen con bastante primor telas ordinarias de algodón y, colchas de lo mismo que venden con estimación en las Islas."

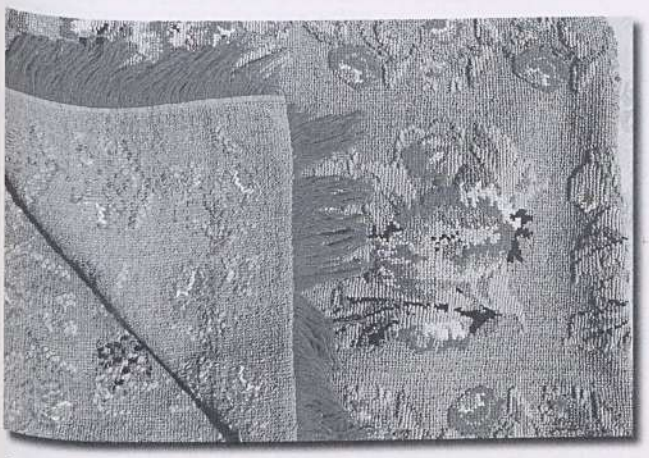
Haciendo una cata sobre algunos protocolos de Fuerteventura del XVIII también se registraron colchas tejidas (3). Asimismo, se conoce que este tipo de obras se elaboraba en Gran Canaria (9), siendo también posible

que se fabricaran en las otras Islas. De cualquier forma, en este tipo de manufacturas siempre destacó Lanzarote y Fuerteventura sobre las restantes, debido posiblemente a que en las otras Islas los telares seguían empleándose en la confección de lienzos y paños.

A principios del XIX, Álvarez Rixo (10), al informar de las escasas fábricas existentes en Lanzarote, indica:

"Algunas mujeres de campo tejen algunas colchas, ceñidores, toallas de rico algodón que se cosecha aunque poco, y alforjas de lana; todo en tan corta cantidad que es preciso mucha paciencia para esperar por cualesquiera de estas obras, que la misma forma tienen hoy que cuando se introdujeron al tiempo de la conquista."

Si bien el comentario de Rixo no es del todo claro, y se supone que en las colchas que alude se refiera a las colchas confitadas de algodón, aporta interesantes datos generales sobre la lentitud del trabajo y las arcaicas hechuras de las tejedurías insulares.



F. 4. Detalle de una colcha bordada (confitada).

El siguiente texto, extraído de un oficio titulado "Noticias sobre telares" de las actas del Ayuntamiento de Teguise de 1828 (11), es sin duda el más rico en detalles, verificando para estas fechas en Lanzarote el predominio de las colchas tejidas de lana frente a las de algodón:

"... y de la misma manera tejen colchas y ruedos de varios colores urdidos de lino teñido y lana del país y para las pintas, como ellas dicen, compran bayetas de varios colores que deshilan y vuelven a hilar, cuyos usos son para las camas en los días de lujo y para las cabalgaduras, cuesta mucho trabajo y tiempo para tejerlas pero duran de padres a hijos y nietos. Para el uso cotidiano tejen otra clase de colchas listadas que llaman traperas urdidas de lino teñido y tapadas de tiras de trapos que van uniendo en ovillo y suelen durar también largo tiempo."

En este texto llaman la atención dos comentarios. Primero "el teñido del lino", un dato extraño ya que en las colchas examinadas el lino siempre presenta su color natural. En segundo lugar la utilización de "hilos deshilados de bayeta para las pintas", una práctica muy laboriosa, y en su caso destinada sólo a pequeñas cantidades de lana de color, que sería paralela al teñido de grandes cantidades de esta fibra pues, como se verá posteriormente, toda la lana de las colchas tejidas observadas es íntegramente de color.

Todavía a principios del siglo XX algunos autores siguen indicando la presencia y posible confección de estas obras en Lanzarote. Isaac Viera (12), al describir la romería que los lanzaroteños hacen a la Virgen de los Volcanes, apunta:

"Otras familias viajan en silla de carga, que se adornan con lujosas colchas de grandes flecos y de dibujos primorosos, tejidas en la Isla..."

Hablando de la utilidad que se le daba a estas colchas, las entrevistadas informan que se usaban para vestir la cama en los días de fiesta y también, como indican los informes anteriores, para engalanar un camello cuando se iba de romería o cuando se destinaba a montura de un personaje notorio (f. 1). Afirman asimismo que las colchas tejidas de lana podían también utilizarse como alfombras en días especiales.

Finalmente indicar que este tipo de obras hace ya mucho tiempo que no se fabrican en la Isla, declarando las tejedoras que ellas ni siquiera se las vieron tejer nunca a sus madres ni abuelas, aunque siempre oyeron decir que sus ascendientes sí las confeccionaban. Posiblemente, la decadencia de estas manufacturas fue pareja al abandono progresivo de los telares, contando además con la complejidad y con la laboriosidad poco rentable de su manufactura como factores determinantes de su decadencia.

Descripción del tejido y su técnica

Confrontando las distintas fuentes de información, se hace a continuación un análisis general de estas colchas tejidas artesanalmente en los telares tradicionales de Lanzarote.

Rasgos técnicos comunes.

1º.- El tejido que forma la base de estas colchas es de tres lizos, un tipo de tejeduría casi exclusivo de las colchas tejidas.

2º.- Los dibujos que presentan estas obras, que son los que dan mérito a estas manufacturas, se realizan a la vez que éstas se tejen en el telar y se obtienen con distintas técnicas que consiguen un relieve del dibujo más o menos pronunciado.

3º.- Es fundamental en estas colchas el hecho de utilizar distintos grosores en las fibras textiles que se usan para su confección. La urdimbre es siempre de lino y en la trama se van sucediendo hilos de hilado grueso (un

solo hilo de lana o algodón) con hilos de hilado fino (de uno a tres hilos de lino o algodón).

Las colchas confitadas.

'Confitada' es un término que todavía emplean algunas de las tejedoras consultadas para designar un tipo de colchas concreto que se confeccionaba en los telares tradicionales de Lanzarote. El tejido base se realiza con tres lizos, con un orden de pisada de los pedales que no deja revés ni derecho en la tela (f. 2). Estas colchas se caracterizan fundamentalmente porque su tejido presenta en una de sus caras (en el haz) una serie de dibujos formados por pequeñas bolitas que sobresalen de la tela (f. 2 y 7).

Buscando la definición de confitado, no se localizó ninguna acepción de tejido para este término aunque sí para 'confitico/llo/to', que es una *"labor menuda que tienen algunas colchas, parecida a los confites pequeños"* (13).

Observando las colchas confitadas antiguas se aprecia que están urdidas de lino y tapadas (es decir con trama) de lana y lino, o de algodón y lino o sólo de algodón. En la trama de las colchas confitadas de lana se va alternando un hilo grueso de lana con dos o tres del mismo lino de la urdimbre, y en las de algodón un hilo grueso de algodón con dos o tres hilos finos de algodón o del mismo lino que la urdimbre. Cuando se registran en los protocolos, estas prendas aparecen generalmente como *"una colcha confitada de lana"* o *"una colcha confitada de algodón"*, sobreentendiendo que la urdimbre es de lino. Aunque no debió ser muy frecuente, parece que podían combinarse los tres materiales en una misma colcha pues en los protocolos también se localizó una *"colcha confitada de algodón y lana azul"* (14).

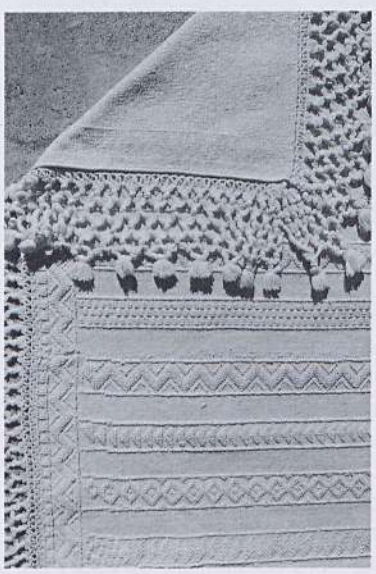
Según los protocolos y las colchas apreciadas, las confitadas de algodón son siempre del mismo color que la materia prima, es decir blancas (f. 5, 6 y 7), y las de lana son azules o de fondo azul con colores (f. 2 y 3). Se observa también como, por la calidad e hilado del material, el confite de algodón es mucho más recio y duro que el confite de lana (f. 2 y 7).

Las tejedoras informan que desconocen cómo se hacían resaltar los dibujos, aunque hacen una propuesta muy lógica basada en los comentarios que oyeron de sus madres. Apuntan que probablemente fuese levantando el hilo grueso de la trama (de lana o algodón) en unos puntos concretos con una especie de verguilla de metal parecida a una agujeta de hacer punto. Una vez pasada una trama gruesa, se iban cogiendo con la punta de esta agujeta o verguilla aquellos puntos de la trama que se quería que quedaran resaltados. Posteriormente, al quitar la verguilla quedaban los confites. Suponen que esto se haría a la vez que se tejía siguiendo algún patrón o guía, del estilo de los patrones de los bordados de punto de cruz, que iban indicando en cada trama los puntos que debían ser resaltados para formar el dibujo.

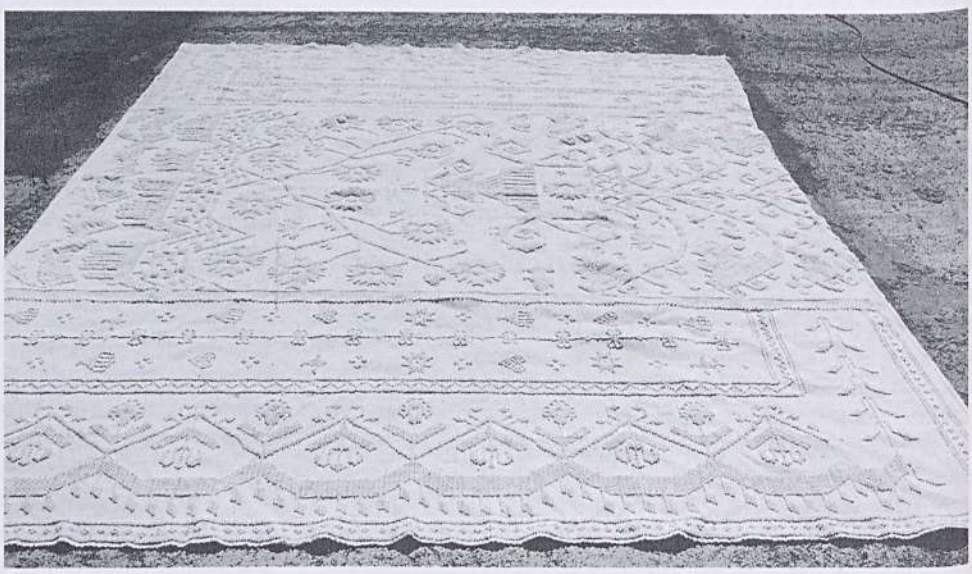
En los protocolos consultados se localizaron también *"dos pañuelos confitados"* (15) que probablemente sean dos pañuelos bordados. Afianzando esta suposición, muchas de las dueñas de las colchas tejidas que se han examinado, sobre todo de las de lana, llaman a sus colchas 'bordadas', reconociendo algunas que es sinónimo de confitadas. Posteriormente se comprobó como estas colchas eran unas confitadas y otras llanas o trancadas. Como única excepción se tiene una colcha que parece realmente bordada a mano después de tejida (f. 4).

Las colchas trancadas y llanas.

Las tejedoras de Lanzarote aplican el adjetivo 'trancadas' a unas telas de tres lizos con un orden de pisada de los pedales del telar que origina un tejido que presenta una cara (el haz) en la que sobresalen en pequeños abultamientos los hilos gruesos de la trama, y otra (el envés) en la que destacan los hilos de la urdimbre junto con los hilos finos de la trama (f. 8).



F. 5.



F. 6. Detalle de una colcha confitada de algodón y colcha de algodón.

F. 7. Pez. Motivo animal de una colcha confitada de algodón.

Aunque las tejedoras indican que las colchas trancadas que ellas conocieron no presentaban dibujos, este mismo tejido pudo apreciarse en la actualidad en numerosas colchas de lana antiguas tejidas en Lanzarote que presentan variados y vistosos dibujos con muchos colores (f. 8, 9, 10 y 11), pudiendo entonces llamar también a estas obras 'colchas trancadas'.

Estas colchas presentan la urdimbre de lino y la trama de lana y lino, de forma que en la trama se alterna siempre un solo hilo grueso de lana con uno o dos hilos finos de lino. Se observa también como en el haz del tejido los hilos de la urdimbre se unen en grupos de dos o tres hilos (f. 11). Todo el haz de estas colchas presenta una superficie homogénea llena de bultitos, caracterizándose en que sus dibujos no sobresalen tanto como en las confitadas, motivo por el que se supone que en un tiempo las colchas trancadas se conocieron también como 'llanas'.

En los protocolos consultados, nos hemos percatado como durante el XVIII las colchas llanas se registran frecuentemente en contraposición a las confitadas, indicando por tanto que son dos obras bien diferenciadas: *"dos colchas, una confitada y la otra llana"* (4). Ya en el XIX, no se localizó el término 'llanas' y empieza a aparecer el de 'trancadas', registrándose también como obras distintas a las colchas confitadas: *"tres colchas y un ruedo, una y ruedo confitado y la otra de colores, otra trancada"* (5). Con esto se podría deducir que el adjetivo 'llanas', que las tejedoras actuales no asocian a las colchas tejidas, fue poco a poco sustituido durante el XIX por un sinónimo, el de 'trancadas', un vocablo que sí ha llegado hasta nuestros días. Las tejedoras comentan que el nombre de trancada puede ser debido a que el tejido queda muy cerrado y apretado. Por las características técnicas que presenta esta tela posiblemente ésta sea muy similar a la que en Tenerife llaman 'panalejo' (16).

Según las tejedoras, los dibujos que presentan estas obras se trabajan de dos formas distintas. Ambas técnicas se realizarían a la vez que se teje la colcha y cogiendo entre las manos rollitos de lana con los colores precisos. Una de las formas sería intercalando en la trama trozos de lana de colores según sea el diseño, con lo que el dibujo queda atrapado entre los hilos de la urdimbre sin ningún tipo de realce (f. 10 y 11). El otro sería realizando un sencillo trabajo de anudado con las lana de colores y los hilos de la urdimbre (f. 8), con lo que el dibujo resultante queda algo resaltado pero nunca tanto como el confitado.

Las colchas observadas en la actualidad

En la actualidad se han encontrado en Lanzarote quince de estas colchas tejidas. La localización de estas obras no fue muy sencilla y se hizo siguiendo sobre la marcha las pistas que iban dando algunas personas que conocían la existencia de obras tejidas en la Isla. Desde estas líneas quiero hacer llegar a las informantes y a las dueñas de las colchas mi más sincero agradecimiento por su inestimable colaboración y el trato tan cordial que me brindaron en todas las visitas.

Todas las propietarias han heredado las colchas de sus madres y les tienen un gran aprecio por ser un recuerdo de familia. Las conservan con esmero guardadas en cajas o colgadas a modo de tapices.

Como ya se han dado los datos técnicos de estas obras a continuación sólo se aportan las apreciaciones generales:

Antigüedad y estado

Todas las propietarias de estas hermosas manufacturas aseguran que sus colchas son muy antiguas y tejidas en la Isla por sus antepasados. Algunas de las dueñas tuvieron ascendientes tejedoras y dan como las posibles autoras más cercanas de estas colchas a sus abuelas de jóvenes o bisabuelas.

Muchas de las colchas presentan algunos remiendos que evidencian su antigüedad y uso, aunque se puede decir que su estado general de conservación es bastante bueno.

Agrupamiento

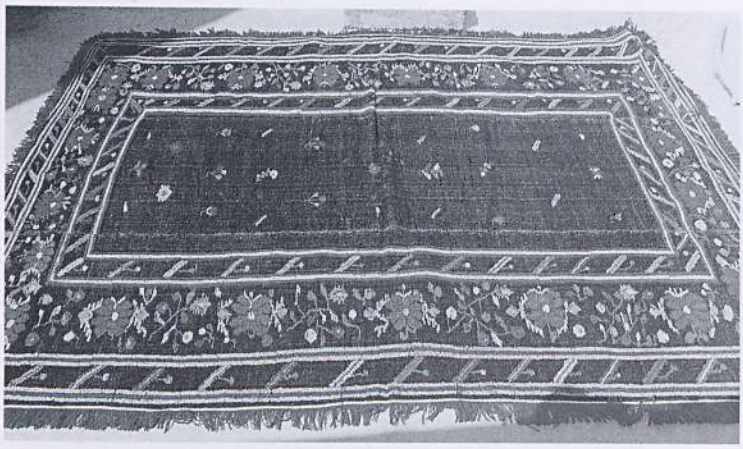
Según el tejido base y la técnica empleada para su dibujado, nueve de las colchas son confitadas y seis son trancadas o llanas. En una de las que se considera confitada (pues tiene el mismo tejido base) se observa que los confites han sido bordados a mano después de su tejeduría (f. 4). Es por esto que esta colcha sí puede llamarse 'bordada'.

Composición

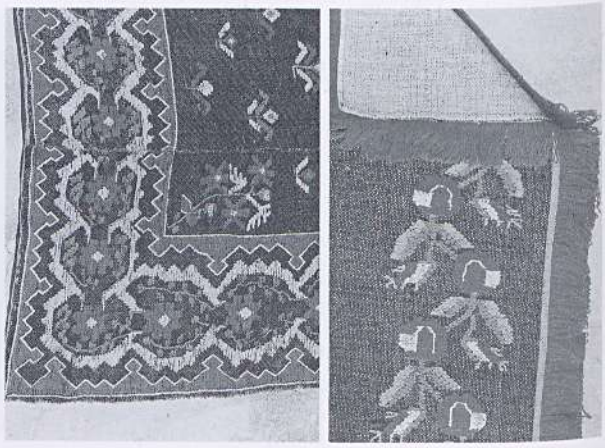
De las nueve colchas confitadas cinco son de algodón y cuatro son de lana. Las seis colchas llanas o trancadas son de lana. Es de recordar que la urdimbre de todas estas colchas tejidas y algunos hilos de la trama son de lino.

Estructura y añadidos

Once de ellas están formadas por tres lienzos uni-



F. 9. Colcha trancada o llana de lana.



F. 10. y F. 8. Detalles de colchas trancadas o llanas de lana.

Once de ellas están formadas por tres lienzos unidos, que es lo normal para formar una colcha tejida, y las otras cuatro son lienzos sueltos o pegados que en su tiempo debieron formar colchas enteras.

Dos de las confitadas de algodón presentan por algunos de sus bordes una aplicación de flecos de algodón de un trabajo de anudado parecido al macramé (f. 1 y 5). Cuatro de las colchas de lana (tres trancadas y la bordada) presentan alrededor un añadido de flecos de lana, tres en rojo y uno en azul (f. 4, 8 y 9). Estos flecos están confeccionados con un pequeño peine de mano y son del mismo tipo, aunque más largos, de los que se aprecia en las tapas de las mochilas y alforjas antiguas tejidas en la Isla.

Dimensiones

El largo máximo y mínimo de estas colchas, sin contar los flecos, está entre los 244 y los 206 cm. y el ancho entre los 213 y los 150 cm. respectivamente. El ancho máximo y mínimo de los lienzos que componen estas colchas está entre los 71 y 50 cm respectivamente.

Mención aparte merecen tres lienzos de 92 cm de ancho incluidos en dos colchas confitadas de algodón (f. 6). La medida de este ancho excede los anchos normales dados por los telares tradicionales canarios. Esto podría ser indicio del origen foráneo de estos lienzos o de haber surgido de un telar no tradicional, aunque en los antiguos telares de Lanzarote se han medido cajas del peine de 95 cm. de largo.

Dibujos

Todas las colchas presentan una guarnición o cenefa de dibujos por todo su contorno, aunque en tres de las confitadas de algodón esta cenefa no las rodea totalmente (f. 6). Los dibujos de estas cenefas son principalmente representaciones con motivos geométricos y/o vegetales (f. 3, 5, 8, 9 y 10), aunque en algunos casos se entremezclan también motivos animales y simbólicos (f. 6).

El centro de algunas colchas no presenta sino las iniciales de sus primitivas dueñas. En otras, todo el centro está ocupado por dibujos geométricos y vegetales (f. 2, 3 y 5). En otras aparecen pequeños motivos florales y/o geométricos sueltos (f. 9 y 10), presentando a veces ramos en las cuatro esquinas (f. 10) o un ramo central. En otras el centro está ocupado por líneas paralelas de dibujos geométricos, animales y/o simbólicos (f. 5 y 6).

Mención aparte merecen los dibujos de los lienzos confitados de algodón de 92 cm., ya que en ellos aparecen grandes motivos vegetales y geométricos entrelazados con algunas representaciones sueltas de animales (f. 6).

El hecho de haber localizado colchas con dibujos iguales o muy similares (dos cenefas y un centro que se repiten) es una prueba evidente de que muchas veces su confección se realizaba siguiendo algún patrón prefijado que podía pasarse de una tejedora a otra.

En los dibujos geométricos predominan las formas poligonales (rombos y triángulos) (f. 2, 3, 5, 6 y 10) y las líneas paralelas (f. 5 y 9). Los motivos vegetales son preferentemente flores sueltas o ramas de las que salen flores, hojas y capullos (f. 4, 8, 9, 10 y 11). Uno de los motivos vegetales más originales y complejos se localiza en el centro de dos colchas confitadas de lana en las que se observa un curioso enrejado de dibujos constituido por hojas, racimos y zarcillos de la vid (f. 3). Los motivos animales sólo se registran en las colchas confitadas de algodón y estos consisten en dibujos de aves, camellos y peces (f. 7). Las representaciones simbólicas son también exclusivas de las colchas de algodón y entre ellas destacan estrellas, corazones, candelabros y jarrones con flores (f. 6).

El perfilado de los dibujos de las colchas confitadas (f. 7) es mucho más preciso que el de las colchas trancadas, que suelen tener un acabado más tosco (f. 11). Parece incluso que los dibujos de las trancadas surgen de la inventiva de la tejedora o que en su diseño no se sigue un patrón tan riguroso como en el caso de las confitadas. Observando algunas colchas con detalle, se aprecia como

Colores

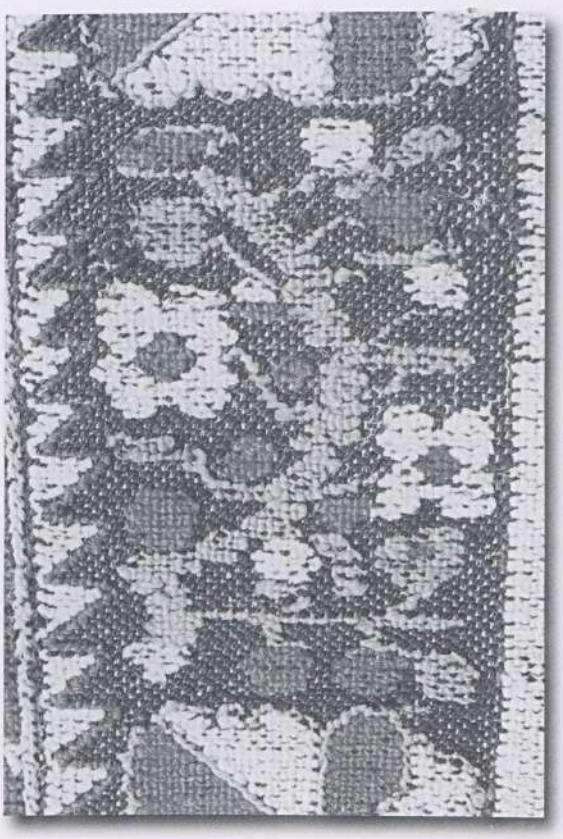
El único material que aparece teñido en las colchas tejidas es la lana, ya que tanto el lino como el algodón presentan siempre su color natural, es decir el blanco o sus tonalidades próximas.

Las colchas confitadas de algodón son blancas en su totalidad (f. 5, 6 y 7) y las confitadas de lana presentan un fondo claro (dado por el lino de urdimbre y trama) con confites de color azul oscuro (f. 2), aunque una de ellas tiene una cenefa en la que se combina el amarillo, rosado y blanco (f. 3). La confitada que llamamos 'bordada' presenta un fondo en el que sobresale un tono marrón claro de la lana y confites con colores rosado, rojo, amarillo, blanco, negro, azul, verde claro y verde oscuro (f. 4).

Todas las colchas trancadas tienen un fondo de lana azul oscuro con dibujos en los que destacan el rojo y el blanco y, en menor proporción, el amarillo, verde, y marrón claro, presentando también pequeños detalles en rosado y azul celeste (f. 8, 9, 10 y 11). La policromía de las colchas trancadas, por lo variado y subido de los tonos, constituye su principal atractivo, mostrando unos colores mucho más llamativos que en las confitadas.

Los ruedos

En los protocolos consultados, junto a las colchas confitadas se registran frecuentemente otras obras llamadas 'ruedos' o 'rodapiés', a veces también confitados, que venían haciendo juego con las colchas: *"tres colchas, una blanca de algodón confitada con su ruedo y las dos azules de lana, la una con su ruedo"* (17). Estos ruedos eran como unas bandas de tela, por lo general del mismo tejido que las colchas (11), que se colocaban alrededor de las camas colgando desde los palos donde su funda el colchón hasta el suelo. Con los ruedos se ocultaba el bajo de las camas y se evitaba que la colcha se ensuciara con el roce.



F.11. Detalle floral de una colcha trancada o llana.

En este sentido es interesante indicar que, aparte de las 15 colchas citadas, pudieron apreciarse algunos lienzos sueltos con un dibujo de confitados haciendo juego con dos de las colchas de algodón (f. 12). Aunque sus dueñas piensan que estas bandas eran lienzos de colchas sin acabar, se estima que fueron ruedos porque, a diferencia de los lienzos de las colchas, presentan en uno de sus lados más largos una estrecha pretina (de unos 3 o 4 cm) de tejido sin ningún tipo de confite que probablemente se utilizaría para unir el ruedo a la cama. Por la presencia de esta pretina se ha podido observar como algunas colchas se han formado con ruedos (f. 6).

Otras expresiones de interés en los protocolos

Aunque es muy frecuente que en los protocolos al describir las colchas confitadas aparezcan expresiones que indican su origen insular, como *"obra del país"* (18) o *"del uso de la tierra"* (19), algunas colchas (dos de ellas registradas también como confitadas) aparecieron en estos documentos calificadas bajo la expresión *"obra de la parra"* (15)(18)(20). Esta expresión, localizada por primera vez en 1829 y por última en 1851, no es conocida por las tejedoras en la actualidad aunque opinan que quizás indique que esa colcha presenta dibujos relacionados con la planta de la vid: racimos, zarcillos, ramas y hojas; dibujos ya descritos que en la actualidad se han podido observar en dos de las colchas confitadas de lana (f. 3).

Aparte de las descripciones dadas, de las colchas de trapos o traperas (11)(15) y de las colchas confeccionadas con tejidos convencionales (raso, damasco, holandilla, capullo, sarasa, etc.) (15)(22), en los protocolos se localizan expresiones muy curiosas sobre colchas, de posible fabricación local, que podrían ser estudiadas con profundidad en otros trabajos. Entre éstas se destaca *"una colcha berberisca"* -una cita en 1738 (21)-, *"una colcha de lana azul de borreguilla sin fleco"* (22) -cinco citas para estas colchas de lana de borreguilla de 1758 (23) a 1792 (24)- o *"una colcha de lana del país de arco"* -cita de 1853 (25) y otra como *'lana arquiada'* en 1851 (15)-. Como ya se indicó al principio, los protocolos consultados fueron sólo una muestra, pudiendo asegurar por tanto que en ellos queda aún mucha información por extraer que podría ser de gran interés.

Aparte de los valiosos datos protocolarios, en la actualidad se localizan aún muchas prendas tejidas muy antiguas del menaje del hogar (colchas, sábanas, mantas, toallas, manteles, etc.) o de las labores del campo (alforjas, costales, mochilas, sementales, etc.). En las hechuras y tejidos de estas obras, que se confeccionaban en los telares tradicionales de las Islas, se aprecian muchas características peculiares que las convierten en unas prendas de gran interés etnográfico. Espero que este artículo sirva de estímulo para que los investigadores de los temas tradicionales canarios se decidan a iniciar estu-

dios que aborden estas meritorias y singulares manufacturas que fueron tan útiles y populares y que hoy están casi olvidadas.

F.12. Ruedo confitado de algodón.

Notas:

AHP: **Archivo Histórico Provincial;** AHT: **Archivo Histórico de Teguise;** ANCM: **Archivo de la Notaría de Don Celestino Mendizábal;** APH: **Archivo Parroquial de Haría;** APSB: **Archivo Parroquial de San Bartolomé;** APT: **Archivo Parroquial de Tinajo.**

(1) (*colcha de algodón confitada... rodapié bordado de hilo*: AHP; año 1729; escribano Clavijo Álvarez Nicolás; acta 2804; folio 121; testamento de María Josefa; vecina de Santa Catalina)
(2) (*una colcha y un ruedo confitado de lana azul*: ANCM; año 1861; escribano Ezequiel Morales; libro 1º; folios 916-917 vto.; codicilo de Doña Juana de Cuadros, vecina de Tinajo)
(3)(*una colcha confitada, una colcha llana, un ruedo confitado*: AHP; año 1761; escribano Pérez Saavedra; Sebastián; acta 3033; microfilm 6º; dotes dadas a los hijos de María de Peña vecina de Las Majadillas en Fuerteventura)
(4) (*dos colchas, una confitada y la otra llana*: AHP; año 1783; escribano García del Castillo, Luís; acta 2874; microfilmado; testamento de Sebastián de León, vecino de Los Valles)
(5) (*tres colchas y un ruedo, una y ruedo confitado y la otra de colores, otra truncada*: APT; año 1831; Libro de Testamentos; folio 61; testamento de Felicia Cabrera, vecina de Tinajo)
(6) (*un ruedo de algodón obra del país... una colcha y ruedo de lana azul confitada obra del país... colcha de lana truncada*: ANCM; año 1851; escribano Ambrosio Pereira; libro 1º; folios 758-803 vto.; inventario de bienes de Don Vicente de León Lemes, vecino de Los Valles)
(7) (Roldán Verdoso, Roberto, con la colaboración de Candelaria Delgado González; "Acuerdos del Cabildo de Fuerteventura, 1605-1659"; edición del Instituto de Estudios Canarios; La laguna ,Tenerife 1970)
(8) (Hernández Rodríguez, Germán; "Estadísticas de las islas Canarias, 1793-1806 de Francisco Escolar y Serrano"; edición de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura; Las Palmas 1984)
(9) (Pérez Cruz, José Antonio; "La vestimenta tradicional en Gran Canaria"; edición de la FEDAC del Cabildo de Gran Canaria; Las Palmas 1996)
(10) (Álvarez Rixo, José Agustín; "Historia del Puerto del Arrecife"; edición del Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife; Tenerife 1982)
(11) (Hernández Delgado, Francisco y Rodríguez Armas, María Dolores "Los telares tradicionales en Lanzarote", trabajo publicado en el "Anuario del Archivo Histórico de Fuerteventura TEBETO VI"; edición de Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura y del Archivo Histórico de Fuerteventura; Puerto del Rosario 1993
(12) (Viera, Isaac: "Costumbres canarias"; editorial Renacimiento, 2ª edición; Madrid 1916)
(13) ("Diccionario Enciclopédico ESPASA"; ediciones Espasa-Calpe S.A.; Madrid 1987)
(14) (*una colcha confitada de algodón y lana azul*: AHP; año 1792; escribano Cueva y Zaldívar, Antonio de la; acta 2865, libro 3º, folio 144 vto; testamento de Juana de León Arvelo y Carreño vecina de Los Valles)
(15) (*una colcha de trapos listada de encarnado y amarillo... otra con listas angostas... una colcha de trapos también con listas angostas... colchas de sarasa (de fondos y ramos de distintos colores)... colcha confitada de lana con varios colores... colcha de lana de fondo violado ramazón de color y flecos encarnados... colcha de lana arquiada de color rosado... colcha de lana confitada de varios colores... colcha blanca obra de la parra y ésta de algodón obra del país... colcha blanca confitada de algodón listada obra del país, colcha blanca de algodón guarnecida de estambre obra del país... colcha catalana de algodón blanca... dos pañuelos confitados*: ANCM; año 1851; escribano Ezequiel Morales Bethencourt; folios 350-407; libro 1º; inventario de Doña Petra Betancor, vecina de San Bartolomé)
(16) (Cruz Rodríguez, Juan de la; "Textiles e indumentarias de Tenerife"; edición del Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife y otros; Santa Cruz de Tenerife 1995)
(17) (*una colcha de lana azul con sus flecos de lana y algodón... tres colchas, una blanca de algodón confitada con su ruedo, y las dos azules de lana, la una con su ruedo*: AHP; año 1765; escribano Barreto, Agustín Cayetano; acta 2838, microfilmado; testamento de Miguel de las Nieves Lasso, condestable del castillo de San Gabriel)
(18) (*una colcha azul confitada de la obra de la parra obra del país... colcha listada de colores obra del país... una colcha azul confitada obra de la parra*: APSB; año 1843; libro de testamentos 5º; sin foliar; testamento de María Luzardo, vecina de San Bartolomé)
(19) (*una colcha confitada del uso del país... colchas confitadas pequeñas*: AHT, documento facilitado por Don Francisco Hernández; año 1830; escribano Domingo Cancio; Testamento e inventario de los bienes de Gerardo Morales y Catalina Dumpiérrez, vecinos del Puerto del Arrecife)
(20) (*dos ruedos, colcha y ruedo de colores y otra colcha y ruedo azul obra de la parra*: APSB; año 1829; libro de testamentos 5º; sin foliar; testamento de Doña Rosalía Bonilla, vecina de San Bartolomé)
(21) (*colcha berberisca*: APH; año 1738; libro de testamentos 2º, 6º legajo; folio 310; escribano Luís García del Castillo; testamento de Luís Rodríguez Ramírez y su mujer María de Jesús, vecinos de Máguez)
(22) (*colcha de lana azul de borreguilla sin fleco... un ruedo de hilo y lana azul confitado*: APT; libro de testamentos; sin foliar; año 1773; testamento de Juan Hernández Peña, vecino de Tinajo)
(23) (*tres colchas, la una de holandilla forrada de baetilla amarilla, otra confitada de azul y otra de borreguilla... una colcha de capullo... una colcha azul nueva confitada, otra de lo mismo ya usada, dos rodapiés el uno blanco de algodón y otro azul confitado*: AHP; año 1758; escribano Clavijo Álvarez, Salvador; acta 2823, microfilmado; testamento de Andrea González de Sepúlveda, vecina de Teguise)
(24) (*colcha de borreguilla... un ruedo de hilo y lana azul confitado*: AHP; año 1792; escribano García del Castillo, Luís; acta 2878; microfilmado; testamento de Gregoria de Cabrera, vecina de Tinajo)
(25) (*una colcha de lana del país de arco*: AHT; año 1853; libro de Juicios Verbales; demandante: María del Carmen Viera, vecina de Tinajo)

La industria sombrerera en Gran Canaria

Macarena Murcia Suárez.
Antropóloga. Técnica de la FEDAC. Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria. Cabildo de Gran Canaria.

Introducción

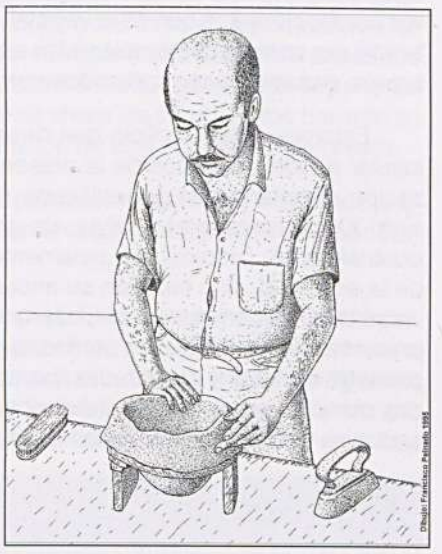
La sombrerería fue un oficio artesano basado en la elaboración de diversos modelos de sombreros, empleando como material el pelo de determinados animales; de esta actividad surgieron los característicos *cachorros* canarios.

El desarrollo de la industria sombrerera en la isla de Gran Canaria se remonta al siglo XVII, alcanzando su máximo esplendor en los siglos XVIII y XIX.

De acuerdo con Escolar Serrano (HERNÁNDEZ, 1983) en la Isla existían a finales del XVIII importantes centros manufactureros: Firgas, Gáldar, Arúcas, Guía, Moya, Telde, y Las Palmas de Gran Canaria.

Como consecuencia del grado de especialización alcanzado por la industria sombrerera en Gran Canaria en los siglos XVIII y XIX, los artesanos locales exportaban sombreros a todas las islas del Archipiélago; esta situación comercial se prolongó hasta finales del XIX, momento en el que el sector entró en crisis.

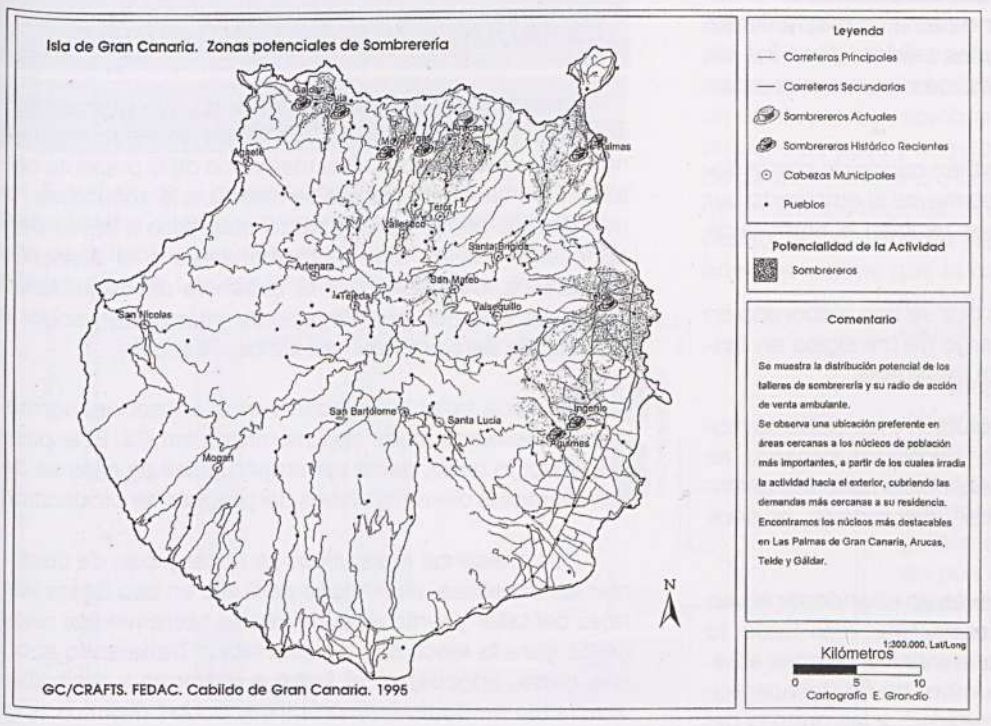
El estudio de la cultura material asociada a la práctica del oficio de sombrerero la hemos desarrollado a través de la consulta de documentos históricos y de las entrevistas efectuadas a los escasos artesanos que permanecen con vida y a los familiares de los ya desaparecidos.



Artesano trabajando.

La transmisión de los conocimientos de esta actividad artesana fue básicamente patrilineal, es decir el oficio se heredaba de padres a hijos, aunque se sucedieron circunstancias, sobre todo en los momentos en el que el sector disfrutaba de un gran esplendor (siglos XVIII y XIX), en las que existió la figura del aprendiz, individuo sin relación filial alguna con el maestro del taller, que entraba a trabajar en las sombrererías como ayudante de los oficiales, aprendiendo con ellos el oficio.

Fue una actividad ejercida prácticamente por hombres, aunque hemos localizado, de forma puntual, alguna mujer, desarrollando exclusivamente las tareas relacionadas con las labores de costura que tienen lugar durante el acabado de los sombreros.



Zonas potenciales de sombrerería.

A lo largo de los siglos se efectuaron dos procedimientos para la venta y distribución de los sombreros: la venta directa, ejecutada por los propios artesanos, y que consistía en la exposición y venta de los sombreros en unos locales adjunto a los talleres; y la venta ambulante. La distribución itinerante de los sombreros era realizada por uno de los miembros más jóvenes de cada taller. Los sombreros eran cargados en unas cajas rectangulares de madera o *en ceretas* grandes de caña, apilados unos encima de otros, y alineados por tallas. Esta mercancía se transportaban a hombros o sobre el lomo de bestias. Es-

tos vendedores visitaban los pagos y pueblos de Gran Canaria donde no existiesen sombrereros trabajando.

En los municipios del Sur de Gran Canaria fue donde surgió el término de *cachorro* para designar a los sombreros de piel. El motivo de este apelativo obedece a la existencia en estas zonas de otros modelos de sombreros confeccionados con fibra vegetal. Este término se extendió por correlación también a los artífices de estos sombreros, pasando a ser conocidos como los *cachorreros.*

Estamos ante un oficio que desapareció del ámbito insular desde mediados de la presente centuria. La utilización e implantación generalizada, desde principios del siglo XX en los talleres isleños, de pieles preparadas industrialmente, propició, no solamente la transformación de la actividad, sino también su andadura hacia la inactividad total. Los artesanos empezaron a encargar a los representantes de empresas peninsulares y extranjeras, las pieles ya curtidas y preparadas, las comúnmente conocidas como *capelinas,* quedando reducido su trabajo a la exclusiva transformación de las mismas en sombreros.

Producción

La producción de los sombrereros estaba dirigida a cubrir la demanda generada por toda la población. Los sombreros eran todos muy semejantes, las diferencias no venían dadas por el sexo o la edad de sus usuarios, sino que respondían a la calidad y acabado de la piel empleada, al tamaño y forma conferida a la copa y al ala, como además a la incorporación o no de los diferentes complementos que se les podían adoptar.

La mayor parte de la población poseía al menos dos sombreros, uno de paseo, empleado para asistir a determinados actos sociales, y otro, que era utilizado en el trabajo. Ambos sombreros a pesar de tener la misma forma eran confeccionado con diferentes tejidos, pues los de faena eran elaborados con pieles más toscas y carecían de adornos.

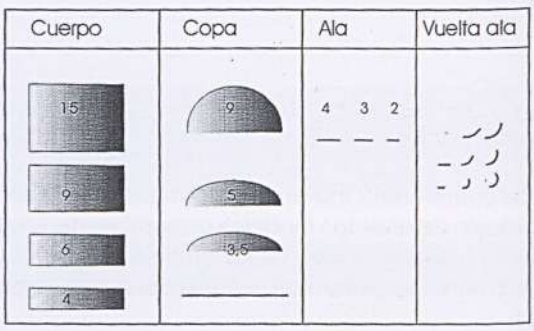
El sombrero de piel, fue también conocido con la denominación de *cachorro*, concretamente el empleado por el hombre, pues el de las mujeres recibían el nombre de *cachorra o cachorrilla*.

Los modelos de sombreros que se han elaborado en Gran Canaria han variado a lo largo de los siglos en función, principalmente, de la moda imperante.

Una forma de conocer la evolución y los distintos modelos que se han elaborado de *cachorros canarios* es seguir las variaciones que han experimentado los distintos elementos o partes que forman el sombrero, es decir el ala y la copa principalmente.

Las mujeres fueron las primeras en abandonar el uso del sombrero como pieza imprescindible; más tarde, lo harían los niños y jóvenes, y finalmente los varones adultos. Afortunadamente esta costumbre no ha desaparecido por completo, pues en la actualidad, a las puertas del nuevo milenio, podemos contemplar en áreas rurales, a

Elementos Constitutivos de un sombrero tradicional.



Medidas de los Componentes		
Elemento	Tipo	cm.
H, Alto Cuerpo	Copa Plana	13
	Grande	9
	Mediano	6
	Pequeño	4
h, Alto Copa	Redonda	9
	Alta	5
	Media	3,5
	Plana	0
A, Ancho Ala	Larga	4
	Media	3
	Corta	2
Hv, Alto Vuelto	Enroscada	2,5
	Media	1,5
	Llana	0
Vv, Ancho Vuelto	Grande	3
	Mediano	2
	Pequeño	1

hombres de edad avanzada tocados con el tradicional cachorro canario.

El taller y las herramientas

Las sombrererías y las herramientas que vamos a describir son las que estuvieron en funcionamiento desde finales del siglo pasado hasta mediados de la presente centuria. Este cata cronológica se debe a que solamente hemos podido contar con los datos obtenidos a través de la aplicación de las técnicas inherentes a la disciplina etnográfica, obligados por la ausencia de documentos históricos que nos puedan aportar información sobre la práctica de esta actividad en siglos anteriores.

En cada taller trabajaban varios artesanos, normalmente miembros todos de una misma familia. El espacio físico, por lo tanto, debía ser amplio, pues en ellos se desarrollaran las diferentes fases del proceso de producción.

Los artesanos masculinos se encargaban de conformar las capelinas, situándose para ello en uno de los laterales del taller y junto a las diferentes herramientas necesarias para la ejecución de esta labor. Trabajando sobre una mesa, adecuaban el fieltro a la horma y realizaban finalmente su conformación utilizando los distintos tipos de engomados.

Al otro lado del taller se acomodaban las mujeres, dedicadas a las labores de costura, ellas eran las que se ocupaban de adosar los distintos elementos que forman parte de los sombreros, forros, cintas, badanas, cordones, etc. Junto a ellas se encontraban las máquinas de coser, instrumentos imprescindibles para efectuar su trabajo.

La sombrerería fue un oficio que requería de una gran variedad de herramientas, pues cada una de ellas cubría una finalidad determinada en las distintas fases del proceso de producción, en la preparación de las materias primas o en el retocado y reparación de los sombreros. Muchas de las herramientas necesarias para la confección, lavado y reparación de un sombrero las hacían los carpinteros, siguiendo las medidas y sugerencias dadas por los sombrereros.

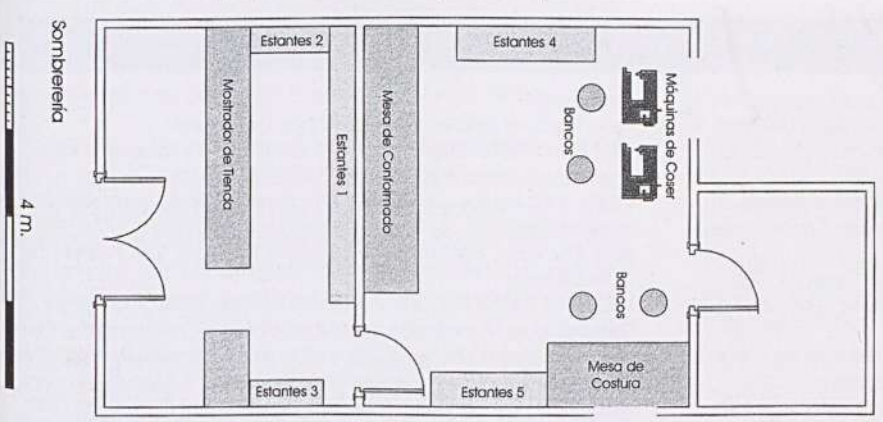
Entre las herramientas empleadas tenemos: diferentes modelos de tijeras, agujas, máquina de coser, conformador, medida o trazo para alas, medidor, alargador o agrandador de sombreros, brochas, ensanchador, horma del ala o matriz, hormas y moldes, plancha, perforador, cepillos, etc.

Las materias primas

Diversas son las materias primas necesarias para la elaboración de un sombrero. La mayoría de estos materiales han variado a lo largo de los años, pues gran parte de ellos, desde principios del presente siglo, empezaron a ser suministrados por empresas peninsulares y extranjeras, logrando que la variedad de los distintos elementos aumentara. En general, los materiales imprescindibles para la realización de los sombreros en Gran Canaria hasta mediados de este siglo fueron: pieles de conejo, cabra y camello; fieltro o piel sintética como la *capelina*, goma arábiga, cola de pez, resina de almendro, cuero, tintes, seda, tejido de hilo, gasolina blanca, agua e hilo de cordón.

El proceso de producción

El trabajo de la preparación y confección de los sombreros estaba diferenciado por sexo. Los distintos miembros de la familia según su sexo desarrollarían unas actividades u otras. La preparación de las pieles, el proceso de conformación de la copas y del ala eran fases desarrolladas sólo por miembros masculinos. Las mujeres, en cambio, eran las encargadas de coser en los sombreros los distintos complementos que llevaban: la badana, el forro y la cinta.



Distribución interior de los talleres.

El proceso de producción de un sombrero fue antiguamente muy complejo, pues incluía, la preparación de la piel. Pero esta labor fue abandonada por los artesanos a principios de la actual centuria, debido a la llegada de las *capelinas*. A partir de ahora los sombrereros basaran su trabajo en la conformación de este material en sombrero.

A continuación pasamos a describir brevemente el proceso de producción llevado a cabo por los últimos sombrereros:

1º Corte de la piel. Esta fase consiste en colocar sobre una horma la *capelina*, y fijar el tamaño que debe tener el ala. El artesano, a ojo, deja la tela suficiente para el posterior conformado del ala, e introduce las tijeras por un lado del tejido realizando un corte circular.

2º Colocación de la capelina en la horma. El primer trabajo que deben ejecutar los sombrereros antes de iniciar la conformación de los sombreros es la colocación de la piel sobre la horma. El artesano deberá elegir la horma que precisa, tanto por la talla como por su forma. Si realiza un encargo previo, tendrá que haber tomado la medida de la cabeza del cliente y pasar esta medida al filo interior del ala; es decir, el ancho viene dado por la parte inferior de la horma. Seguidamente se coloca la piel sobre la horma, apretándola con firmeza para que quede bien ajustada, y luego se anuda el paño, concretamente por el extremo inferior de la horma, utilizándose para ello un pedazo de hilo de bramante o *hilo carreto*.

3º Conformación de la copa. La conformación de la *capelina* se lleva a cabo mediante el continuo planchado del fieltro. Con este trance, el paño va adquiriendo la forma de la horma, pareciéndose cada vez más a la copa de un sombrero. Los sombrereros en primer lugar mojan con un poco de agua y con goma arábiga la *capelina*, utilizando para ello un paño o una pequeña brochita, que sumerge en ambos líquidos. A continuación comienza el planchado, acción que se repite varias veces, hasta que el artesano estime que la capelina ha tomado el suficiente apresto y ha conseguido la forma deseada.

4º Conformación del ala. Después de retirar la *capelina* de la horma, los sombrereros la colocan sobre una base plana, para realizar el recorte del ala, sirviéndose para ello de una cuchilla. Seguidamente cepillan un poco el paño del ala con la plancha de madera para que vaya adquiriendo forma, antes de plancharla sobre la matriz, donde se culminará la conformación definitiva del ala.

Finalmente, el sombrero es puesto a secar al sol, durante uno o dos días.

5º Incorporación de los complementos. En esta fase se incorporan el forro, la badana, el cordón, la cinta, el lazo y los ventiladores (en caso de llevarlos).

Primero se cose la badana, a mano, por la parte interna del sombrero, concretamente en la parte inferior de la copa, justo en el lugar donde empieza el ala. Terminada esta fase se cose la cinta, normalmente con la máquina de coser, o a mano. La cinta se sitúa en el exterior del sombrero, en la copa, justo donde se inicia el ala. Las cintas son cosidas por ambos bordes. Finalizada esta costura se coloca en un lateral del sombrero, y cosido sobre la cinta, un pequeño lazo, confeccionado con el mismo tejido de la cinta, que sirve para tapar la unión. Posteriormente se dispone alrededor de la copa del sombrero un cordón negro y se anuda. Con este cordón se evita que el sombrero se deforme.

Para concluir el proceso de elaboración de un sombrero, las costureras tienen que poner el forro. La parte circular se dispondrá en el centro de la copa, cayendo a ambos lados los pliegues o resto de la tela. Una vez situado el forro en el interior del sombrero, sus bordes son sostenidos con la badana que se introduce dentro de ésta por su extremo superior que no ha sido cosido. Algunas veces los sombrereros pegaban los bordes del forro con un poco de cola de resina en la parte interior de la badana.

6º Acabado. Consiste en el cepillado y abrillantado de la piel, para lo que se humedece con un poco de gasolina blanca y se cepilla fuertemente. Con este procedimiento el sombrero adquiere gran brillo.

Estado actual

Estamos ante un oficio que alcanzó gran importancia económica y social en siglos anteriores, pero que, sin embargo, experimentó en muy poco tiempo un rápido retroceso.

Entre las causas que motivaron la desaparición de este oficio, a principios de esta centuria, destacamos, en primer lugar, el abandono de las costumbres tradicionales en cuanto al tocado; las nuevas modas no consideran imprescindible el uso del sombrero. Y en segundo lugar la aparición de los sombreros realizados industrialmente.

Planchado de la copa.

La primera causa que incidió en la desaparición de la industria sombrerera canaria empezó a manifestarse en la Isla desde finales del siglo pasado. Nos referimos al cambio de moda en cuanto al uso del sombrero como pieza imprescindible en el vestir. Este fenómeno tuvo rápidamente sus efectos, pues el hábito del sombrero fue abandonado progresivamente por la mayoría de la población. Las mujeres fueron las primeras en dejar de usar los sombreros, como complemento de su vestuario, fueron seguidas por los niños, y finalmente los varones adultos también dejaron de utilizarlo.

A partir de los años treinta el sector de la sombrerería artesanal empieza a sentir los efectos negativos de la irrupción, en los mercados isleños, de los sombreros industriales (fábricas de Sevilla, Granada, Barcelona), ello ocasionó que los artesanos se vieran obligados a encargar a los distintos agentes de ventas que circulaban en la Isla sombreros peninsulares, para posteriormente ellos revenderlos en sus tiendas. Algunos artesanos pasaron a ser empleados en las nuevas tiendas de sombreros, encomendandoseles exclusivamente de las actividades de limpieza, arreglo y consiguiente *conformación* de los sombreros usados.

La sombrerería tradicional ha desaparecido en Gran Canaria, pero afortunadamente, en los últimos años, gracias al interés despertado por los estudios sobre la vestimenta empleada por los canarios en siglos pasados, están surgiendo muchas personas que quieren recuperar las técnicas relacionadas con esta labor artesana, como además confeccionar los diferentes modelos de *cachorros* utilizados por nuestros antepasados.

Bibliografía:

GARCÍA DEL ROSARIO, C. (1981): *"Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País"*. Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria. Plan Cultural. Las Palmas de Gran Canaria.

GRAU BASSAS, V. (1980): *"Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria 1885 – 1888"*. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ, G. (1983): *"Estadísticas de las Islas Canarias 1793 – 1806, de Francisco Escolar"*. Cuaderno Canario de Ciencias Sociales, 11, CIES. Las Palmas de Gran Canaria.

MADOZ, P. (1986): *"Diccionario geográfico – estadístico de Canarias"*. Ambito Editorial/Interinsular Canaria. Valladolid.

RODRÍGUEZ PÉREZ GALDÓS, C. (1992): *"La involución de los oficios artesanos grancanario ante los cambios socioeconómicos y ecológicos"*.
Tesis Doctoral inédita. Universidad de La Laguna.

TALLES CRISTÓBAL, J. (1984): *"Sombrero de pelo de conejo (Tronchón)"*. Revista NARRIA nº 34-35, pp. 18-20.

VIERA Y CLAVIJO, J. (1981): *"Extracto de las Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1777-1790)"*. Real Sociedad Económica de Amigos del País. Las Palmas de Gran Canaria.

VIERA Y CLAVIJO, J. (s/f): *"Memorias presentadas y leídas en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad e Ysla de Gran Canaria. Por su socio honorario de merito y Director Dn. José de Viera y Clavijo. Accediano de Fuertev[a]"*. Manuscrito conservado en los Fondos del Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

El trabajo de la lana en la isla de El Hierro

Manuel A. Fariña González.
Profesor de Historia, Universidad de La Laguna.

Para Dª. Alcira Padrón Armas, tejedora herreña, por habernos brindado su amistad, su tiempo y conocimientos sobre el duro bregar con el telar.

Con este estudio[1] hemos pretendido acercarnos al conocimiento del trabajo de la lana, en la isla de El Hierro; actividad que ya a inicios de la década de los ochenta de nuestro siglo presentaba algunos problemas serios de supervivencia , por lo que en los momentos actuales si no nos ponemos a la tarea en un plazo mínimo de diez años podremos considerarlo como actividad artesanal (en el marco tradicional) totalmente desaparecida, no sólo en la isla del Meridiano sino también en el resto del Archipiélago Canario. El panorama actual no es demasiado halagüeño, puesto que si bien aún podemos contar con la experiencia artesanal de varias tejedoras herreñas, la mayor parte de ellas tienen una edad avanzada y la juventud, por su parte, no ha demostrado demasiado entusiasmo por continuar con estas labores artesanales, salvo honrosas excepciones que podemos hallar dentro y fuera de la isla El Hierro.

Elaboración del hilo

La materia prima básica para el trabajo que hoy nos ocupa es la lana. Debemos recordar que El Hierro ha sido tradicionalmente una isla de pastores y que desde hace unos años, a pesar del apoyo reciente de las autoridades herreñas, asistimos al declive imparable de este noble oficio artesano. Muchas han sido las causas que han ayudado a mantener la situación en los términos actuales: las graves consecuencias de la reforma agraria aplicada sobre la zona de pastoreo comunal de La Dehesa, incidiendo negativamente en la disminución de la lana producida por sus rebaños; cambios en el modo de vida tradicional; defectos en la política de comercialización de los productos ganaderos que a pesar de su presencia constante en ferias artesanales de distinto tipo no han podido calar hondo en los gustos de los consumidores (a excepción de la moda en el uso de la *talega* de pastor). Sin embargo, y a pesar de todo, aún existen en funcionamiento algunos telares que abastecen las necesidades de la isla, del turismo que se acerca hasta El Hierro, así como para surtir las diversas exposiciones o ferias de artesanías que se celebran en la propia isla o en el resto del Archipiélago.

Las variedades de lana que encontramos en El Hierro son de tres tipos: blanca, negra y marrón; también se podría considerar la de color pardo o gris que se obtiene por la mezcla de las dos primeras. En cuanto a la obtención de este preciado material textil intervienen: la selección y los patrones aplicados para proceder al cruce de razas, en el que suele ser frecuente acudir a la entrada de nueva sangre trasvasada por carneros procedentes, en épocas pasadas, de Tenerife y Gran Canaria. De todas formas hay que decir que en este proceso de selección ganadera y reposición de sementales se busca la bondad de sus caracteres fisiológicos; sin dedicar especial atención a la cría de animales productores de lana de buena calidad.

La materia prima o lana tiene una época fija para su obtención, dentro del calendario agrícola-ganadero, como es la de la *pela* (en el menguante de Marzo); al parecer si dicha operación se realizara en otra fecha, aquélla *se picaría* o se estropearía. Éste es un riesgo que siempre se corre cuando se lava una determinada cantidad de lana, en bruto, que luego no es elaborada en su totalidad. Una vez que se pierde la capa de protección, de la grasa natural del animal, la lana igualmente se puede estropear y es imposible su manipulación posterior. Todo esto ocurre cuando estamos hablando de ovejas criadas sueltas, pero cuando se dispone de alguna de ellas, estabulada en casa, puede ocurrir que la lana crezca abundantemente, permitiendo más de una *pela* o la utilización en su integridad, con el sacrificio del animal, de una *zalea* especialmente lanuda. Para conseguir lana de color negro hay que pelar el cordero que tenga como máximo un año; luego, aunque aparentemente el color sigue siendo oscuro es de una tonalidad cercana al castaño.

Hasta hace poco tiempo la lana tenía un valor intrínseco y se compraba por kilos o por sacos; sin embargo se ha producido un claro retroceso en este sentido; no sólo en esta isla sino en el resto del Archipiélago Canario, donde no es extraño comprobar cómo la lana recogida en la última *pela* se pudre al sol y a la intemperie, o en oscuros depósitos de organismos oficiales que al menos teóricamente deben velar por el mantenimiento de la citada actividad artesanal.

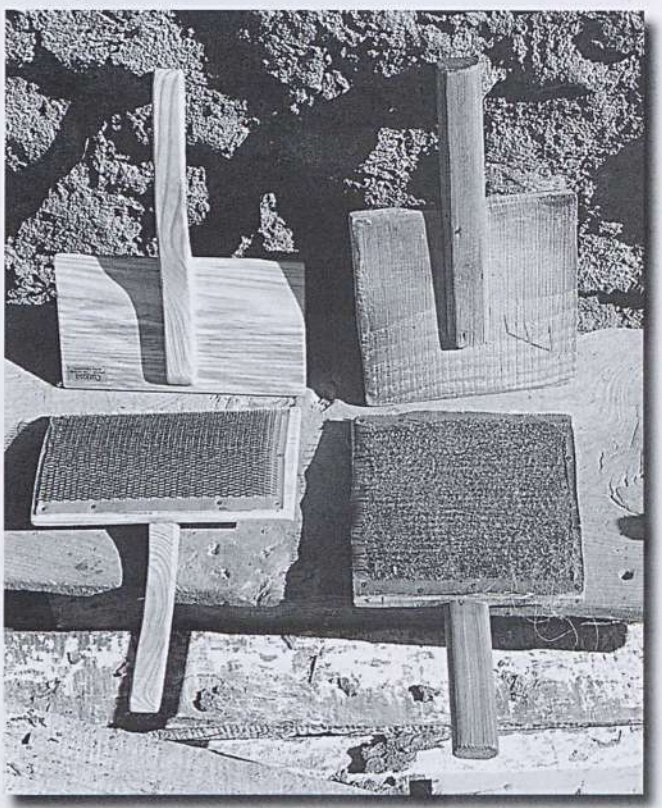
Una vez que se dispone de lana recién pelada, que suele despedir un fuerte y acre olor, está sucia y aún contiene restos de excrementos, hierbas, tierra... se somete al correspondiente lavado pero como decíamos antes sólo en la cantidad precisa que se pueda hilar o manipular, para así evitar su deterioro posterior.

Normalmente en El Hierro la lana se lavaba con agua dulce, al contrario de lo que se hacía en Fuerteventura que se efectuaba con agua salada. Se suele enjuagar con abundante agua y jabón; éste, en algunos casos, se llegaba a hacer en casa; o bien se buscaban determinadas plantas que servían para tal menester[2]. Una vez lavada y secada al sol, está dispuesta para iniciar las etapas previas del hilado: *escarmenado y cardado.*

El primer trabajo consiste en ir separando los hilos del vellón de lana, manualmente, aprovechando esta tarea para culminar el proceso de limpieza de la misma,

arrancándole las fibras vegetales insertas al vellón, restos de excrementos, etc. Una vez separada y *carmenado* un puñado de lana, se va colocando *bien esponjadita* en las cardas, es lo que se denomina en El Hierro: *hacer una plasta.*

Por lo que se refiere al *cardado, el* útil imprescindible para semejante labor es el de las *cardas* (especie de paletas de madera, con mango y numerosas púas de acero flexible, engarzadas en una almohadilla forrada de cuero). La función de las *cardas* es la de peinar, siempre en la misma dirección, las fibras de la *plasta de lana*. En este punto debemos recordar a nuestro entrañable amigo Eloy Quintero Morales, maestro artesano y uno de los pocos expertos carpinteros en la confección de esta útil herramienta para proceder al hilado. Como ya hemos dicho , desde antiguo se han construido *cardas* en El Hierro; sin embargo hemos visto algunos ejemplares que habían sido traídos de Gran Canaria, a su vez introducidos en dicha isla por pescadores marroquíes o saharauis. Los modelos antiguos herreños se diferencian de los africanos por su mayor tamaño.



Cardas, las de la derecha responden al modelo herreño.
Fotos: Manuel A. Fariña González.

Después de someter el vellón al *carmenado* podemos pasar a la elaboración del *copo*, pequeña cantidad de lana perfectamente peinada que utilizaremos para la obtención del hilo[3].

El *hilado*: como es lógico ésta es la etapa principal del trabajo de la lana, es decir es el momento en que obtenemos la materia prima que luego llevaremos o *sentaremos en el telar* para proceder al tejido de diversas telas. La tarea de extracción del hilo no es tan complicada como la de la seda pero ello no significa que no esté exenta de cierta dificultad.

En la isla herreña se hila en seco y no se utiliza ningún tipo de aditamento como aceite, etc.; sólo intervienen: la *rueca,* la *espicha* (huso), y *el majuso.* Las ruecas más sencillas se hacen con una simple caña, abierta en la punta y ésta actúa como pinza que aprisiona el *copo*; sin embargo hemos conocido otras más elaboradas, con incrustaciones de hueso, cobre, etc, y que en algunos casos eran regaladas con primor por los novios a sus futuras esposas.

La posición más cómoda de este instrumento era bajo el brazo izquierdo de la artesana, facilitándose así la extracción de la fibra del *copo* que como dijimos se situaba en uno de los extremos de la *rueca*. Dependiendo de la cantidad de fibra que se vaya sacando del *copo*, a la que se le imprime un movimiento lateral y giratorio, así será el grueso de la hebra de hilo que se va arrollando a la *espicha*, varilla cilíndrica con una estría longitudinal que mientras pende en el aire le imprime dicho movimiento de rotación al hilo obtenido. Esta *espicha* está conformada por la varilla y base, también denominada *tortero*, en forma de cono de madera con el que se va impulsando de izquierda a derecha el hilo laboriosamente entresacado del *copo*. Cuando ya se dispone de una pequeña cantidad de hilatura, enrollada en la parte intermedia de la *espicha*, se dice que tenemos una *mazaroca*; con dos *mazarocas* cuyas puntas deben unirse se procede al torcido en el *majuso* o *husa*.

Este nuevo útil presenta una pequeña variación con respecto a la *espicha* y es que en el extremo de la varilla de madera presenta una ranura, con un corte especial en la madera, que facilita la tarea del torcido o maniobra, fácil pero necesaria, de obtener un hilo de dos cabos torcidos; y por lo tanto con mayor resistencia. En el otro extremo dicha varilla se engarza en una base redonda de madera, con forma de galleta muy gruesa o pequeña rueda que igualmente favorece la tensión del hilo y el movimiento de rotación del mismo.

Mientras que en el trabajo del hilado las dos manos van trabajando simultáneamente, pero a diferentes altura y disposición, cuando se hace el torcido las dos manos sostienen el *majuso* en alto y lo dejan caer, con el hilo amarrado siguiendo la técnica del lazo de tejedora, hasta una cierta distancia del suelo. Al mismo tiempo le imprimen ese movimiento de rotación tan característico que les permite la confección de un hilo de dos hebras o cabos, simultáneamente entrelazado.

Cuando se ha terminado esta última fase procederemos a trasladar el hilo manufacturado hasta un sencillo objeto, en forma de espada o cruz, denominado *aspa*. Aprovechando que se han insertado dos pequeñas cañas que se ajustan en un plano horizontal, y con una rapidez que asombra al no iniciado en este oficio, las tejedoras herreñas consiguen ordenar la hilatura en forma de madeja, que posteriormente será lavada por última vez, antes del tejido, y en su caso del teñido.

Artesana de Sabinosa, El Hierro, *torciendo hilo*.

Por último, una vez que tenemos la madeja de hilo, seca y en su caso teñida, procederemos a la formación del ovillo de hilo. Para ello la hilandera cuenta con un airoso y ligero instrumento como es el de la *devanadera*. Sobre una base de madera se instala un armazón de madera, en forma trapezoidal, y que puede girar sobre un vástago de madera central. Con ella la artesana coloca la madeja encima y tirando del extremo del hilo e imprimiéndole un movimiento giratorio puede confeccionar tantos ovillos como madejas de hilo tenga preparadas.

Teñido

De las antiguas plantas tintóreas utilizadas tradicionalmente en El Hierro, nuestras informantes, sólo conservaban en su recuerdo el uso de la *orchilla*, la *vinagrera*, y algunas raíces de árboles como la del almendro; igualmente se llegó a emplear la *cochinilla*, insecto parásito de las pencas o tuneras. Ante la pérdida de las antiguas fórmulas y combinaciones para la tintura textil[4] se ha optado, más recientemente, por acudir a los tintes de tipo industrial que en su mayoría se compraban en Gran Canaria o Tenerife.

Para teñir con materiales de origen vegetal, las tejedoras ajustan el mismo peso de orchilla o de raíces de almendro (en algunos casos, la cáscara de almendra machacada) que la lana que desean teñir. Se coloca un caldero al fuego, con agua, y cuando ésta hierve se añade la planta tintórea o el colorante de tipo vegetal; posteriormente se introduce la lana y se deja hervir durante un largo rato para que la madeja de lana pueda absorber el color. Finalmente se saca del agua, se escurre y se aclara con abundante agua; sólo en el caso de las mujeres ancianas se nos habló de haber visto usar la *piedra alumbre* como mordiente para fijar el color, si bien ellas no llegaron a utilizarlo. Así pues podemos considerar como casi extinguido el viejo arte del teñido de la lana, cintas de trapera, etc. con colorantes de origen estrictamente vegetal , siguiendo viejas fórmulas tradicionales. La única artesana, que nosotros sepamos, que se ha preocupado por continuar con este tipo de teñido textil es Dª. Alcira Padrón Armas, esperamos que pueda transmitir su saber a las nuevas generaciones, como de hecho ya lo está haciendo en El Hierro y en Tenerife.

"Cuando empecé a teñir lo hice con tinte Iberia. Mandaba a buscarlo Tenerife, y en El Hierro también había... También en Las Palmas.

Lo mandaban como pimiento molido. Aquí para teñir, se ponía el caldero al fuego; cogía una cucharadita, la disolvía bien y la ponía allí. Luego pongo una madeja o dos, dentro, cuando está hirviendo.

Lo dejo hervir, le doy vuelta y luego ya después, levanto la madeja con un palito. No miro el reloj... sino cuando me parece.

Lo levanto, si veo que está bien teñidito, lo dejo, si no saco la madeja y vuelvo a ponerle otro poquito de tinte; para que quede bien.

Cuando está teñido lo saco, lo pongo en un baño y lo lavo bien con agua fría. Y cuando ya no suelta tinta, está teñido. He tenido suerte, pues menos un azul, los demás me han quedado bien; y no se me han desteñido[5]"

Urdido

La *urdidera* que se utiliza en El Hierro es muy práctica y sencilla, permitiendo a las tejedoras *echar la tela* y confeccionar la urdimbre o entramado básico que facilitará la elaboración del tejido. Podemos encontrarnos con artesanas que prefieren utilizar el sistema antiguo, como es el de introducir pequeño trozos de madera, redondos, en los huecos de las paredes de piedra seca. A cierta distancia, uno de otro (como a tres o cuatro metros), los van ordenando a partir de la llamada *cruz*, que la forman dos palos muy próximos, situados en el mismo plano horizontal, y sobre aquella se ordenan los hilos de la urdimbre en forma de cruz o aspa. Otro sistema, más reciente, es el de acudir a la *urdidera* previamente confeccionada por un carpintero, y que se construye sobre dos tablas, de unos 25 cms de ancho, en las que se incrustan los palos normalmente en número par y de arriba a abajo. Tanto en uno como en otro sistema es muy importante que todos los pases se hagan de forma ordenada, respetando el pase inicial por la *cruz*.

La distancia entre ambos grupos de palos puede variar, aunque se suelen colocar a una distancia fija o número de varas (vara= 83 cms.) En el telar de Dña. Claudina García Pérez, en Sabinosa, por ejemplo, la distancia era de tres varas y como cada grupo tenía cinco palos, de una sola tirada se podía urdir un total de 30 varas o 25 ms.

Para facilitar el orden prefijado de seis o doce hilos en cada pasada, las manos artesanas emplean la *espadilla*, que es una especie de paleta de madera (tea, sabina, etc.) con seis o doce orificios por los que atraviesa un mismo número de hilos e impide, a su vez, que el grupo de hilos se pueda enrollar estropeando la labor del urdido. Lo más frecuente es que se urda con seis hilos, por lo que si deseamos hacer un *cabestrillo* (grupo de doce hilos) debemos dar dos pasadas sobre el mismo palo. Cuando se está urdiendo debemos tener en cuenta una serie de trucos:

a) No debe urdir, en una sola tirada, más de una persona ya que al cambiarse la *espadilla*, de una mano a otra, se afloja la tensión que debe mantenerse constante hasta el final sobre la urdimbre; en caso de que esto ocurra *saldrá flojura* en la tela, complicando la faena del tejido.

b) El itinerario que los hilos del *cabestrillo* debe seguir será siempre el mismo; repitiendo la operación ,tantas veces como haga falta, desde la *cruz* hasta el último palo de la urdidera situado en el extremo contrario. Luego, se repite el camino a la inversa. Si por error alteramos el orden de los hilos o cambiamos el sentido del *cabestrillo* hemos incurrido en un fallo no deseado por la tejedora: el inoportuno *caballo.*

c) Normalmente, sobre el último palo de la urdidera (el inferior del lado derecho) según se van haciendo los *cabestrillos* se van anudando uno con otro; esto nos permite llevar la cuenta y conocer en todo momento cuántas varas de urdimbre ya hemos *sentado* en la urdidera.

d) Antes de comenzar a urdir ya se sabe la cantidad de *cabestrillos* que debe *echarse*; ello está en función del tejido a realizar y del número indispensable de hilos de la urdimbre que precisa cada tipo de tejido.

e) En el momento del urdido se aprovecha para combinar los colores que queremos que aparezcan en el tejido final; para ello hay que tener en cuenta las posibles mezclas puesto que toda tela se construye a partir de la *urdimbre* y de la trama o *tapumen.* Las posibilidades son numerosas y se consiguen efectos sorprendentes con los tejidos denominados: *sencillo, cordón, ramo palma, espiga, tachón,* etc.

f) Siempre cuando se urde, se pone un poco de hilo más de la cuenta, el *cadillo,* que nos servirá para compensar la urdimbre, en caso de que se nos rompa algún hilo, o que salga flojera en ella. Al acabar con el tejido, se suelen aprovechar los *cadillos* para coser los distintos lienzos, ojales de talegas,etc.

Una vez que hemos culminado el trabajo, cuidadoso y atento, de la urdimbre debemos ser capaces de sacarla de la urdidera: enrollaremos aquella de manera ordenada formando una *trenza*. Ésta es una especie de cadeneta que la tejedora va haciendo al mismo tiempo que se la echa al hombro. La forma de la *trenza* es como la del pelo, pero requiere un especial cuidado para evitar que se nos deshaga la *cruz* y nos obligue a empezar de nuevo a urdir. Esto es tan importante porque sin *cruz* no hay tela.

El telar

El telar tradicional de El Hierro es el llamado de "bajo lizo", es decir : los diversos *lisos* entramados por donde pasa la urdimbre se mueven gracias al impulso que les aportan, desde abajo, las "imprimideras", ó especie de pedales de madera que son accionados con los pìes de la tejedora. Nos hemos encontrado con telares muy antiguos, siendo uno de los mejores ejemplos el conservado en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Valverde. En cualquier caso, hasta fechas recientes, aún podíamos contar con el trabajo artesano de D. Eloy Quintero Morales, uno de los pocos artesanos herreños que conocía la técnica constructiva y de montaje posterior del telar así como de sus accesorios.

La estructura de esta rudimentaria máquina de madera es muy semejante al resto de las islas, excepto para el caso de Gran Canaria que presenta un modelo más evolucionado, ofreciendo con ello mejores posibilidades a la hora de confeccionar tejidos tradicionales.

Las distintas piezas de madera[6] del telar se ensamblan y ajustan con una serie de cortes y *espigas*, acudiéndose muy escasamente a la clavazón de las mismas, facilitando así la operación de desmontaje de dicha estructura.

Las cuatro vigas de tea que sostienen el andamiaje presentan el mismo grosor, en especial en las cuatro patas. Los extremos de éstas van enterrados en el suelo, de piedra, con una longitud aproximada de unos cuarenta centímetros; lo cual ayuda a darle solidez y consistencia al telar. En los lados de dicha estructura se incorporan dos travesaños que la recorren de forma paralela pero en un plano oblicuo y a distinta altura; presentando éstos, en la zona más alejada de la tejedora, una mayor distancia del suelo que la que presenta el *banco* o lugar ocupado por la artesana. Sobre ambos espacios descansan, apoyándose sin ningún tipo de emsamblaje al telar, los dos rodillos o piezas cilíndricas llamadas *órganos* o *enjulios.* La distancia existente entre el *órgano* delantero y trasero es la misma que recorre la urdimbre y que posteriormente se convertirá en tela, que paulatinamente se va enrollando en el *órgano* delantero.

El *banco* es una sola pieza de tea, de bastante grosor, móvil y con una cierta curvatura en su parte media que se utiliza como asiento; sus extremos se apoyan en

los travesaños o vigas laterales ya citados. Éste es un elemento que ha ido desapareciendo de los telares siendo sustituido por una silla doméstica e incluso por asiento de mampostería.

Dentro de los elementos móviles del telar se encuentran los ya citados *órganos*, cuya misión es la de envolver la urdimbre y por otro, la de enrrollar la tela o tejido confeccionado. La parte izquierda del *órgano* delantero presenta unos orificios para introducir la *tranca* o elemento de inmovilización de dichop instrumento. El *órgano* trasero presenta igual forma y elementos, con la única diferencia de que en este caso la *tranca* se sitúa a la derecha y se introduce de forma perpendicular al suelo para cumplir la misma función de ajuste. Así pues, los movimientos de los *órganos* son paralelos: el de detrás suelta el hilo y el de delante lo recoge una vez tejido; en caso de necesidad se puede dar mayor tensión a los hilos se la urdimbre utilizando sólo el órgano delantero.

El siguiente cuerpo importante de todo telar es el conformado por las *quejas,* que como su nombre indica se denominan así por los quejidos o lamentos que rítmicamente van soltando al compas de las *emprimideras.* Las *quejas* se componen de dos piezas: las varas de madera (*cárisco*) que cuelgan de la parte alta del telar, las *aspas*; y una pieza de madera de tea, en forma de estuche que recibe y ajusta el corazón de todo telar: el *peine*. Este útil tan sencillo pero fundamental para el funcionamiento del telar, no es más que una especie de peine o rastrillo, formado por dos pequeños trozos horizontales de madera o caña, que sujetan, a través de un número muy elevado de nudos, las *casas* o espacios abiertos entre dos pequeñas lascas de caña por donde deben atravesar obligatoriamente los hilos de la urdimbre. Nuestro amigo y maestro Eloy Quintero quiso transmitirnos la técnica de elaboración de esta pieza básica para todo telar; lo hizo, entre otras razones, por su desazón ante el conocimiento de que se estaban incorporando a los telares tradicionales de El Hierro, unos *peines* de manufactura industrial e importados de Cataluña.

El *peine* para tejer lana mide aproximadamente unos 58 cms. de largo por 10 cms. de alto; si la tejedora quiere trabajar con otros materiales o desea obtener un lienzo de mayor anchura, debe cambiar el *peine*, pues éste es el patrón por el que se elaborará toda la tela de la urdimbre correspondiente. Normalmente las tejedoras saben hacer sus propios *peines*, aunque no todas sean capaces de hacerlos; por ello, ante la necesidad de contar con esta pieza imprescindible, acuden a otros artesanos o tejedoras que le puedan suministrar alguno que se ajuste a sus necesidades.

Existe otro tipo de *peine* que es el empleado para hacer los flecos de las colchas, bolsos, etc.; hemos localizado dos ejemplares: uno en Taibique y otro en El Golfo. Presenta considerables diferencias en cuanto a la forma, tamaño y disposición de las correspondientes *casas*; este último modelo perrmite trabajar con el hilo fuera del telar. En cualquier caso son de formato y disposición similares a los utili-zados en el Norte español para la elaboración de cintas, denominándose *lizo para cintas*.

Otro engranaje indispensable para la confección de la tela es el conjunto de *lisos* (dos ó cuatro en El Hierro; en Tenerife, se han utilizado simultáneamente tres lizos). El lizo es una sencilla malla de hilo cuya disposición es la siguiente: dos franjas paralelas , sus extremos van ajustados a dos varillas de madera; y una pequeña franja central o núcleo que lo constituye la serie de ojales o *islabones*, que las sabias manos artesanas consiguen crear después de anudar ¡1.200 nudos de hilo *bala o carreto*! por cada uno de los lizos. Dado que los extremos de las varillas de cada uno de los lizos se sujetan con dos pequeñas cuerdas a las *carretillas*, pequeñas ruedas de madera suspendidas en alto, y a las *imprimideras (*en el plano inferior del telar), la artesana con un firme movimiento de pedal sobre las últimas consigue hacer bajar y subir estas mallas o lizos, al mismo tiempo que va abriendo y cerrando la urdimbre.

D. Eloy Quintero Morales, montando el telar que construyó para la antigua Escuela de Magisterio de La Laguna (1982).

Repasar y tejer

Una vez que hemos elaborado la urdimbre y la hemos *sentado en el telar*, se procede a la fase final del trabajo antes de empezar propiamente a tejer: hablamos de *repasar*. Esta faena es una de las más delicadas y donde se pone a prueba la paciencia, dedicación y destreza de la tejedora; puesto que toda artesana que se precie quiere que esta fase del trabajo le salga a la perfección. Ahora se trata de enhebrar, de forma ordenada, dependiendo del tipo de tejido a elaborar, todos y cada uno de los hilos de la urdimbre que tan cuidadosamente ha ido elaborando. El recorrido que hace cada uno de los hilos es el siguiente: se parte del *órgano* trasero, e hilo a hilo se va *repasando* ó , como acabamos de decir, enhebrando por cada ojal o *islabón* de cada uno de los lizos.

Esta etapa requiere toda la atención de la tejedora cuando el número de lizos es superior a dos. Repasar con dos *lisos* es relativamente sencillo, dado que intervienen sólo el *liso trasero* y el *liso lantero*; pero ello se complica extraordinariamente cuando queremos hacer un tejido de cuatro *lisos,* dependiendo del tipo de tejido a elaborar tendremos que *repasar* de una forma específica.

Así tenemos, por ejemplo, que para tejer:
Cordón (Debemos repasar cada *cabestrillo* de la siguiente manera:
1 hilo por el lizo trasero
1 hilo por el lizo delantero
1 hilo por el *canto* (uno de los lizos que quedan al centro) trasero
1 hilo por el *canto* (el otro lizo del centro) delantero.
Continuándose la operación, con el quinto hilo, en el lizo trasero).

Si se desea obtener cualquier otro tipo de tejido hay que cambiar el sistema y la ordenación de hilos/lizos en el momento de repasar; como sucede por ejemplo para confeccionar tela en *cordoncillo ramo palma, tachón,* etc. Con esto lo que queremos demostrar es que la maestría del tejido se demuestra principalmente en la fase de *repasar*, si bien cuenta el acabado final.

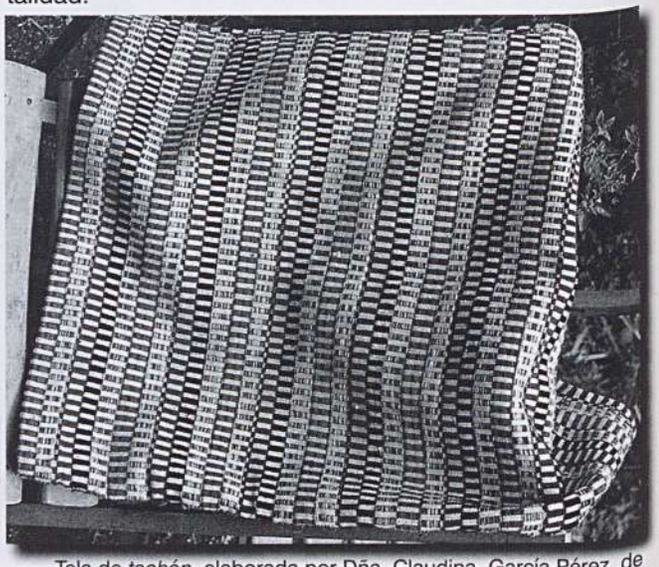
Dª. Alcira Padrón Armas, *repasando* en el telar que cita en la anterior fotografía.

Cuando está repasada toda la urdimbre de la tela se procede a pasar, de nuevo, cada uno de los hilos enhebrados por las *casas* del peine. En caso de que deseemos trabajar con *trapera*, de manera alterna se pueden pasar dos hilos, en lugar de uno solo, por las *casas* del peine; ello contribuirá a dar mayor consistencia a la estructura de la tela.

Una vez que hayamos pasado toda la urdimbre por el interior del peine se deben amarrar por grupitos de hilos a una varilla de madera que está sujeta al órgano trasero. Este momento se aprovecha para tensar la urdimbre y para colocar una caña, horizontalmente, que atraviesa la *cruz* de la urdimbre y que debe ir situada entre el *liso* y *órgano* traseros.

Todo el trabajo desplegado hasta el momento nos ha permitido obtener la urdimbre, sentada, repasada y tensada sobre el telar; a partir de ahora estamos en condiciones de iniciar el tejido. Es decir, que si caemos en la cuenta, el trabajo del tejido en sí es el menos costoso; lo que resulta bastante complejo es todo el esfuerzo previo para conseguir instalar convenientemente la urdimbre en el telar.

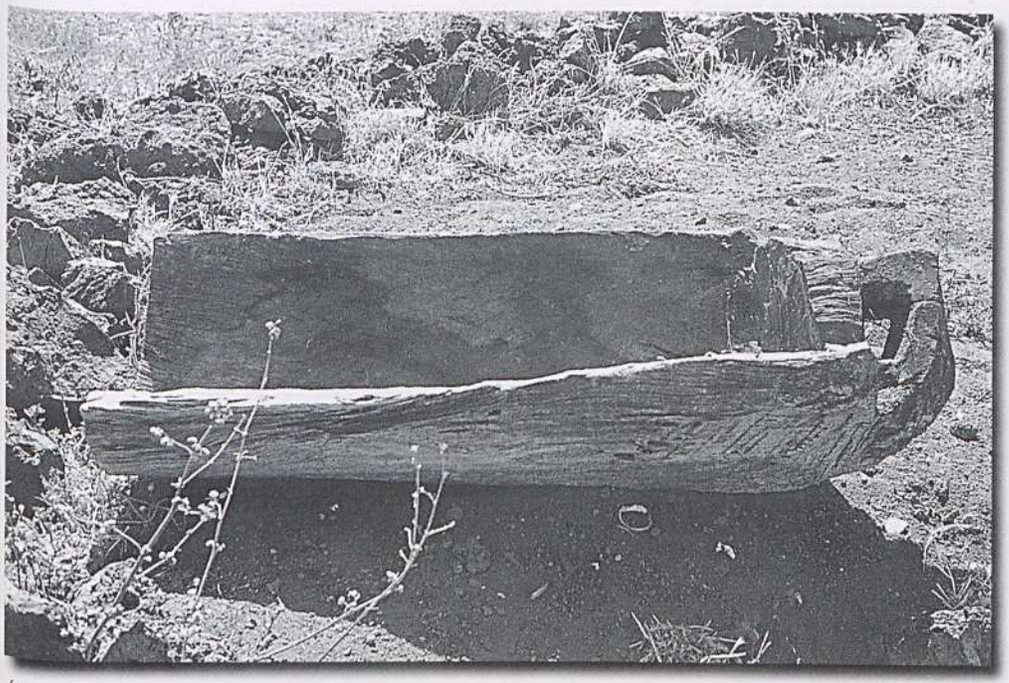
Para tejer la lana, o en su caso otras fibras vegetales o de origen animal, se utiliza la *lanzadera* o *barquilla*[7]. En La isla de El Hierro es costumbre tejer la lana con *lanzadera*, pero en el pueblo de San Andrés se prefiere el *liñuelo o cañuela* que es una simple caña, de unos 35 cms., en donde se enrolla el hilo de lana que se transforma en *tapume o* trama. Cuando la tejedora pisa la *imprimidera* consigue que el lizo correspondiente suba y abra la urdimbre, se pasa de un lado a otro, por dentro de los hilos la trama y se cambia de *imprimidera* ; con el pie abajo se dan algunos golpes enérgicos con el peine en dirección a la tejedora; dicho movimiento de vaivén oprime el tejido y queda más compacto. A partir de aquí, una y mil veces irá pasando de un lado a otro del telar, por delante del peine, la *barquilla* y al mismo tiempo se va enrollando la tela en el *órgano* delantero hasta consumir la urdimbre en su totalidad.



Tela de *tachón*, elaborada por Dña. Claudina García Pérez, de Sabinosa,1982.

El bataneo

Ésta es la última labor a la que se puede someter el lienzo de lana, ya tejido; como de hecho se hizo en El Hierro hasta los años cincuenta de este siglo. Básicamente se trata de *amasar o sobar la tela con los pies*; haciéndolo enérgicamente y añadiéndole un poco de agua caliente se consigue comprimir dicho lienzo, si bien a cambio de una cierta merma de la tela , y la lana presenta una textura de terciopelo. Para este trabajo solía contarse con la colaboración de dos hombres sentados frente a frente



Última *batanadora* de Taibique, El Hierro.

en el interior de la *batanadora,* alternándose en ejercer la correspondiente presión con la planta de los pies. Era un esfuerzo bastante grande el que se le exigía a los *batanadores* aunque se les compensaba con abundantes tazas de caldo de gallina. Dicho trabajo lo puede efectuar también un solo hombre, en este caso el trabajador oprime el lienzo contra la cabecera de la *batanadora*.

Como a principios de este siglo, la mencionada práctica se perdió y hoy sólo nos queda su recuerdo como el que nos refiere Dª. Alcira Padrón Armas:

"Recuerda una ropa batanada, no... ver batanar; era muy linda y muy preciosa. De lana de oveja, formaba como un terciopelo.

Su abuelo (Panchillo, natural de Isora), cuando era joven fue un gran batanador. Lo batanaban dentro de un corcho de abejas... que era entre dos hombres. Y entonces ellos con los pies le iban dando patadas, uno frente al otro, para que la tela "soltara el pelote". Le daba "tomo" a la tela, la encogían y quedaba más fuerte[8] ".

Conclusiones generales

A modo de síntesis podríamos decir lo siguiente sobre la artesanía de la lana en El Hierro.

- Desde los años sesenta, de nuestro siglo, se ha venido produciendo un retroceso generalizado de esta dedicación artesanal en El Hierro, esto entre otras muchas razones hay que relacionarlo con el cambio del modo de vida tradicionalmente ganadero y agrícola.

- Esta técnica se relaciona con la estructura económica de la isla, en la que el pastoreo de ovejas desempeñó un papel importante; cuando se producen cambios profundos en la sociedad y en la economía insular, ello conlleva la desaparición o transformación de elementos muy significativos de la cultura popular tradicional.

- Tradicionalmente el telar, y su entorno, ha sido una actividad económica dependiente de forma directa de la mujer de la casa (aprendizaje, ejecución y comercialización); la cual además del trabajo en la casa y en el campo, contribuye con su trabajo artesano a la reparación o reposición del ajuar doméstico.

Aunque ha sido una actividad muy relacionada con la mujer, también en El Hierro, han trabajado en la hilatura y el tejido algunos hombres; conocemos al menos dos casos, además de los carpinteros tradicionales que supieron mantener la técnica de construcción de telares.

- En general, la valoración social del trabajo textil era positiva, ya que daba respuesta a las demandas económicas de la comunidad. Sin embargo las generaciones jóvenes del momento, influidas por otros patrones de conducta e intereses, no la consideran de igual manera argumentando las siguientes ideas: arcaísmo, inutilidad, elevados costos, mucho trabajo, etc.

- Hasta hace poco tiempo el aprendizaje y utilización de los diferentes elementos que conforman la cultura popular se realizaba de forma espontánea, en el ámbito familiar, y preferentemente de forma oral. Este proceso ha experimentado un corte brusco en su evolución y en la mayoría de los casos los elementos no funcionales o que no han sabido adaptarse a los nuevos tiempos han desaparecido.

- Apoyamos la idea que trata de impulsar desde los

colegios, talleres artesanales, ferias locales o regionales; así como desde el ámbito universitario (docencia e investigación) etc., el conocimiento y desarrollo no sólo de la artesanía textil herreña sino de la cultura popular tradicional de Canarias en su conjunto.

- En este caso reivindicamos la necesidad de promover un mayor número de cursillos o talleres ocupacionales, por parte del Cabildo de El Hierro así como por el Gobierno de Canarias, para promocionar el arte de construción de telares tradicionales, así como de todos los instrumentos vinculados al trabajo textil. Sin olvidarnos de que posteriormente esos telares hay que ponerlos en marcha, por lo que de manera definitiva habrá que acudir a las pocas maestras de tejer que aún quedan en El Hierro.

Anexo documental

"Omito hablar de sus telares y los lienzos, pues me ha causado mucha impresión verlos tejer; no construido de más piezas que unos palillos, con unos miserables lisos y peines a fuerza de un imponderable trabajo y flema.

Es una lástima el tiempo que desperdician estos infelices. En este año de (17)85 he repasado algunos telares nuevos de buena fábrica. Si esta sociedad fomentara este ramo, proveyendo se hiciese lo conveniente y trabajara en su adelantamiento, podría desempeñar su encargo con muchas ventajas y utilidad: no sería demasiado fabricar 10 a 12 mil varas de paño para extraer de la Isla, y que siendo de buena calidad lo apetecerían los demás países; tanto y más se puede trabajar, quedando lana suficiente para vestirse y hacer medias...

Es singular la simple economía de estos naturales en el modo cómo se manejaban para abatanar sus tejidos de lana, de que voy a hacer una idea. Ya sacado del telar el cordoncillo, lo hacen un ovillo, y colocándolo en medio de una batea (llámanlas aquí corchos), abiertas ambas cabeceras, lo aprietan y sobajan dos hombres a fuerza de pies, sentados de frente y apoyadas las espaldas a un arrimo, de modo que al mismo tiempo lo manejan y cocean ambos.

Es trabajo muy violento y suele causar enfermedades peligrosas y aún la muerte; por lo cual se relevan con frecuencia y según es la cantidad de varas, así se juntan cuatro, seis u ocho batanadores. De cuando en cuando arrojan agua muy caliente sobre la tela; la que se conoce está bien batanada, si ha encogido un cuarto con corta diferencia y queda con tres cuartos de ancho: después de esto la tienen que enjugar sin colgarla con peso alguno.

Es muy propio para resistir el agua, y el que se fabrica de lana negra de corderos, que no necesita de tinta, es el más estimado".

Juan de Urtusáustegui. Diario de viaje a la isla de El Hierro en 1779.

"Las alforjas de fuerte tejido de lana del país, al que se da la forma de dos departamentos llamados "basas", unidos por dos anchas tiras del mismo material que se apoyan en los hombros "vestidos a manera de casulla", dejando entre sí espacio para pasar la cabeza, de forma que una basa pende por la espalda y la otra por el pecho, igual que las descritas en la fábula de Fedro; igual lo usan hombres que mujeres. También en Lanzarote se usan alforjas, a veces de vistosos colores, pero no se nos describen..."

(Tagoro. Anuario del Instituto de Estudios Canarios. La Laguna, 1944).

Notas:

1. Este trabajo ha sido publicado más extensamente en *Actas del II Congreso Iberoamericano de Antropología (1983)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria-I.C.E.F.,1985; pp.663-698.

2. La planta que se utilizaba tanto para pasto como para limpiar la lana se llamaba *arrabuey* o *raja-buey*: *"Se iba a cavar unas pencas de arrabuey, están enrraizadas en el suelo y eso se lavaba, y después se pisaba eso y salía una... como si fuese jabón. ¡Quedaba tan limpio y tan bueno!. Jabón no había, parece...; los viejitos lavaban con esa cosa".*

3. *"¡Aquí estoy preparando el copo!/ todo me parece poco./Y yo hago las telas/ y preparo la lana;/ siempre por la mañana".*

4. El uso de la denominada *yerba pastel*, constatado por viajeros e historiadores como Urtusáustegui o Bethencourt Alfonso, ha desaparecido en la isla de El Hierro. Un hermoso recuerdo de esta actividad artesanal se conservaba en una piedra de molino, usado para la trituración de la mencionada planta, que en los años ochenta aún se mantenía intacta frente a la puerta de la iglesia de San Pedro, en El Mocanal.

5. Dña. Juana Cejas Dorta. Taibique-El Pinar. Entrevista realizada en su casa, en Agosto de 1982.

6. Las maderas más utilizadas en El Hierro para la construcción de telares son: *tea* o corazón resinoso del *Pinus canariensis*; el *acebiño* ó *cárisco* (*Ilex canariensis)*; y la *sabina* (*Juniperus Phoenicea*).

7. Debemos señalar que la forma de *lanzadera* o *barquilla* herreña es un poco diferente a la utilizada en La Gomera o Gran Canaria; en estas islas, presenta una ranura lateral que facilita la salida del hilo que se enrolla en su interior o *cañuela*.

8. En este sentido, su esposo D. Eloy Quintero Morales, nos contaba que un tío suyo (D. José Quintero Morales) vino por los años cincuenta a Santa Cruz de Tenerife; trajo su ropa batanada y *"la gente aquí, en Tenerife, le hacían cerco, nada más ver la ropa. Le hacían ofertas por la ropa y se la cambiaban por dos ternos de ropa"*. Ésta fue una de las últimas ropas batanadas en El Hierro. (Taibique-El Pinar, año 1982)

El Tejido, reflexiones antropológicas

José Alberto Galván Tudela.
Laboratorio de Antropología Social
Catedrático de Antropología Social. Universidad de La Laguna.

"El culto étnico y local, entre los Incas, incluía a los malqui, huesos de los antepasados vestidos con costosas camisetas de plumas o cumbi. Si un antepasado era una mujer, en su lugar sagrado había un huso y un puñado de algodón. Era necesario protegerlos cuando se producía un eclipse; se creía que en tales casos un cometa amenazaba la Luna (concebida también como una mujer) existiendo el peligro de que los husos se convirtieran en víboras, y los telares en osos y tigres"

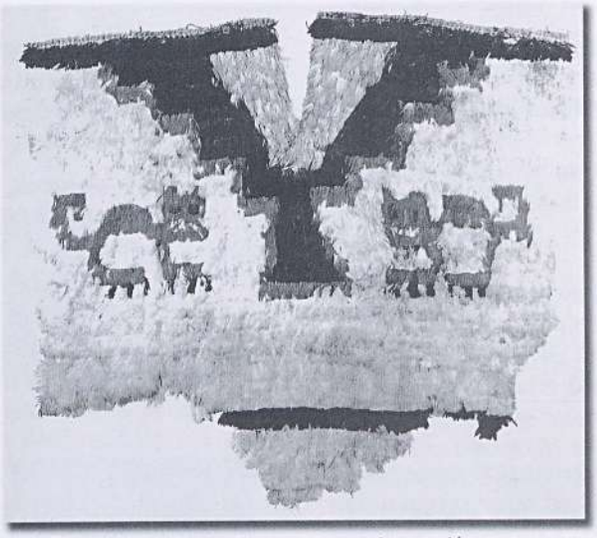
El presente artículo pretende exponer algunas consideraciones en torno a lo que algunos autores han denominado La Antropología del Tejido (Cordwell & Schwartz [Eds] 1979; Goody [Ed] 1982; Schneider 1987; Weiner & Schneider [Eds] 1988). Este campo de investigación abarca toda la producción textil obtenida manual o mecánicamente, realizada en telares tradicionales o modernos, sin reducirlo a un sólo tipo de fibra vegetal, animal o mineral, estilo, gusto artístico y función inmediata (indumentaria -vestido o adorno corporal, mantas...-, instrumental de trabajo -cestos, barquetas, empleitas...-, decoración de suelos y paredes -alfombras, tapices-...). En este sentido, por tanto, el término *tejido* hace referencia al conjunto de objetos que han sido confeccionados en base a materias primas diversas y cuya manufactura o producción industrial implica el tratamiento y elaboración de las mismas en forma de entrelazados.

Para los antropólogos, en las sociedades complejas con fuerte profundidad histórica, muchos de los tejidos elaborados tanto en las casas o talleres domésticos de las poblaciones rurales como en las industrias urbanas contienen en sí multiplicidad de tradiciones textiles, y son objetos y/o mercancías de consumo, que responden a necesidades y exigencias prácticas derivadas de condiciones ambientales, tales como el clima. No obstante, incluso estos, también y sobre todo sirven para comunicar significados, expresar gustos artísticos, consolidar relaciones humanas, expresar identidades sociales y valores, estando ligados a "la movilización del poder por parte de unidades de acción social tales como clases, dinastías, ciudades, instituciones religiosas, y solidaridades étnicas y de género" (Schneider 1987:409). Para algunos autores, apoyándose en una perspectiva de la economía política, en los grandes sistemas transregionales de interacción. existe una estrecha relación entre el cambio estilístico y los cambios políticos y económicos. De hecho, "el sistema indumentario de un grupo dado puede ser definido como un conjunto de piezas y de reglas de combinación (algunas de las cuales son imperativas y otras facultativas, pero cuya modificación es una de las consecuencias más visibles de la aculturación; durante el período transitorio que precede al abandono total del vestido tradicional, el empobrecimiento del conjunto de piezas y la introducción de piezas nuevas supone la aparición de nuevas reglas de composición" (Delaporte 1996:735-736).

Una figurilla inca envuelta en un tejido que sugiere un rango elevado, posiblemente el de emperador.

El vestido, por ejemplo, no sólo resuelve adaptativamente problemas que se pueden derivar del frío o el calor, sino que a su vez su empleo sirve como significante que permite transmitir las informaciones más diversas sobre la edad, el sexo, el status social, el poder y la identidad social e individual...Posiblemente, es por ello, que el vestido, a pesar de la variedad de formas y tipologías de la pieza o piezas y de las diferencias funcionales y adaptativas, sea un estuche peniano o un conjunto de piezas cosidas o superpuestas, aparezca para muchos antropólogos como un "hecho universal". En este trabajo sólo voy a insistir en estas funciones no materiales, pero que sin duda tienen una estrecha relación con la reproducción social, material e imaginaria, de las poblaciones humanas.

El estudio de los textiles tiene una amplia y profunda genealogía en la historia de la Antropología. Desde los estudios de F. Boas (1927) sobre las opciones estéticas en el arte primitivo a las relaciones entre estilos y cultura de A. L. Kroeber (1957) los antropólogos mostraron un fuerte interés en este campo (Beals & Hoijer 1968; Roach & Eicher [Eds] 1965; Alcina 1982), a partir de una orientación teórica basada en el difusionismo cultural y el particularismo histórico. Durante este periodo, los antropólogos estaban centrados en establecer tipologías, clasificando formas, tramas, materiales usados, colores, estilos... Así el arqueólogo y etnólogo A. Leroi-Gourhan (1943), distinguía entre vestimentas hechas con trapos, vestimentas rectas formadas por dos rectángulos cosidos, y vestimentas cortadas, adaptadas a la forma del cuerpo, añadiendo su discípula H. Balfet (1981) la categoría de piezas construidas por fabricación de materia (Delaporte 1996:735).



Poncho de plumas finas con una decoración que representa gatos salvajes. Civilización inca.

Sin embargo, a mediados de los 50 y en la década de los sesenta estos problemas pasaron a ser cuestiones de la historia del arte y la museología, retomando sólo a finales de los setenta y durante los ochenta su interés por los textiles, pero ya desde una perspectiva más amplia, más explicativa que descriptiva y formal, en el marco de la producción y consumo de las mercancías en una perspectiva cultural (Appadurai 1986; Bayly 1986; Douglas, M. & Isherwood, B. 1981; Delaporte 1980, 1996) y de la economía política (Orlove 1977; Schneider 1978; 1980).

El enfoque sobre los textiles u otros bienes como mercancías culturales, insiste especialmente en la necesidad de tratar aquellos no tanto desde una perspectiva de la producción cuanto de la circulación de las mismas en la vida social. En este sentido, se afirma que el intercambio económico crea valor, de tal modo que el valor está incorporado en las mercancías que son intercambiadas. Al enfocar el valor sobre las cosas que son intercambiadas más bien que sobre las formas y funciones del intercambio, se posibilita argumentar que lo que crea el vínculo entre el intercambio y el valor es la política, tomada en sentido amplio. En cierto modo, *las mercancías, como las personas, tienen vidas sociales* (Appadurai [Ed] 1968:3). Según esta perspectiva, las mercancías no son monopolio de las economías modernas e industriales, no son una representación material del modo de producción capitalista, y aparecen tanto en sociedades de bandas con diferentes formas de reciprocidad como en aquellas donde domina la redistribución y no el mercado.

Por otra parte, se afirma que el valor de las mercancías se crea a través de estrategias individuales y sociales como un proceso políticamente mediatizado, estando su consumo sometido al control social y la redefinición política. La política del valor de las mercancías aparece en muchos contextos como una política del conocimiento, de tal modo que la política funciona como el nivel mediador entre el intercambio y el valor. Las mercancías representan muy complejas formas sociales de distribución del conocimiento. Dicho conocimiento puede ser de dos tipos, uno, técnico, estético, social...ligado a la producción de la mercancía; y otro ideológico, ligado al consumo de la mercancía. Ambos establecen una interacción mutua y dialéctica. En todas las mercancías, sean primarias o secundarias, ligadas a la subsistencia o al lujo, el conocimiento técnico está profundamente interpenetrado de implicaciones rituales, cosmológicas y sociales que son ampliamente compartidas. Y en la dimensión del mercado, del consumidor y el destino de la mercancía también el conocimiento juega un papel importantísimo. Las diferencias de conocimiento entre productores y consumidores o entre estos y los vendedores, intermediarios o comerciantes caracterizan el movimiento de muchas mercancías a través de la historia hasta el presente, planteando el importante problema de su *autenticidad*.

Esta perspectiva insiste por tanto en el intercambio y no tanto en la producción por una parte, propia del marxismo y los economistas clásicos y la circulación, por otra, propia de los neoclásicos. Apoyados en el filósofo A. Schmidt que criticaba la tendencia "idealista" en los estudios marxistas, en la que se reduce todas las categorías económicas a las relaciones entre seres humanos sin tener en cuenta las cosas corporalmente materiales, y en el sociólogo G. Simmel, que sugería que el valor no es una propiedad inherente a los objetos sino al juicio que hacemos las personas sobre los mismos, de tal modo que los objetos no son difíciles de adquirir porque ellos sean valiosos, sino porque se resisten a nuestro deseo de poseerlos, implicando el sacrificio de alguna otra cosa, los autores que defienden esta perspectiva insisten en la importancia de analizar la cultura material desde una orientación semiótica, no sólo utilitaria. Proponen una convergencia entre el énfasis de Simmel en el intercambio como fuente de valor económico y la ampliación del concepto de mercancía de Marx, según las observaciones de F. Engels, a la producción del valor de uso *para otros*.

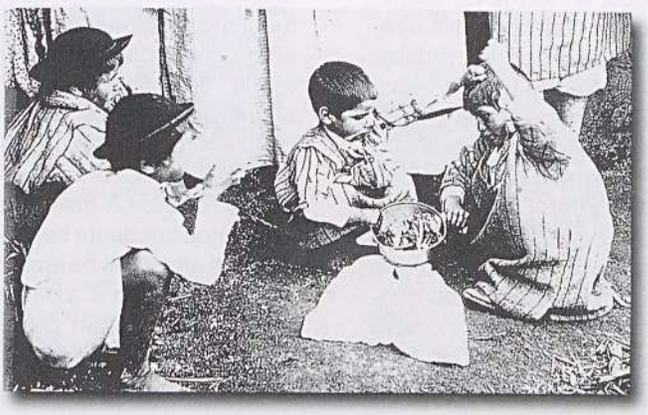
Tejidos y relaciones sociales

Como afirma Delaporte (1996:735), "la forma tomada por los significantes indumentarios está basada o bien sobre una analogía, en función de asociaciones de ideas de cada cultura, o bien sobre una homología: número de bordados o de cintas proporcional al rango social o a la

riqueza. Incluso, las diferentes maneras de llevar una pieza representan también un tipo frecuente de significante...".

Como es sabido, casi todas las sociedades y culturas ritualizan diversos momentos del ciclo vital del individuo en el marco del grupo doméstico: nacimiento, matrimonio y muerte.

El empleo de una indumentaria textil está relacionada con el sexo, la edad y el status social. Si en la sociedad canaria la sexualidad de un recién nacido es etiquetada mediante un signo tan concreto como la perforación de los lóbulos de las orejas de las niñas mediante *dormilonas*, evitando así "que se queden mochas", también es cierto que los *mamelucos o peleles* con los que se les viste o los trajecitos que portan en la ceremonia del bautismo son iguales en su forma o confección, pero diferentes en su color: blanco/azul para niños, blanco/rosa para las niñas. En este sentido, desde el nacimiento, los regalos que se ofrecen a la madre están estrechamente asociados a los textiles (zapatitos de crochet, camisetas de asillas y manga baja...), sirviendo este de significante que permite transmitir información del sexo del recién nacido, estableciendo desde muy temprano una diferenciación importante entre individuos y clases de individuos. Tal categorización en base al textil portado no es simplemente una clasificación del sexo, sino que es el punto de partida de un conjunto de actitudes respecto al mismo. Los vestidos eran en su mayoría confeccionados por la futura madre embarazada, la abuela materna o algún otro miembro femenino de la familia, desencadenando horas de trabajo y reuniones entre ellas para charlar a la vez que los confeccionaban. Ofrendas de tejido y el uso ritual de un tejido protector al nacer los niños, aparecen en muchas culturas ligados a relaciones con espíritus y divinidades ancestrales. Así, en La Palma, era usual que la madre guardara en un pañuelo de tela bordada con las iniciales *la vida* o cordón umbilical del recién nacido, mientras un *estoperito* de tela blanca con una jajita cubría el ombligo. Y, en casi todas las islas, era frecuente colocar al revés la camisilla interior de un niño con un *resguardo* prendido a la misma para evitar el *mal de ojo*. La posición invertida del textil representaba una protección, asociada a prácticas mágico-simbólicas. Pantalones cortos, pantalones bombachos, pantalones largos presidían secuencialmente el crecimiento biológico y la edad social de los muchachos.



La forma y el tamaño de las prendas, en este caso el pantalón indica la edad social.

Lazos, bordados o mantones de manila enriquecían los ajuares de las novias de la clases medias canarias y los lienzos y ropas de cama (sábanas, mantas y fundas bordadas con las iniciales...) llenaban los arcones y cajas de cedro de los/las herederos/as de la familia. Preparados por mujeres y sus madres antes del matrimonio, algunos de estos tejidos eran heredados por línea femenina por hijas y nietas, constituyendo un recuerdo y un tesoro ligado al patrimonio familiar.

Los tejidos intercambiados en el matrimonio también unía a las esposas y las suegras. Como muestra la antropóloga M. Douglas (1967), cuando un hombre recibía piezas confeccionadas en rafia entre los Lele, una sociedad africana que practicaba la poliginia, el esperaba usarla para adquirir una esposa o suavizar las relaciones con su esposa o sus parientes, de tal modo que la rafia guardaba un enorme valor a causa de que otorgaba poder sobre las mujeres. Como indica dicha autora, "informales dones de tejidos de rafia allanaban las relaciones sociales: el esposo se las ofrecía a su esposa, el hijo a su madre, el hijo a su padre. Resolvían situaciones de tensión, constituyendo ofrendas para la paz, transmitiendo congratulaciones. Existían también dones formales de rafia que sólo eran negados cuando existía riego de ruptura de las relaciones sociales establecidas..." (1967:107). Es por ello, que la rafia constituía una quasi-moneda entre los Lele, siendo usada extensivamente para el pago de servicios y la adquisición de status. Según Gittinger (1979), en Indonesia donde las mujeres dedican muchas horas a tejer, los dadores y tomadores de esposas hacían regalos de tejidos y metales, respectivamente , y en la ceremonia de las bodas un tejido en forma tubular envolvía ambos, transmitiendo la "fuerza del alma" de su linaje.

Como es sabido, las principales fibras que se hilaban y tejían en la región andina eran el algodón en las tierras bajas y la lana de los camélidos (alpaca, llama, guanaco y vicuña) en la sierra. Tanto las niñas como los niños aprendían a hilar y a tejer en la infancia, pero la actividad era considerada como esencialmente femenina y doméstica, en lo que a la tela ordinaria se refiere. La mujer andina nunca estaba desocupada, hilando sin cesar, de pie, sentada y hasta caminando. Ella hilaba lñ a fibra y tejía gran parte de la ropa que vestía su familia y *el huso lo llevaba a la tumba, como símbolo de su condición femenina.* (Murra 1975:149). Al cumplir catorce o quince años los niños, y al llegar las niñas a la pubertad, tenía lugar una ceremonia de iniciación. Lla ceremonia que se celebraba en la corte duraba casi todo el mes de noviembre. Los preparativos comenzaban con el ayuno del candidato mientras las mujeres de su familia y muchos otros parientes comenzaban a hilar y a tejer en septiembre. La lana negra para los adornos de ciertas camisas ceremoniales se distribuía entre las mujeres de su parentela, que la devolvían en el momento en que debía vestirla el candidato durante la primera semana de la iniciación. En general cada etapa de la ceremonia se marcaba con un cambio de ropa, frecuentemente varias veces al día. El color y los adornos de cada vestido estaban relacionados con acontecimientos de la tradición oral de los *ayllu* reales y

constituía la contribución de un pariente específico al candidato (Murra 1978:128-129). Los matrimonios, en la época incaica, se contraían entre los *ayllu* llevando el novio la dote que ofrecía a los padres de la novia: Las bodas de los campesinos eran precedidas por obsequios de comida, cuyes y ropa. Una de las calificaciones de una buena esposa era que supiera tejer una buena capa....En las bodas reales el mismo Inca ordenaba que se sacaran de los depósitos suficiente cantidad de tejidos para dar a cada uno de los novios dos trajes (Murra 1978:129).

La distribución de tejidos al momento de la muerte consolida los lazos entre los vivos. Tanto en las Trobriand como en Madagascar, entre los Hopi , los Tlingit, los Toraya o los Maoríes, la muerte esta presidida por ofrendas de tejidos por parte de los vivos -afines, descendientes, familia inmediata o reyes- a los muertos, en forma de sacrificios y de cremaciones. Casi todas las descripciones ofrecidas por los antropólogos en relación con los rituales mortuorios muestran como las ofrendas de textiles transmiten valiosa información acerca del status social y ceremonial de la persona muerta a la sociedad a la que el o ella está ligada. En Canarias se preparaba al muerto con el mejor vestido, el más nuevo, del difunto, a menudo de color negro u oscuro, con camisa, corbata, calcetines y un pañuelo de seda con sus iniciales, saliendo del bolsillo de su americana. La muerte de un familiar allegado quedaba por un tiempo expresada a todos a través no sólo del traje de luto o semiluto en las mujeres, sino también de un brazalete en el brazo izquierdo del hombre o un botón forrado de tela negra en el ojal de su solapa.

De todas las etapas del ciclo vital, la muerte tenía la más íntima relación con el tejido en las sociedades andinas. Los muertos eran adornados con ropa nueva y varios vestidos sin estrenar se colocaban en la tumba. El tejido contenía información, por cuanto aclaraba la identificación simbólica de la persona. Dentro de los ocho días después de la muerte, los parientes y amigos celebraban el *p´acha-t´aqsay*, es decir el lavado ceremonial de toda la ropa del finado, para salvar el peligro de que el muerto regresara si alguna se quedaba sin lavar. En algunas haciendas el lavado lo hacían personas que no eran parientes y la ceremonia se llevaba a cabo al día siguiente después del entierro, dedicándose el octavo día a la apertura pública del bulto de prendas de vestir (Murra 1975:153).

La importancia de los textiles en estas sociedades se basaba no sólo en el papel que tenían para reforzar el parentesco y las relaciones sociales, sino también y sobre todo como mecanismo de consolidación material y simbólica del poder, del sistema político. Tanto en las sociedades no estratificadas como los Lele de África, o entre los Maoríes y las jefaturas de la costa del noroeste de Canadá, los tejidos estaban estrechamente relacionados con el poder, Entre estos últimos, formaba parte de las ceremonias del *potlatch*, como donaciones entre jefes o como cremaciones manifestando su categoría y poder. Los Incas obtenían textiles en base a los trabajos que cada grupo doméstico debía elaborar para el estado, reafirmando periódica y simbólicamente la situación de dependencia del campesino respecto al mismo. Los campesinos no sólo debían efectuar prestaciones rotativas en las tierras del estado y del culto, sino también tenían la obligación de confeccionar tejidos para las necesidades de los miembros del estado y del personal religioso. A cambio ello tenían el derecho no sólo a seguir sembrando y cosechando sus propios cultivos en tierras del *ayllu,* sino también el derecho a lana o algodón de los depósitos comunales, y quizá, inclusive de los del estado, para hacer su propio vestido. Dado que en algún momento la prestación rotativa no fue suficiente, esta se debió complementar con la creación de grupos de artesanos o tejedores con dedicación exclusiva a estas labores.

Como ha mostrado magistralmente John Murra, el tejido en la región andina y en particular en la civilización Inca "representó un ingreso básico en el presupuesto estatal, una tarea anual entre las obligaciones campesinas, una ofrenda común en los sacrificios; en varias ocasiones funcionó igualmente como símbolo de status personal o como carta forzosa de ciudadanía, como obsequio mortuorio, dote matrimonial o pacto de armisticio. Ningún acontecimiento político o militar, social o religioso era completo sin que se ofrecieran o confirieran géneros de cualquier naturaleza o sin que fueran quemados, permutados o sacrificados. A través de los años, tejer llegó a ser un gravamen creciente sobre el hogar campesino, una especialidad artesanal de importancia y, eventualmente, un factor en la emergencia de grupos gremiales, como el de las *aqlla*, categoría sin precedente en la estructura social andina" (1975:169-170).

La indumentaria ha marcado y marca las diferencias sociales entre clases.

Significados culturales

Los textiles no sólo otorgan información relativa a las relaciones sociales, ayudando a consolidarlas, sino que también otorgan significados, comunican identidades y valores culturales.

Es bien sabido cómo el tejido está relacionado con el rango o status social, de tal modo que a menudo la utilización de vestidos lujosos y adornos caros forman parte de la ostentación del status político y social, incidiendo siempre en la diferencia con otros sectores sociales. Incluso, a menudo, las élites han monopolizado el acceso a

estos bienes suntuarios por medio de leyes y de acciones punitivas si se violan las prohibiciones.

Textiles diferenciados indican parentesco, residencia y pertenencia a grupos étnicos específicos aunque, como ha afirmado J. Schneider (1987:413), no se sabe si ello tiene una relación directa con la explosión de posibilidades de diseño surgidas durante los siglos XIX y XX, asociadas a la disponibilidad de materias primas industrializadas, y las modernas estrategias políticas para manipular la etnicidad.

Existen códigos indexicales profundamente enraizados en los *huipiles* de las tierras altas de Guatemala, Chiapas y Oaxaca, en los bordados llenos de colorido de la Europa del Este, en los tres colores de los *ponchos* de los Andes, en los bordados chinos, en los urdidos indonesios...Según muchos autores, los artesanos atribuyen muchos colores y motivos a los antepasados, estando regulados suntuariamente. E, incluso, mensajes de género se leen en los tejidos que las mujeres producen en oposición al habla retórica, los documentos sagrados y espadas metálicas de los hombres (Schneider 1987:413).

Muchas tradiciones textiles incorporan motivos zoomórficos y de serpientes que evocan seres míticos y verdades cosmológicas. El submundo, el agua en zigzag y diseños oculares aparecen en los tejidos Quechua. Entre los Incas, si bien las estatuas del Sol y el Trueno eran de oro, estaban ataviadas con mantas de lana ensartadas de oro y sentadas tras una cortina de *cumbi*. En las grandes fiestas se sacaban las imágenes, llevadas a hombros de los sacerdotes, y se las colocaba en la plaza, arropadas con mantas de plumas. Como ha indicado J. Murra (1978:126), los textiles eran tan importantes para los incas que Pirua, el legendario primer ser humano, enviado por el Creador para cuidar de la dinastía, montó guardia para vigilar primeramente sus ropas, y en segundo lugar sus tesoros y depósitos. Para algunos investigadores, entre los Tzotzil hablantes de Chiapas las figuras romboidales de los brocados del *huipil* representan conceptos mayas de las coordenadas del mundo, mientras que los sapos son los músicos señores de la Tierra cuyos sonidos atraen la lluvia.

Por último, creencias religiosas y tabúes rodean los textiles, no sólo en su manufactura . Las mujeres no los tocan mientras están menstruando, o se abstienen de relaciones sexuales. Y las mujeres yoruba, antes de sumergir los tejidos en baños de índigo, realizan sacrificios al *orisha* patrón de los tintes.

En cierta medida, los textiles dotados de significados religiosos y sociales constituyen textos que han de ser interpretados.

Bibliografía:

Alcina Franch, J.
1982 *Arte y Antropología.* Madrid: Editorial Alianza. Appadurai, A.
1986 "Introduction: commodities and the politics of value". In Appadurai, A. (Ed) *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-63. Balfet, H.
1981 "Construction de vêtemants par fabrication de matériau". In M. Fontanés & Y. Delaporte: *Vêtements et Sociétes.* Paris: Actes de las Journées de Rencontre du 2 et 3 de mars de 1979. Bayly, C. A.
1986 "The origins of swadeshi (home industry): cloth and Indian Sociey, 1700-1930". In Appadurai, A. (Ed) *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 285-321. Beals R. & Hoijer, H.
1968 "Vestido, vivienda y transporte". En *Introducción a la Antropología.* Madrid: Aguilar, pp. 401-407. Boas, F.
1955 *Primitive Art.* New Yor: Dover Publications (e.o. 1927). Cordwell, J. M. & A. Schwartz A. (Eds)
1979 *From the Fabrics of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment.* Paris/The Hague: Mouton. de la Cruz Rguez. J.
1995 *Textiles e Indumentarias de Tenerife.* Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del cabildo Insular.
1997 "La indumentaria tradicional". En VV.AA *Los Símbolos de La Identidad Canaria.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp.223-228. Delaporte, Y.
1980 "Le signe vestimentaire". *L´Homme* XX(3): 109-142.
1996 "Vestido". En P. Bonte, M. Izard (Eds) *Diccionario de Etnología y Antropología.* Madrid: Akal, pp.735-736. Douglas, M.
1967 "Raffia cloth distribution in the Lele Economy". In G. Dalton (Ed) *Tribal and Peasant Economies. Readings in Economic Anthropology.* New York: American Museum of Natural History Press, pp.103-123. Douglas, M. & Isherwood, B.
1981 *The World of Goods.* New York: Basic Books. Gittinger, M.
1979 *Splendid Symbols: Textiles and Tradition in Indonesia.* Washington, D.C: The Textile Mus. Goody, E. N. (Ed)
1982 *From Craft to Industry. The Ethnography of Protoindustrial cloth production.* Cambridge: Cambridge University Press. Graburn, N. H. H. (Ed)
1976 *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World.* Berkeley: University of California Press. Kroeber, A. L.
1969 *El Estilo y la Evolución de la Cultura.* Madrid: Alianza (e.o. 1957). Kuper, H.
1973 "Costume and identity". *Comparative Studies in History and Society* 15:348-367. Leroi-Gourhan, A.
1945 *Evolution et Techniques. Milieu et Techniques.* Paris: Ed. Albin Michel. Murra, J.
1962 "Cloth and its function in the Inca State". *American Anthropologist* 64:710-728.
1975 "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos". En *Formaciones Económica y Políticas del Mundo Andino.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.145-170.
1978 *La Organización Económica del Estado Inca.* México: Siglo XXI. Orlove, B. S.
1977 *Alpacas, Sheep, and Men. The Wool Export Economy and Regional Society in Southern Peru.* New YorK: Academic Press. Pérez Cruz, J. A.
1996 *La Vestimenta Tradicional en Gran Canaria.* Las Palmas de Gran Canaria: FEDAC. Roach, M. E. & Eicher, J. B. (Eds)
1965 *Dress, Adornment and the Social Order.* New York: J. Wiley & Sons. Schneider, J.
1978 "Peacocks and penguins: the political economy of European cloth and colors. *American Ethnologist* 5:413-448.
1980 "Trusseau as treasure: Some contributions of the nineteenth-century change in Sicily. In E. B. Ross (Ed) *Beyond the Myths of Culture: Essays in Cultural Materialism.* New York: Academic Press, pp.325-359.
1987 "The Anthropology of Cloth". *Annual Review of Anthropology* 16:409-448. Weiner, A. B. & Schneider, J. (Eds)
1988 *Cloth and Human Experience.* Washington, DC: Smithsonnian Institution Press.

«Las Genas» una tipología tradicional del trabajo de la palma en Fuerteventura

Jesús García Rodríguez.
Profesor de Enseñanaza Secundaria. Subdirector de «El Pajar».

Introducción. Justificación

Pocas veces en el desarrollo de la investigación sobre la cultura tradicional de Canarias un árbol juega un papel tan importante como es el caso del que nos ocupa, la palmera. Caracterizado por un aprovechamiento completo, ha sido y es, símbolo de nuestra tierra y de nuestra cultura.

El breve texto que presentamos en el siguiente artículo resume la importancia etnográfica e histórica que poseen gran parte de nuestros objetos más tradicionales en todas sus acepciones. Un oficio, el del trabajo de la hoja de palma, una artesana, Catalina Méndez Montañez , un producto o pieza tradicional, la gena, con una función o uso que se remonta en el tiempo en la isla de Fuerteventura, nos sirven para acercarnos al mundo del aprovechamiento de las palmeras en toda nuestra comunidad autónoma.

Unas características generales del oficio en Canarias, fruto de un futuro trabajo sobre los oficios artesanos relacionados con las fibras vegetales y su aprovechamiento, nos llevan a lo concreto una pieza artesana elaborada de palma de indudable valor etnográfico.

Características generales de los artesanos que trabajan la palma

El trabajo de la palma en Canarias es realizado o elaborado en su gran mayoría por mujeres. Donde único trabajan los hombres es en la elaboración de la palma en verde (escobas, abanadores, esteras, serones...). Sigue siendo una constante en estos artesanos la elevada edad que poseen.

Los mayores centros de trabajo de la palma en Canarias todavía los encontramos en los mayores palmerales de las Islas. Estos artesanos cuentan siempre con alguien para recolectar el material, aunque las palmeras sean suyas pagan a un cortador para que les proporcione el material.

Suele ser un trabajo que se desarrolla en cualquier parte de la casa, no hay un lugar específico para la realización de "la empleita" y el posterior cosido. Esto es así por el poco espacio que ocupa el material y por tener unas herramientas bastante simples y sencillas.

Estos trabajadores están relacionados o se mueven dentro de un contexto cultural campesino, aunque su producto no sea demandado o vendido para ese mundo agrario, sino más bien para el mundo urbano. Se posee un pedazo de terreno, donde, en algunos casos, hay palmeras de su propiedad, de donde adquieren parte del material y además, proporciona alimentos primarios (papas, millo, fruta...) a la economía familiar, trabajada por ella misma o por los propios familiares.

Por regla general no suelen trabajar acompañados por nadie. En un pasado no muy lejano, nos recuerdan los propios artesanos, se llegó a trabajar en común compartiendo trabajo. Han recibido una educación muy arraigada en el contexto cultural campesino ganadero, con todo lo que ello lleva consigo en su forma de vivir. Se trabajaba antiguamente no para vender sus productos o piezas, sino porque eran necesarios.

A marisquear con la «gena» a cuesta. Fotos: Jesús García Rguez.

Al igual que en otros oficios artesanos, se tiene una clara conciencia de que esta artesanía tiene muy pocas expectativas de continuar, se nos comunica que es un oficio a extinguir sino se toman medidas oportunas. La situación actual dista mucho de igualarse a la que todavía ellos rememoran y recuerdan. La competencia desleal de todos los trabajos de palma u otras fibras vegetales que vienen de fuera ha hecho que el oficio se reduzca a contemplarlo, muy esporádicamente en las muestras de artesanía que se realizan por las islas.

Las palmeras

Las palmeras son árboles cuyas hojas se aprovechan en Canarias para el trabajo artesanal. En las islas predomina la palmera canaria -Phoenix canariensis- frente a la palmera datilera -Phoenix dactilyfera L.- también utilizada en la artesanía.

La palmera canaria es una especie endémica de las islas, que vive en todo el Archipiélago. Ha sido cultivada con profusión desde antes de la Conquista, por ser árbol de muchos aprovechamientos. Se trata de un recurso natural de nuestros aborígenes y también del pueblo canario en estos cinco siglos de historia. Es un árbol robusto, con numerosas hojas (más de cien, elegantemente arqueadas), formando una hermosa copa esferoidal densa, de color verde oscuro. Las hojas poseen gran número de foliolos muy flexibles. Hacia la base de las hojas en una extensión de más de un metro, estos foliolos están transformados en espinas cortas, rígidas y de color amarillento. Los frutos están unidos a unas ramificaciones que se encuentran insertos en el centro de las copas de los individuos femeninos. A estos frutos en la palmera canaria se les denominan támaras o támbaras. En el aspecto externo de su tronco, la palma canaria presenta una corteza áspera rugosa y plagada de cicatrices que dejan las bases de las hojas, siendo bastante alargadas horizontalmente.

Estos datos botánicos son los más relevantes de la palmera canaria. En muchos lugares costeros del Archipiélago, nos encontramos la palma canaria asociada con otra palmera, la datilera, oriunda del norte de África y del suroeste de Asia y que, probablemente sus primeras poblaciones fueron introducidas en las islas por los aborígenes canarios, a su llegada del vecino continente.

En cuanto a su distribución y ecología, podemos decir que la palmera canaria vive en todas las islas del Archipiélago, encontrándonos los mayores palmerales en:

Gran Canaria: Barrancos de Tirajana y Guiniguada, Fatága y Oásis de Maspalomas.
Fuerteventura: Vega de Río Palmas y Pájara.
Lanzarote: Haría.
La Palma : Las Breñas.
Tenerife: Masca, Taganana, Santa Ursula, La Victoria.
La Gomera: Valle Gran Rey, Vallehermoso, Tazo, Taguluche.

Deshojando las hojas de palma.
Artesana: Catalina Méndez Montañez.

Encuentra su óptimo desarrollo en lugares costeros, fondos de barrancos y sus laderas, donde hay bastante humedad edáfica. Se distribuye desde el nivel del mar hasta el mismo monte, donde alcanza las cotas de 1000 a 1200 metros. Es la más resistente al frío de todas las especies de palmeras. De la palma datilera se encuentran poblaciones, más o menos grandes, en las islas de Lanzarote, Fuerteventura, Gran Canaria, Tenerife y La Gomera, sobre todo en lugares costeros, ya que es más exigente de un ambiente cálido, en contraste con sus necesidades de humedad en el suelo.

Todos estos datos nos ayudaran a comprender mejor el aprovechamiento y la cultura material que ha entrañado este árbol, a lo largo de los siglos, en Canarias. Todas las partes de las palmeras son bien aprovechadas. Con el tiempo, algunas prácticas se han perdido, pero actualmente, quedan, todavía, muchas de ellas. Muchas casas en Canarias fueron techadas con troncos de palmeras. En muchos lugares se utilizan las partes terminales de los troncos para colmenas. Los frutos, así como las hojitas de las grandes hojas han servido para el alimento del ganado, sobre todo en tiempos donde esta actividad era mucho más abundante. Sus hojas han servido de materia prima para la confección de esteras, serones, esportones, sombreros... Una industria artesanal que todavía se conserva en muchos puntos de Canarias.

Muchas palmeras fueron sembradas en Canarias para que sirviesen como linderos. Muchos pueblos y ciudades, como también la Isla de La Palma, tomaron el nombre de ella. Utilizadas además, por su gran capacidad ornamental para adornar calles, plazas, fiestas y lugares privilegiados de nuestros pueblos.

La recolección

Hay dos formas de aprovechamiento de las hojas de las palmeras: la recolección de las hojas crecidas y abiertas, de palma verde, que, expuestas al sol, pierden color, pero no pasa de tonalidades verdosas, empleándose para hacer esteras, piezas de transporte y conservación (serones, esterones, etc...). La otra forma sería la recolección de los cogollos, o sea, las nuevas hojas, aún sin abrir. Constituyen la palma blanca de los trabajos cuidados y finos (sombreros).

Normalmente la recolección se efectúa en verano, durante los meses de mayo a septiembre. Para esta recolección es normal que en cada una de las zonas de extensos palmerales existan personas especializadas en el corte de las hojas de la palmera. Solían haber 4 o 5 cortadores que se subían a las palmas y las cortaban. Hoy en día esta es una de las principales dificultades con las que se encuentran estos artesanos. Es normal que cuando se le corten hojas a las palmeras se le arranquen cogollos o palmitos (2 ó 3). Ultimamente ante la dificultad encontrada para que las gentes de los pueblos (donde la industria artesanal es importante), se suban a cortar y arrancar hojas y palmitos, se ha tenido que contratar a personas especializadas que con elevadores desde camiones, se suben al cogollo de las palmeras para realizar el trabajo.

Después de su recolección y para que se blanquee, se deja secar la palma en el mismo lugar de corte o en la casa o taller del artesano.

La palmera necesita para su cultivo un clima seco, un cielo sin nubes y mucho calor, pero también requiere humedad en el suelo. Una buena palmera hay que buscarla donde la humedad sea importante en el suelo, lo que permitirá que se conserve y desarrolle bajo condiciones óptimas, no resecándose y conservándose su gran flexibilidad.

Normalmente se encuentran en muchos barrancos y lugares húmedos de las islas, por los que los artesanos siempre van al lugar más próximo para recolectarlas. En Fuerteventura, de la Vega de Río Palmas hasta Pájara y Tuineje. Hoy en día estos desplazamientos en busca del material casi ni se realizan, debido a los pocos artesanos que quedan, y porque en las proximidades pueden surtirse, perfectamente, de la materia vegetal.

Colocando el material al sol para el secado.

Tradicionalmente en Canarias el corte de la hoja de la palmera para hacer empleita y para realizar cestas o cestos de pírgano, han sido complementario. Cuando se corta, el tallo es para el cestero, y las hojas para las empleitadoras. Los artesanos aprovechan, tanto las limpiezas de las palmeras (donde normalmente se solía trabajar de medias) o el corte de las palmas que se utilizaba para forraje de los animales, para adquirir materia prima. Normalmente miraban el menguante para los cortes.

Antiguamente se cortaban las palmeras todos los años, pero hoy en día con la protección y las restricciones de las instituciones, está más complicado. Muchos artesanos están en desacuerdo con esta política, que los deja sin material y piensan que las palmeras así van a desaparecer.

En la isla de Fuerteventura todos tienen muy arraigado el corte de la palmera en el mes de Junio, en el mes de San Juan, por lo que muchos realizan el corte en esa época. Se procura cortar el cogollo o palmito en días de calor, soleados, para poderlo arrancar mejor y quede más blanco.

La figura del "palmero" o cortador de las hojas de palmeras se convierte en estos oficios o artesanías en fundamental. Por regla general eran personas especializadas las que se subía a las palmeras, muy pocos artesanos se suben para adquirir el material, sobre todo por el temor a las caídas. Es normal que se pagué al cortador de palma por recolectar el material. Al cortador o palmero lo suelen contratar los propios artesanos para que les corten las palmeras de su propiedad o de otras vecinos a las que han tenido acceso, previo trato con ellos. Algunos artesanos suelen subirse a palmeras jóvenes, de pocos metros, no superior a tres, para adquirir, ayudados de una escalera y una podona o cuchillo. Es normal que el artesano compre material por lo que siempre está atento a los cortes. En otras ocasiones se lo regalan o se ofrece a cambio de algún producto elaborado por el artesano.

Los artesanos que trabajan la hoja, tanto en verde como los palmitos, suelen desplazarse a lugares donde cortan y secan el material y lo compran por kilos, variando el precio si es en verde o en blanco. Según la demanda que tenga al año se adquieren más o menos kilos. La adquisición del material para estos artesanos últimamente suele ser beneficiosa. Las hojas verdes o en palmito se seleccionan por su calidad de color, para la realización de los trabajos. Antes el material se utilizaba para muchos

más usos en el autoabastecimiento del mundo campesino, pero hoy en día es normal que se les prenda fuego a los sobrantes, aunque si tienen animales, ellos o algún vecino, suelen regalárselo.

Conservación y preparación del material

El procedimiento que el artesano de la empleita utiliza para la conservación y preparación del material es diferente al del cestero de pirguán o pírgano. Dentro de este además encontramos diferencias si hablamos del palmito o cogollo o de la hoja en verde.

Los palmitos se abren uno por uno para que queden estirados y para abajo. Se tienden al sol y al sereno en el suelo, patios o tejados de las casas, dándose vueltas a las ramas todos los días o de dos en dos días, para que vayan cogiendo el color blanco por todas partes. Este proceso varía según el tiempo atmosférico: puede estar diez o doce días (mucho calor y sol) o pueden estar un mes y medio, según zonas de las islas.. Así en Fuerteventura y Lanzarote tardan mucho menos. Posteriormente se deshoja el tallo de la palmera y se guarda "calentita" en una caja de madera o de cartón o en una bolsa, en un lugar bien seco, estando ya preparada para poder comenzar a tejer. Lo único que se pone con el tiempo es amarillosa pero no se echa a perder.

La hoja verde se destronca varios días después de que el palmero las haya cortado, después de que se hayan secado. Luego se van separando las hojas por tamaño - estrechas y anchas-, colocándolas en montones de 50 o 60 hojas; se llevan hasta el taller y se sacan al intemperie los días de sol para que se sequen del todo. Antes de deshojarla, tienes que quitarle el pico que tiene en la base de la hoja con un cuchillo. Se conservan amontonadas en una esquina del taller o de la casa, y se pueden trabajar cuando se quiera, a partir de que estén secas, para realizar esteras, bolsos, espuertas, serones,...

Herramientas del trabajo de la empleita

Para la elaboración de la "empleita" o entrecruzamiento de las hojas, tanto del palmito como de la palma verde, se suelen utilizar los instrumentos o útiles de uso común que ha continuación señalamos:

- la tijera para cortar y limpiar.
- la aguja para coser y separar las hojas en tiras más pequeñas.
- un cuchillo común para cortar y limpiar.

Es la aguja metálica plana y comprada el útil más empleado en la elaboración de la pieza, para el cosido de las tiras de "empleita", que se suele realizar con "tomiza" o "atillo" de la misma palma. Si, antiguamente esto era lo común, hoy en día, el plástico y el hilo de algodón han reemplazado a la materia vegetal.

Elaborando «esterilla» o «empleita» para la «gena».
Foto: Rafael C. Gómez León.

En Fuerteventura se sigue utilizando, en algunos casos, para trabajar la palma en verde, una aguja de madera, que cumple las mismas funciones que la del metal, pero que para las piezas grandes es mucho mejor.

Una piedra lisa, normalmente un "callao" de mar o una piedra basáltica del barranco, suele ser utilizada para planchar la "empleita" una vez terminada y preparada para el posterior cosido.

Hay que señalar que para la recolección de la hoja de la palmera, el corte, y su posterior limpieza, se suele manejar una podona de uso común o un hacha o machete.

El proceso de trabajo. La técnica del trenzado

Esta técnica consiste en entrelazar varios tallos o varas generalmente en número impar, en forma de diagonal y que luego se irán cosiendo unas con otras para formar la pieza. La materia prima fundamental utilizada en Canarias en esta técnica suele ser el palmito, la palma en verde o la paja de centeno o de trigo.

El trenzado es un entrecruzamiento diagonal de tres

o más hebras o ramales que van en dos direcciones. Los resultados pueden ser dispares:

- Tejido vulométrico (ejemplo: trenza de pelo o anea)
- Tejido tubular (paja de centeno o trigo)
- Tejido plano (empleitas o pleitas de palma o palmito).

En Canarias los dos tipos de técnicas más comúnmente empleados son el tejido plano y el tubular. Técnicas utilizadas sobre materiales flexibles y dúctiles, estos suelen ser hebras de poco grosor y diámetro, se van añadiendo materiales al trenzado, a medida que este se alarga. El esquema más corriente de la trenza es el de los números impares: 3,5,7,9,11, consiguiéndose con ello una evolución simétrica de la pieza, de las vueltas en los bordes. La trenza de 4, es característica de los remates de algunas piezas (el piquillo de los sombreros en el ala) o el de trabajo de la paja de centeno, siendo esta una característica bastante apreciada decorativamente. Esta técnica es la idónea para la confección de largas tiras estrechas, que posteriormente se van uniendo con el mismo material vegetal o con otro, en un cosido o para componer un tejido o pieza mayor.

La «gena» se comienza por el fondo.

Todos estos tejido trenzados en Canarias son eslásticos, moldeables, pero también duros y resistentes. No haciendo falta para el trenzado mayor instrumental que las manos , que los dedos de las manos. Finísimos y diminutos trabajos de empleita que tienen nombres diferentes según los lugares (pleita, penca, esterilla,..).

Al doblarse la trenza en los extremos, es decir, al cerrarse la trenza lateralmente, se consigue una superficie textil continua, radial y normalmente rectangular; que adoptará una posición volumétrica según el gusto del artesano, o del que encarga el producto, una vez cosida.

La limpieza de la pieza se suele hacer una vez finalizada la tira del trenzado, que son los ramales que van quedando al ir haciendo el doblez de la trenza en sus extremos, labor hecha por unas tijeras de uso común. Una vez plana, se suele planchar la tira con un canto rodado, se comienza a coser la pieza. Si es un sombrero se comienza a coser por la copa y se finaliza en el ala, un bolso o cesto se comienza por el fondo.

La técnica más común para la transformación textil del palmito es entrelazado. Tejido en diagonal, impar, según la anchura y resistencia deseada. El cosido que fija las vueltas se realiza por medio de una aguja metálica o una aguja de madera, con el mismo material o con hilo o rafia y, últimamente, con plástico. La longitud de la empleita vendrá condicionada o determinada por el tamaño de la pieza u objeto a que se va a destinar. Normalmente se suele medir por vueltas y por brazas - unidad de longitud que marca los brazos extendidos- si son piezas mayores (esteras por ejemplo).

Las hojas de palma por retorcimiento forman toda clase de cuerdas para coser la empleita, atar las piezas o, en un pasado no muy lejano, para el atado en muchas labores agrícolas. Este retorcimiento llamado "tomisa", es muy poco utilizado hoy en día, ya que los artesanos están utilizando otros materiales sintéticos - hilo o plástico- siendo ello tradicional.

Posteriormente a la pieza terminada se le añaden todo tipo de adornos en forma de aplicaciones o colgaduras cosidas - lazos de colores, cintas, flores secas, alfileres...- con aguja y palma, aunque últimamente es con hilo. De una isla a otra difieren y encontramos diferencias temáticas en los adornos. La combinación de palma y palmito en la elaboración de piezas confieren también a ellas una decoración y adorno significativos.

El producto

El producto, una vez concluida la elaboración, tiene una tipología, una forma; pero también tiene una función, un uso. La producción de objetos para las labores, el trabajo, la vivienda y la fiesta, responde a una serie de necesidades básicas, perdidas en su mayoría hoy en día con la nueva sociedad de consumo. Hoy los objetos, se destinan, en una gran parte, a una función eminentemente decorativa, urbana y doméstica. Las necesidades han sido cubiertas por otros productos industriales, que han desplazado a la producción artesana hacia otro campo de la sociedad.

El carácter tradicional de las piezas estaría en función del aprendizaje, es decir, piezas y formas que el artesano aprende de sus mayores y reproduce con la misma técnica y diseño. Podemos señalar que la tipología tradicional está en franco retroceso. Muchas piezas y muchos de sus nombres se han perdido, producidas por el abandono de funciones que le eran características, antes esenciales, y hoy en día desaparecidas. Además los recipientes industriales han entrado en el campo que tradicionalmente le correspondía a la artesanía.

Todas las piezas, o una gran mayoría de ellas están enmarcadas en una economía rural, primaria. En algunos

casos la agricultura predomina sobre la ganadería, y en otros al contrario, pero por lo general se complementaban una y otra. Una economía que se autoabastece y funciona dentro de un ciclo agrícola, que el agricultor aprendió y dominó, implican unos conocimientos y una cultura material detrás. Unido a esto tenemos el trabajo en la casa, que también acarrea toda una serie de utensilios de uso doméstico. Buscando, como no, siempre "la previsión de futuro", almacenando excedentes para los peores tiempos.

Toda esta economía rural agrícola – ganadera - pesquera, se ha ayudado de utensilios realizados en fibras vegetales, destinados a infinitos usos. Tradicionalmente los utensilios realizados en fibras vegetales cumplían funciones de transporte, carga, medida o conservación de toda clase de productos, ya agrícolas, pesqueros, ganaderos o domésticos. En el transporte y la carga se utilizaba el transporte humano y animal.

Tradicionalmente en nuestras islas es común que se lleven las cargas a la cabeza, caderas, a hombros y a la espalda. Las mujeres utilizaban los dos primeros procedimientos, recorriendo distancias largas. Siendo los segundos más utilizados por los hombres.

Hasta que el desarrollo económico de los últimos años alteró la forma de vida tradicional , todos los oficios relacionados con este mundo, y otros muchos más, formaban un sistema estructurado y coherente que cubría las necesidades del mundo rural, campesino, agrícola o pesquero. Al irse abandonando el mundo rural, disminuye la población activa dedicada a esta actividad y aumenta el volumen de producciones de los productos industriales, el mundo material tradicional pierde su lugar, se pierde la demanda tradicional, lo que ha traído consigo una pérdida de memoria tecnológica y manual. Hoy en día todos los cambios socio - económicos por los que ha pasado las Islas, han supuesto una paulatina desaparición de los recipientes tradicionales.

Cosiendo con hilo plástico la «gena».

Las piezas de uso tradicional nos proporcionan una visión global de la importancia que estos oficios tuvieron en el pasado. Se utilizaban y se realizaban piezas para una cantidad infinita de labores, tanto domésticas, como urbanas, agrícolas o pesqueras. Los modelos tradicionales que se conservan siguen alguna pieza estandar o el peso de la tradición y el hábito las ha hecho comunes.

Tipología tradicional que en algunos casos sigue vigente, pero ha perdido toda función o uso. La vigencia de algunas piezas o de algunos artesanos que trabajan están características no reflejan la tipología tradicional. Existe hoy más una reproducción de modelos tradicionales para museos y coleccionistas y hechas únicamente por encargo.

Productos de la técnica del trenzado

La técnica más habitual en la elaboración de la palma en verde y el palmito, es el trenzado. Este tejido en diagonal es un entrelazado de un número variable de trozos de hojas, siempre impar, según la anchura y resistencia deseadas. La longitud de la pleita o empleita viene preestablecida por el tamaño del objeto a que se la destina.

Existe una división entre el trabajo de palma en verde, utilitario y basto, para uso agrícola y diario en las faenas caseras (también para el transporte y la conservación); y el trabajo de el palmito o palma blanca (sacada de los cogollos o nuevas hojas sin abrir), para trabajos más finos y cuidados, motivos de alarde y prestigio para las mujeres. Un trabajo no excluye al otro, y es normal, que aunque se estableciesen en uno puedan trabajar el otro, complementándose ambos.

La técnica del entrelazado con palma o con hojas de o palma da una serie de piezas elásticas y flexibles, pero también resistentes y duras. Al doblarse la trenza en los extremos se consigue una superficie textil continua, radial y normalmente rectangular, adoptando posiciones volumétricas según el gusto de los artesanos.

Con la palma verde se conocen toda una serie de piezas, algunas tradicionales que perviven y otras bastante innovadoras.

Catalina Méndez Montañez: de oficio «empleitadora»

Artesana de Casillas del Ángel, (Puerto del Rosario, Fuerteventura), con 69 años, casada y madre de 4 hijos, continúa elaborando a la manera tradicional estas piezas de "palma", tal y como se las enseñó su madre, su maestra.

"Tengo 69 años y pegué a trabajar la palma después que murió mi madre. Lo mío era calar. Mi madre me dijo un día: me voy a morir con la pena de no ver a mi hija

trabajando la palma. Yo cogí un manojo de palma y me puse a doblar. De ahí hasta nuestros días. Aprendí solo con verla a ella."

En las entrevistas realizadas en su taller a lo largo de los meses de Enero y Febrero de 1999, hemos podido observar la elaboración y el trabajo en éste oficio de "empleitadora" o de transformación de la hoja de la palmera en objetos artesanales útiles. La tipología y el producto por ella elaborada es diverso: esteras, sombreros, ceras para el queso, escobas, genas...

Centrándonos en la elaboración de este último producto tradicional, la gena, podemos definirla como un bolso de palma verde con dos asas grandes en las paredes laterales de un solo lado, para colgar a las espaldas, donde se llevan las "artes de pesca" y se traía el resultado o la pesca del día. Muy utilizadas en Fuerteventura para ir a la mar a pescar. Realizadas todas de palma verde, hasta las asas de los lados, con fondo rectangular, paredes rectas, bordes y bocas ovaladas. Semejantes a las bolsas de lanas tejidas con telar que utilizan los pastores en la isla de El Hierro.

Su proceso de elaboración, como cualquier otro bolso de palma se comienza por el fondo, una vez que se tenga la trenza o empleita de palma verde necesaria para poder finalizar el producto.

"Para comenzar cualquier trabajo de palma tengo que hacer primero la "esterilla". En la "esterilla" utilizada para elaborar -la gena-, utilizo siempre 7 hojas de palma verde".

Con esa esterilla de 7 hojas se comienza y se van cosiendo la tira de palma en verde con un hilo plástico (antiguamente se realizaba con tomiza de palma) por dentro y ayudado de una aguja hasta llegar al final de la bolsa donde se remata virando la empleita hacia el interior.

Posteriormente se elabora el asa grande que se cose a una de las paredes de la pieza con la función de que el propietario pueda colgárselas a las espaldas.

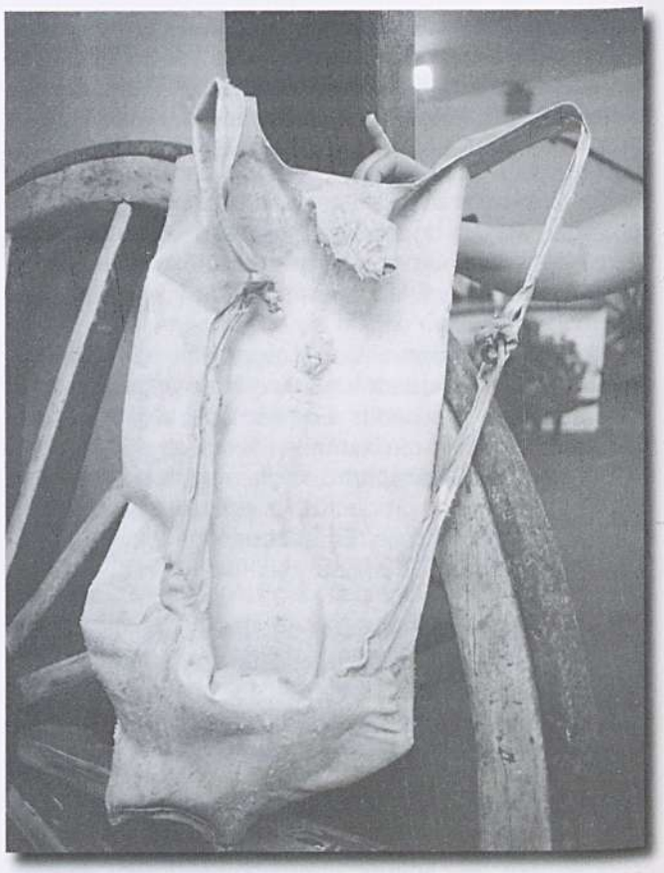
"El asa de la gena se dobla a la mitad de la esterilla, se cose y para que quede más fuerte, dentro se coloca una soga. Se cose de fuera a dentro, pero es una sola soga, una sola asa, cosiéndose arriba y debajo de la gena".

"Coser el asa es lo más duro del trabajo de la gena".

Esta pieza tiene unas mediadas aproximadas de 60 cm de fondo y ancho por unos 70 cm de alto, pudiéndose realizar, por encargo, genas más pequeñas o mayores.

"Las medidas de las genas las tengo sacadas con esta "vitola", tanto de fondo como de ancho".

Su función y uso está relacionado con la pesca, el *"ir a la mar"*, tan característico del majorero. Pero del majorero campesino, no el que vive en la costa que no suele utilizarla normalmente. Por tanto función de carga y transporte.



Las genas de piel de cabra hoy objeto de decoración. FEAGA 1999.

"Los que eran marinos de verdad no utilizaban las genas, eran los campesinos del interior de la isla los que la utilizaban para ir a la mar".

Como en otros oficios y otros productos artesanos, la aparición del plástico ha desplazado, en cierta medida a estas piezas tradicionales. Manteniendo la misma tipología y la misma función, pero cambiando el material de palma verde a plástico. Escalón último al cual ha llegado el producto, sin cambiar el nombre.

"Ahora han intentado hacerlas de plástico, pero esas no valen, por que el pescado dentro se hecha a perder".

La venta del producto adquiere una mayor demanda a partir de la primavera, cuando comienza la época buena para acercarse al mar a pescar o a *"mariscar"*: (coger lapas, burgados, pulpos, morenas...). La bolsa, *"la gena"*, facilita el desplazamiento por las piedras y los charcos en el mar.

"A partir del mes de Abril es cuando más demanda de genas existen".

En torno a la definición de la palabra «*Gena*»

No es objeto de este pequeño artículo el adentrarnos en buscar las claras reminiscencias aborígenes tanto de

la palabra *"gena"* como de su uso o funcionalidad. Nos hemos centrado en aportar información sobre un objeto de palma, con técnica, tipología y uso tradicional en la isla de Fuerteventura y cuya vigencia se mantiene en la actualidad. Pero el vocablo, la palabra, la voz, ¿de dónde?. La respuesta de la artesana es la siguiente:

"Yo toda la vida he oído "gena" ¿yo no se? Y siempre para los pescadores".

Como muy bien recoge el maestro, profesor e investigador entnográfico D. Francisco Navarro Artiles, y tal y como todavía queda en la memoria de muchos majoreros: la *"gena"* es un pellejo entero de cabra: el cuerpo central del cuerpo sirve de tirantes para amarrarla a la espalda. El cogote del pellejo se corta para agrandar la boca de la *"gena"*. La *"gena"* se hace con el pellejo de una cabra adulta, el zurrón con el de un cabrito. (1)

En nuestro trabajo en Fuerteventura hemos podido comprobar como esta definición sigue en la memoria y en alguna casa del pueblo majorero. Pero es curioso como esta palabra sirve para denominar también a las piezas de palma que hemos descrito con anterioridad, con las mismas características y las mismas funciones que las de piel de cabra, por su costoso trabajo para elaborarla (recordar aquí, que limpiar una cabra de carne, huesos y pelos, para aprovechar un pellejo, es un proceso largo y dificultoso), ha traído consigo que los artesanos de la palma realizarán una bolsa muy similar con las mismas características y funciones. Esta misma definición de D. Francisco Navarro Artiles, en líneas generales, ha sido recogida por otros investigadores posteriores de la lengua canaria en sus publicaciones. (2)

Es el campesino majorero, el hombre del interior de la isla, el más que utiliza *"la gena"* para *"ir a la mar"*, recurso primario fundamental en la idiosincracia y personalidad de este pueblo. Es en palabras de D. Francisco Navarro Artiles como mejor se recoge su función.

"Con la "gena" a cuestas sale de su casa el majorero y se va a la orilla del mar a coger mariscos, a ver si pesca algo, en la "gena" mete los "apatuscos" de mariscar, el morenero, el lapero, una puntilla, unas tanzas, unos anzuelos también, van a la gena el zurrón, el gofio y el conduto". (3)

"El majorero va por la orilla cogiendo burgados, se para más adelante sobre una pequeña roca a llamar morenas... Todo va a parar a la "gena": se la carga a la espalda; se la sujeta bien, atado por delante las patas del pellejo y emprender el camino de regreso". (4).

Hemos recogido en algunos puntos de la isla de Fuerteventura otras palabras que denominan a la misma pieza. En concreto nos referimos a la palabras *"ESPORTONAS"* y *"PETACAS"*, definidas como bolsas de palma para colgar en la espalda e *"ir a la mar"*.

Apuntar a modo de hipótesis (quiere ser más el comienzo de un trabajo de campo más exahustivo, que una teoría única y cerrada) que éstas últimas palabras se acercan a la terminología tradicional utilizada para todo el trabajo de la palma, cuya función en la economía primaria y productiva de la isla era fundamental. Recordemos: las ESTERAS, LAS ESPUERTAS, LOS ESPORTONES. Serán, por tanto, las *"ESPORTONAS"* las bolsas de palma que cumplirán perfectamente la función de transporte, carga o conservación de productos agrícolas, pesqueros, ganaderos o domésticos.

En conclusión, podemos decir, que a través exclusivamente de las fuentes orales, de la gente mayor de nuestra tierra, todavía podemos y debemos investigar, aprender y transmitir a generaciones futuras la cultura popular tradicional de Canarias, que ha conservado en su interior importantes oficios y piezas artesanas que estuvieron apegadas al sector económico primario. Este modesto artículo persigue eso.

Fuentes orales:

Catalina Mendez Montañez, 69 años. Casillas del Angel. Puerto del Rosario (Fuerteventura).
Entrevistas realizadas en los meses de Enero y Febrero de 1999.

Notas:

(1) Navarro Artiles, Francisco. "La Gena. Con la gena a cuestas". Periódico "El Día" S/C de Tenerife 12 de Septiembre de 1975.
(2) Lorenzo, Antonio; Morera Marcial, Ortega Gonzalo. "Diccionario de Canarismos". Francisco Lemus Editor, La Laguna, 1996.
Morera Marcial: "El español Tradicional de Fuerteventura". Cabildo Insular de Fuerteventura, 1992.
(3) Ibidem (1). (4) Ibidem (1).

Bibliografía:

- Espina Cepeda, Luis: *"Artesanía Gomera. Tazo, la mejor miel de palma."* La Provincia, miércoles 27 de Septiembre de 1978.
- Kuoni Bignia: *"La cesteria tradicional Ibérica"* Ediciones del Serbal. Barcelona .1981.
- Montesinos Barrera, Juan: *"La palmera canaria"*. Revista Aguayro, nº 111. Las Palmas de Gran Canaria, 1980.
- Montesinos Barrera, Juan: *"La palmera canaria. De la miel de palma al esfuerzo del gomero."* Diario de Avisos, 24 de noviembre de 1976.
- Navarro Artiles, Francisco: *"Teberite. Diccionario de la lengua aborigen canaria."* Las Palmas de Gran Canaria, 1981.
- Oliva Tacoronte, Domingo: *"La palmera"*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. C.C.P.C. 1985.
- Rodríguez Pérez Gáldos, Caridad; Santana Godoy, Jose R.: *"La cestería tradicional en la isla de Gran Canaria"*. Edic. Del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1989.
- Sanchez Sanz, Mª Elisa : *"Cestería tradicional española."* Editora Nacional. Colección Artes del Tiempo y del Espacio. Madrid, 1982.

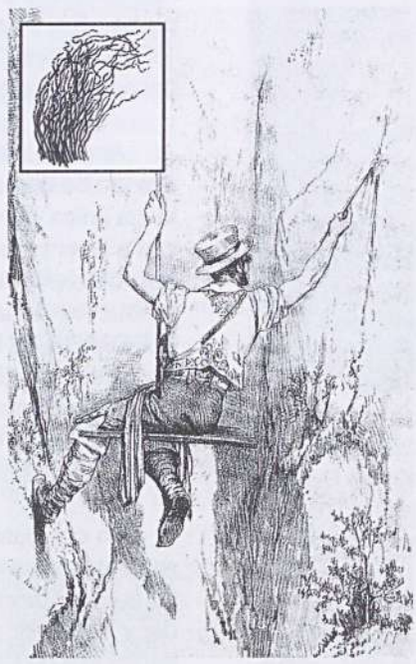
Los tintes naturales en los tejidos canarios

Nilia Bañares Baudet.
Artesana especializada en tejidos y tintes naturales.

Una de las principales fuentes de riqueza de nuestro Archipiélago, durante varios siglos, fue la exportación de plantas tintóreas a los mercados europeos, hecho que influyó decisivamente en el interés por la conquista de las Islas.

La utilización de las plantas con fines curativos o tintóreos tiene su origen en épocas remotas. Las plantas, los minerales y los insectos eran el único medio para tintar.

Los fenicios comerciaban con el color púrpura, la famosa *"Púrpura de Tiro"* que extraían de unos moluscos *"Murex"* abundantes en la zona mediterránea. Cuando éste escasea exploran la zona atlántica en busca de nuevas fuentes. Llegan a Gran Canarias, Fuerteventura y Lanzarote y encuentran un liquen *"la Orchilla"* muy abundante, con el que teñían los aborígenes, que producía un color muy semejante al extraído de los moluscos y mucho más fácil de obtener.



Orchillero. Grabado del S. XIX

Las Orchillas, son líquenes pertenecientes al género *"Roncella"*, crecen en los acantilados costeros humedecidos por el salitre de la maresía, y en zonas volcánicas *"malpaíses"*. De ellos se extrae una sustancia *"la orcaina"* que tiñe de color púrpura. En Fuerteventura distinguían dos tipos: la *"Roncella canariensis"* cumplidita negra y con manchas blancas y la *"Roncella fusiformis"* más grande de color gris y con ramas aplastadas conocida por *"alican o alicaneja"*. El historiador Plinio cuenta que estas Islas se conocían como *"las Purpurarias"* y en ellas estableció el rey Juba II de Mauritania en el siglo I de nuestra era, tintorerías.

Cuando siglos mas tarde vienen los conquistadores a nuestras Islas, se reservan para su comercio la recolección de la orchilla. Juan de Bethencourt en el s. XIII vende el tinte a Florencia a precios elevados creándose un próspero comercio entre Lanzarote, Sevilla y Cádiz. Diego de Herrera realiza pactos amistosos con los Guanartemes de Gáldar y Telde para comerciar en exclusiva con dicho colorante.

Historiadores como Abreu Galindo o Torriani hablan de la importancia de este comercio en los s. XVI y XVII. En el s. XVIII toda la orchilla producida se exporta desde Tenerife a Inglaterra. A principios del s. XIX su explotación se reduce drásticamente debido a varios motivos. De un lado el agotamiento de la planta por su masiva recolección y por el cultivo de otras especies tintóreas como la Yerba Pastel y la Orcaneta; por otro, la mejora de las comunicaciones marítimas hace que se comercie desde Perú, Chile o Madagascar hacia Europa a mejores precios, y por último y más decisivo la aparición de los tintes sintéticos.

Sin embargo la historia y uso de este liquen llega hasta nuestros días, en Fuerteventura se usa aún.

La Cochinilla *(Coccus cacti)* es otro tinte que tuvo un gran significado en la economía isleña. Originaria de Méjico, llega a Canarias en 1826 donde se aclimata perfectamente tanto en la costa como en los campos. Se trata de un insecto parásito de Tunera o Chumbera. Tiene el aspecto de una bola ovalada, de color oscuro cubierta de una abundante cera blanca, provista de unas insignificantes patas y fuerte mandíbula con la que se fija a la tunera de la que se alimenta. El tinte se extrae de las hembras fecundadas. Se obtienen varias calidades de grana o cochinilla: la zacatilla de color negro, brillante de primera calidad y la silvestre de color grisácea, de peor calidad.

La primera vez que se le menciona en un escrito científico es en 1525 y se le toma como un grano o enfermedad de la tunera. De ahí el nombre de grana o granate para el color rojo.

En 1666 el naturalista P. Plummier le da un origen animal gracias a los estudios de laboratorio. Charles Lenné en su obra "Sistema Natural" en 1756, le asigna el nombre científico, colocándolo en su adecuada escala zoológica.

De la importancia que alcanzó su cultivo y comercio valgan estos datos. En 1861 se exportan 968.500 kilos, en 1869 2.717.212 kg. descendiendo a 65880 kg. en 1886 debido a la aparición de las anilinas sintéticas descubiertas por el científico inglés Perkin en 1856.

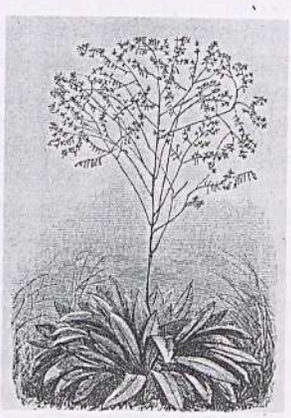
Actualmente en Lanzarote en los parajes de Mala y Guatiza existen plantaciones que pueden producir entre 30.000 a 35.000 kg. anuales de cochinilla de primera calidad. Se ha creado en Cooperativa Agrícola de Cosecheros que se encarga de comprar y almacenar toda la producción en competencia con la de Sudamérica, especialmente Perú.

El ácido carmínico, sustancia colorante de la cochinilla se usa hoy en día, en la preparación de tinciones histológicas y bacteriológicas, en cosmética, confitería, farmacia, fotografía a color y sigue siendo aún indispensa-

ble para lograr los rojos de ciertos uniformes militares (la Guardia Real inglesa).

La Yerba Pastel *(Isatis tinctoria)*, Glastum, cultivada en las Islas en el s. XVII para colores azules. *"El tinte se hacía moliendo sus hojas, hasta reducirlas a pasta, amontonándolas en pilas, sobándolas con pies y manos, reduciéndolas a bolitas sacándolas hasta que queden duras"*. Formaban grandes pastelones de ahí su nombre de Yerba Pastel. Se cultivó en Tenerife, La Palma y Gran Canaria, *"en el Hierro en Tejegüete se ve una gran piedra de molino que hubo allí para moler dicha yerba. En Tifirabe existió otra molienda cuyo sitio se llama -pastel-, otra hubo en Bentejice"*. Desaparece de las islas cuando se introduce el añil americano o índigo.

Cochinilla *(Coccus cacti)*.



Yerba Pastel *(Isatis tinctoria)*.

La Rubia *(Rubia fructicosa)* o granza, es una planta herbácea de la familia de las Rubiáceas. Tinte usado en la antigüedad por fenicios y Hebreos. En Canarias se encuentra la Rubia silvestre o tasaigo usada también como medicina. El tinte se extrae de las raíces secas y molidas, lográndose colores rojos, teja, tierra, etc.

La Gualda *(Reseda luteola)* muy extendida por todo el Archipiélago, especialmente La Palma y Tenerife. Con sus hojas y flores se obtienen brillantes amarillos y verdes.

La Higuera común *(Ficus carica)*, planta introducida en Canarias, de sus hojas se logran colores marrones y verdosos.

El Almendro *(Prunus amigdalus)*, se utilizan las cáscaras duras del fruto, consiguiéndose colores tostados. Tinte característico de la seda cruda de La Palma.

El Nogal *(Juglans regia)* introducida en Canarias, de las cáscaras verdes que cubren el fruto se extrae un tinte *"la nogalina"* para colores marrones.

La Cebolla *(Allium cepa)*, de las cáscaras finas que envuelve el bulbo, se sacan amarillos intensos, marrones y verdes.

La Retama de Tintoreros *(Genista tinctoria)*, de la decocción de tallos, hojas y flores se logran tonos amarillos y verdes.

El Alazor (*Carthamus tinctorius)* o azafrán silvestre, sus flores hervidas dan intensos amarillos y naranjas.

El Codeso *(Adenocarpus foliolosus)*, endemismo canario de la laurisilva y pinar, sus flores y tallos dan tonos amarillos.

El Drago *(Dracaena draco)* endemismo canario, la sangre de drago se utilizaba por los aborígenes con fines curativos y para tintar pieles y maderas en color rojo-teja. De las hojas lanceoladas se obtiene tonos marrón claro.

El Eucaliptus *(Eucaliptus globulus)* planta introducida; sus hojas, botones y tallos dan amarillos y verdes pálidos.

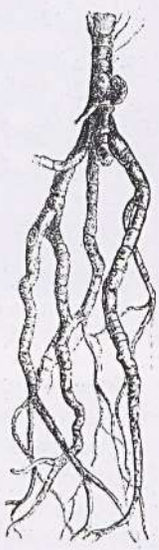
El Granadillo *(Hypericum canariensis)* endemismo canario; sus brotes y flores dan tonos amarillos y verdosos.

La Falsa Pimienta *(Schinus molle)* planta introducida, de los racimos de flores colgantes con granos de pimienta, se logran amarillos brillantes y mostazas.

Además de los tintes cultivados en las Islas, se importaban: El Índigo *(Indigofera tinctorea)* para colores azules. El Palo de Campeche *(Haematoxylon campechianum)*, azules y negros. El Palo de Brasil *(Caesalpina brasiliensis)*, rojos y naranjas. El Anchiote *(Bixa orellana)*, amarillos a rojos-naranja. El Zumaque *(Rhus coriaria)*, tonos azules y negros. Esta planta se encuentra también en las Islas, asilvestrada.

A pesar de la variedad de plantas, a parte de las mencionadas, y las buenas condiciones climáticas, no se llegó a crear una industria tintórea.

Con la aparición de los colorantes sintéticos en la segunda mitad del s. XIX, el uso de los tintes naturales queda casi relegado al olvido, a excepción de la cochinilla que se sigue cultivando en Lanzarote para su uso en cosmética y confitería.



Rubia.

Bibliografía:

Boletín de la Real Sociedad de Amigos del País. Las Palmas de Gran Canaria. Año I, nº 9 - septiembre 1862.

OSSUNA SAVIÑON, Manuel: Aportaciones sobre "El cultivo de el Nopal y cría de la Cochinilla en Las Canarias". Santa Cruz de Tenerife. Imprenta Vicente Bonnet. 1846.

SÁNCHEZ PINTO, Lázaro: "Las Orchillas de Canarias". Revista Aguayro, nº 121. Las Palmas de Gran Canaria. 1980.

ROQUERO, Ana y CORDOVA, Carmen: "Tintes Naturales sobre Seda". Madrid. 1985.

NENCKI, Lydie: "La Science des Teintures Animales et Vegeteales" Dessain et Tolra. 1981.

La pintadera bordada

A. Sebastián Hernández Gutiérrez.
Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

A Néstor la debilidad por la aguja y el dedal le venía de lejos, y aunque en 1934 diseñara su ya famoso traje típico de Gran Canaria, su interés por la indumentaria está presente desde su primeras realizaciones pictóricas.

El caso de Néstor Martín Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria 1887 – 1938) es uno más entre aquellos artistas y estudiosos de la indumentaria típica que la han pretendido implantar al resto de la población argumentando una conveniencia histórica y una autenticidad que parece estar avalada por los documentos más antiguos encontrados al respecto. Néstor, en este sentido, actúa como un príncipe, demostrando su capacidad para programar el gusto de una burguesía especulativa que anhelaba una uniformidad insular como sello de distinción frente al resto de las Islas Canarias. Su preocupación por la vestimenta se nos aparece en los primeros lienzos realizados en su etapa peninsular, pues en 1910 compone una serie de grabados bajo el título de *Mujeres de España* que será el preludio de las obras que conocemos como *Guapas con mantones* (1915), o *Mantillas* (1919) en las que desarrolla un trabajo de estofado sobre los cuerpos femeninos que ya se apreciaba en *La dama del collar* (1912), o el óleo modernista *La hermana de las rosas* (1910). Indumentaria textil que se empeña en la recuperación del glamour de épocas pretéritas adosados a cuerpos esculpidos con anatomías andróginas.

Sello-Pintadera de barro cocido. Agüimes, Gran Canaria.

Una obra, por otra parte, preciosista que encontraría una línea más moderna, más acorde al gusto de nuestro tiempo, a través de la evolución del pintor y cuyo techo lo encontraremos entre los muchos bocetos y apuntes que realizó para figurines operísticos. En el origen de esta vena está la acuarela de 1910 que representaba a *Un caballero inglés*, para toparnos en la desembocadura de los cartones aguados de *El Fandango del Candil* de un avanzado año 1927.

Con ser esta vena de alto interés en la producción de Néstor, no es la que ahora nos ocupa, pues pretendemos poner el acento en una propuesta estética del artista a partir de la revalorización de la cultura vernácula. Nos interesa, por tanto, su iniciativa por dar a Gran Canaria una imagen propia a través de un vestido insular que él inventaría resumiendo soluciones más añejas recopiladas de aquí y de allá.

En 1934 Néstor da por concluido su periplo europeo y decide abrir taller en Las Palmas de Gran Canaria, en la calle Bravo Murillo, para dedicar todo su esfuerzo creativo en desarrollar su gran teoría estética: el Tipismo. Un híbrido en el que el artista conjuga los valores tradicionales de la isla de Gran Canaria, y sólo de esta isla, con la modernidad europea que debía llegar a la ciudad como agua de mayo.

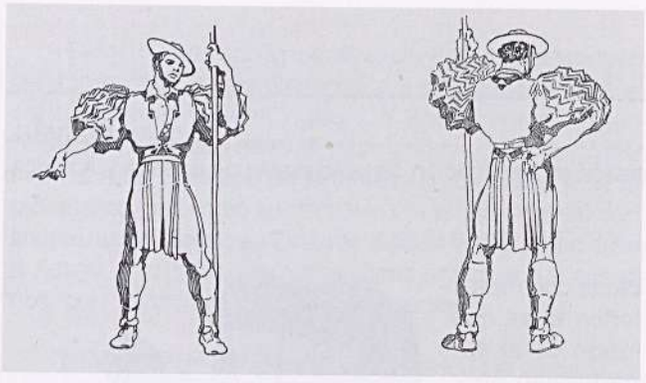
El producto no estaba exento de un interés comercial a través del desarrollo turístico, y tampoco le faltaban unas gotas de vanidad personal con el ánimo de ser profeta en su tierra natal. Así, debemos valorar la creación del Pueblo Canario, inicialmente propuesto en el barrio de San Francisco de Telde, que acabaría en un sector de los Arenales incluyendo un espacio lúdico que acogería su obra bajo el nombre de *Museo Néstor*.

Entre 1934, año de regreso a Gran Canaria, y 1938, año de su fallecimiento, el pintor promocionó una serie de eventos encaminados a sembrar la semilla del Tipismo. En la praxis sus pensamientos se concretaron en la redacción de textos, en el dictado de conferencias radiofónicas, en la celebración de cabalgatas, o en el montaje de fiestas teatrales sobre el escenario del Teatro Pérez Galdós que llevarían los delatadores títulos de "Tipismo" (1934), o "Fiesta Pascual de la Isla" (1937). Algo sobre lo que el propio Néstor ya había fomentado desde 1916 cuando publicó en la revista *Summa* de Madrid el artículo "El traje en la escena", y que tienen un epílogo inmejorable en el folleto que vio la luz en 1943 auspiciado por el Sindicato de Iniciativas y Turismo como *Notas para una historia del traje típico canario recreado por Néstor.*

Obviamente las pretensiones nestorianas por unificar los criterios en el vestirse de los hombres y mujeres de Gran Canaria levantó una enorme polémica como suele ocurrir en estos casos. Y la prensa de la época acogió con morboso gusto las opiniones favorables y desfavorables a la propuesta. Básicamente los opositores establecían el carácter invertido de la creación nestoriana, argumentando la desconexión que tenía con la tradición. Igualmente, se señalaba la ambigüedad sexual, pues el hombre, por ejemplo, llevaba una falda-pantalón lo que tenía visos de ser una provocación de un creativo que tenía a gala su homosexualidad.

Lo verdaderamente curioso del proceso es que en la actualidad el traje de Néstor se ha impuesto de una forma generalizada entre la población dedicada al folclorismo sin importar para nada la batalla mediática organizada en los días de la II República. Una aceptación tácita que protagonizaría una burguesía local que andaba en la búsqueda de una identidad insular que colmara sus aspiraciones de marcar la diferencia con las otras islas, en especial con la isla de Tenerife de la cual se había logrado desvincular políticamente en 1928.

El ideario social de Néstor no desatendía esta



clientela, en realidad su medio, pero planteaba una "utopía" más remota que apostaba por la autosuficiencia económica de Gran Canaria a través de la industria turística. Su clave estaba en remarcar las diferencias entre los pueblos de la Tierra; en potenciar lo vernáculo (léase Tipismo) y la cultura autóctona que aquí, y solo aquí, tenía lugar. Establece que lo indígena tiene la suficiente carga emocional como para convertirse en un argumento de atracción turística. Un postulado, éste, que más tarde, en los comienzos del periodo del turismo de masas fue matizado al enfrentarse a la cruda realidad: el binomio sol/playa es el factor determinante del "boom" turístico del Archipiélago Canario. Sin embargo, a mediados de los 30 Canarias, al igual que el resto de España estaba influida por las tendencias del Monumentalismo que había favorecido Primo de Rivera y el triunfo de los regionalismo (Exposición Iberoamenricana de Sevilla) parecía ser un motivo lo suficientemente válido como para reactivar la economía nacional.

En este sentido las palabras de Néstor al expresar la filosofía de su recreación folclórica son concluyentes: *La creación*,- se refiere al traje tradicional-, *responde a fundamentos y motivos tradicionales, aunque condicionada a las necesidades y exigencias del propio turismo, dándole el colorido y alegría que el viajero espera encontrar. La nagüeta de totorota no ofrecía ningún interés al visitante, y era además antiestética. Cada uno de los detalles del traje responde a un precedente tradicional embellecido, si se quiere, como creación que es de un artista, pero no falseado. En esto, como en lo demás, el turista espera encontrar un motivo que le satisfaga, y la realidad debe responder a este deseo.* (Las Palmas de Gran Canaria, 1939).

Su testimonio actúa como una declaración de principios y no esconde el impulso irrefrenable de satisfacer los antojos de los visitantes. Así y todo, en la búsqueda de la identidad perdida se topa con un elemento de gran sugerencia que no todos los creativos contemporáneos habían sabido interpretar: la pintadera. Esos pequeños trozos de arcilla cocida que fueron modelados con formas geométricas encerrando en sí mismos laberintos de trazado sencillo que fueron empleados por los antiguos canarios con fines ornamentales.

Néstor aprovecha la calidad plástica de un sello/pintadera concreto conservado en los fondos arqueológicos de El Museo Canario para desarrollar su

trabajo. Se trata de una pequeña pintadera de formato irregular que combina un círculo de círculos concéntricos, en la parte superior, y un triángulo de triángulos, en la parte inferior. Una pieza histórica en el contexto grancanario, pues consta como originaria de Agüimes, tal y como señaló en su día Chil y Naranjo. A partir de ella Néstor esquematiza los bordados y calados que ornamentan los blusones, faldas y corpiños de su traje tradicional, sin que antes ningún otro artista plástico hubiese tenido la ocurrencia de auxiliarse de un elemento de diseño proveniente de la cultura prehispánica. Hasta esa fecha se había venerado sin parar la esencia de la cultura canaria, y desde luego los adelantos llegados a la isla con Juan Rejón, pero había pasado muy desapercibida, aún cuando El Museo Canario del doctor Chil abrió sus puertas en 1879, la verdadera identidad insular.

Así tan solo hemos constatado un ejemplo de uso del anagrama pintadera anterior al hallazgo nestoriano que debemos fechar hacia 1934, pues un arquitecto de origen levantino llamado Rafael Massanet ya lo había empleado en 1927. Se trata de un detalle "insignificante" plasmado en una obra hoy desaparecida como es el Kiosco de la Música del Parque de San Telmo en el barrio de Triana de la capital grancanaria. Una pequeña obra en madera cuya cubierta bulbosa era soportada por un juego de pechinas en cuyos centros el arquitecto Massanet había tenido a bien dibujar las simbólicas pintaderas triangulares que en la actualidad se encuentran como logotipos de todas aquellas empresas y sociedad que se creen portadoras de la esencia canaria.

Kiosco de la Música. Arquitecto Rafael Massanet (1927).

...pasábamos largas horas jugando con figuras de papel

Miguel Galván.
Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América.

De nuevo el juguete, el juego y por supuesto el niño. Introducirnos en este misterioso mundo es descubrir recónditos secretos de nuestra infancia, de las tardes felices, de los días de sol en los que la razón se paralizaba para transportarnos a un mundo mágico, protagonizado por el ingenio y las risas.

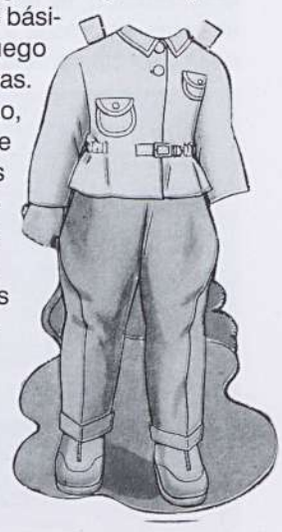
Los cuentos, los cromos, los soldaditos de papel, y por supuesto el variado y pintoresco mundo de los recortables, han constituido un interesante capítulo dentro del mundo del juguete. Su fácil elaboración, el papel como material de soporte y los asequibles precios en el mercado, han hecho de estos juguetes que sean aptos para cualquier bolsillo, para cualquier sonrisa, para cualquier sueño.

Muñecas de papel que nos miran

Los recortables y las muñecas de papel han sido los juguetes predilectos de varias generaciones de niños. Sus singulares formas y el atractivo de sus colores han cautivado a los niños de todo el mundo.

Traje para un día de campo de la muñeca de papel Maité. Años 50.

Desde el siglo XI aparecen los primeros indicios de estas figuritas de papel pintadas, pero no será hasta 1791, cuando las muñecas de papel hacen su aparición definitiva. La investigadora Clara Hallard[1], afirma que los primeros modelos de recortables surgen en Inglaterra y estaban dirigidos básicamente al juego entre las niñas. Sin embargo, rápidamente las madres comprendieron que este juego, además de entretener, permitía a las jóvenes conocer la moda del momento y el buen gusto para arreglarse. Las muñecas medían aproximadamente 20 centímetros y estaban fabricadas en un cartón muy grueso, que impedía el deterioro inmediato. Cada una de las muñecas tenía su propio nombre y se presentaban pintadas con ropa interior, a las que luego se le superponían seis conjuntos que venían impresos en cada lámina.



Traje de exploradora de la muñeca de papel Maité. Años 50.

A comienzos del siglo XIX, la editorial inglesa *S&J Fuller* tuvo la magnífica idea de diseñar una muñeca de papel pensada únicamente para las niñas más pequeñas. A esta nueva "damita" se le llamó la *pequeña Fanny*, era una muñeca muy elegante, con gran variedad de vestidos; además lo novedoso era que se vendía acompañada de una serie de historietas y poemas que trataban temas sobre las buenas costumbres y de la moral de la época. Posteriormente aparecen los amigos de Fanny, y con ellos los primeros recortables masculinos, que llevaban nombres tan populares como: Henry, Albert, Frederic...

Traje de playa de la muñeca de papel Maité. Años 50.

A partir de 1840, los fabricantes de recortables, abandonan en gran medida las antiguas fórmulas de pintado a mano y comienzan a trabajar con litografías. La creatividad aflora y surgen nuevos proyectos, nuevos diseños originales que serán la novedad en el mercado. Así aparecen muñecas cuyos vestidos ocupan la parte trasera y se colocaban por la cabeza de la figura, también hacen su aparición nuevos personajes de la vida pública y monárquica del momento, que tienen rápidamente una enorme aceptación. Aparecen las primeras muñecas acompañadas de mobiliario y de objetos de decoración.

A finales del siglo XIX, un inglés llamado Raphael Tuck[2] es quien verdaderamente descubre la importancia y las posibilidades que tiene el papel en el mundo del juguete. Así que en muy poco tiempo, se convirtió en el fabricante de muñecas de papel más importante del mundo. Se dedicó a crear nuevos modelos, entre los que podemos citar más de cuarenta; sin embargo por su gracia, su finura y por la enorme popularidad que tuvo, sobresalío entre todos los demás la muñeca Julie, fabricada aproximadamente entre 1890 y 1898.

Coincidiendo con la iniciativa de Tuck, otros fabricantes aprovecharon para presentar sus creaciones en el mercado, algunos como el inglés J.W Spear inventó las muñecas de papel con relieves y con cabezas que se podían intercambiar. Este tipo de juguetes se popularizó muy rápidamente y extendió sus fronteras más allá del viejo continente, apareciendo en Estados Unidos firmas como *Kimel & Foster* en 1866 que crea la dama americana y sus niños, con veinticinco conjuntos diferentes.

Es a partir de los años treinta, cuando las estrellas de cine se convierten en las muñecas de papel preferidas. Destacando a Vivien Leigh, en su papel de Scarlett O'Hara, en la mítica película **Lo que el viento se llevó**, la actriz Shirley Temple, o en Italia Sofía Loren.

Los recortables también se utilizaron como recurso publicitario y era frecuente encontrarlos en las campañas de algunos productos de belleza, de ajuar femenino e incluso de alimentación. Otro uso corriente del recortable era integrarse como una sección fija en las revistas de moda femenina, se utilizaba como recurso para captar la atención de las lectoras en todos los complementos (bolsos, zapatos, sombreros...) que estaban en esos momentos en auge.

En España, un poco más tarde que en otros países, también se implantó esta moda, especializándose determinados editores como Paluzíe, Roma o Bruguera en estas pequeñas jovencitas elaboradas en láminas de papel. Destacamos entre muchos nombres a Tomasito, Maité, Celia, Mari Pepa... de todos ellos nos centraremos en los años 30 en la firma barcelonesa Ediciones Barsal que publicó *Tintín y Titina* que medían aproximadamente 20 centímetros y tenían la parte trasera de cada muñeco. Con cada uno de ellos se vendían cuatro conjuntos con varios accesorios. Posteriormente en los años cuarenta aparece la famosa muñeca de la posguerra española Mariquita Pérez; Leonor Coello es la prepulsora de esta magnífica iniciativa, que prosperó rápidamente convirtiéndose en una de las empresas más importantes de juguetes en este periodo histórico.

Sumario: «Mariquita Pérez fue el sueño y la ilusión de las niñas de la posguerra»

Mariquita Pérez desde el principio se convirtió en la muñeca preferida de las niñas, por su versatilidad, sus diseños y los paralelismos que tenía con la vida de las niñas de clase alta de la sociedad europea. La muñeca se convirtió en una esperanza para las niñas de un mundo de decepción, de un mundo sombrío. Su éxito abarca desde los años cuarenta hasta los años sesenta, manifestándose a través de cuentos, canciones, tarjetas y por supuesto recortables, que recogían los mismos vestidos con los que se comercializaba en los almacenes de juguetes. A partir de entonces, surgen recortables de todas las muñecas que imitaron a la Mariquita Pérez: Marilú, Cayetana, Rosita[3]...

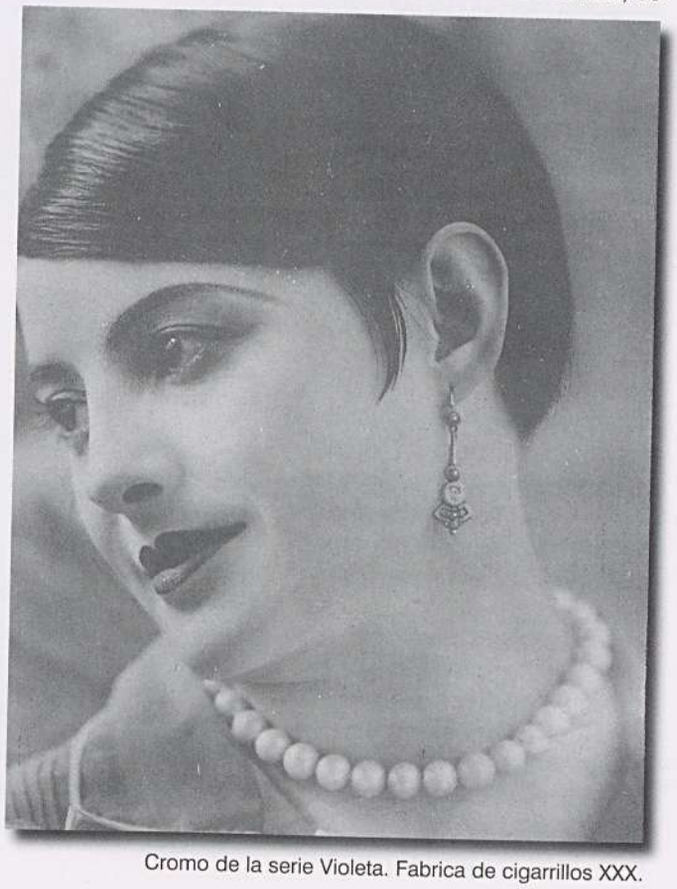
Soldaditos de papel

Los soldados de papel y de cartulina son los más efímeros. Según Lydia Dorbyshire[4] tienen su origen en las láminas de uniformes y escenas de batallas impresas en Alemania, pero se suele tener a Estrasburgo, en Francia, como la cuna de este tipo de soldados.

Uno de los principales fabricantes de láminas de soldados fue H.R.G. Silbermann, que desarrolló un método de impresión en color y sus soldados comenzaron a llevar incluso, adornos en plata y oro. En Francia el impresor más famoso fue la compañía fundada en Espinel *Las Vasges*, por Nicholas Pellerín bajo la dirección de su hijo, Jean Charles. La Empresa empleó planchas de plomo realizadas a partir de viejos grabados en madera y comenzó a imprimir miles de láminas con distintos modelos. Algunas se diseñaron para ser montadas como piezas tridimensionales, y los cañones podían moverse añadiéndoles unas ruedas que se fabricaban en papel sobre cartón.

En los primeros años de siglo XIX los soldados Pellerín eran los más económicos. Los vendían normalmente, los vendedores ambulantes que iban a Espinel varias veces al año a proveerse de artículos. Algunos de los mejores trabajos se realizaron durante el periodo de las Guerras Napoleónicas, utilizando como temática prioritaria los nuevos conflictos.

La trayectoria de Pellerín fue seguida por dos compañías C.H. Pinot y Nancy, en el noroeste de Francia, se



Cromo de la serie Violeta. Fabrica de cigarrillos XXX.

convirtió en el siglo XIX en uno de los centros de producción de soldados de papel.

En España las dos principales firmas eran las de Paluzíe (Barcelona) y Hernando (Madrid) cuya producción cesó en 1940 y 1936, respectivamente. José Corredor Matheos hace la siguiente observación sobre los soldados españoles: "Las láminas de Paluzíe son siempre verticales, a diferencia de las de Hernando que son horizontales"[5].

En cuanto a los modelos que trabajaban estas compañías podríamos decir que eran múltiples, sobre todo los referentes al ejército español, que perderán vigencia durante el transcurso de 1914-1918; adquiriendo una mayor difusión los modelos militares de otros países europeos. Sin embargo, con la explosión de la guerra civil española de nuevo comenzarán los modelos del ejército nacional destacando la serie que saca al mercado Editorial Bruguera (Barcelona) con figuras de cartón troqueladas y en Madrid Editorial Tijera con una colección denominada los soldados de Franco. Otras casas importantes fueron Anel de Granada y Reicells de La Coruña.

Lo tengo "repe"

El cromo no es más que una estampa con litografía de varios colores obtenidos por impresiones sucesivas. Nace a mediados del siglo XIX, y es a partir de entonces, cuando se convierte en un auténtico filón para el mundo editorial.

El cromo estuvo presente en sus orígenes en todo tipo de promociones de productos, pero sobre todo en los alimenticios, particularmente en aquellos que estaban dirigidos a los más pequeños. La industria de la alimentación de finales de siglo estimuló

Cromo de la colección bellezas francesas. Fabrica de cigarrillos La Mascota.

a niños y adolescentes a coleccionar estampillas que aparecían en todo tipo de artículos, muchas de ellas creadas en blanco y negro; y posteriormente coloreadas a mano.

Varias fueron las empresas que ingeniaron novedosas colecciones para estimular a sus clientes a comprar un producto. Así podemos destacar el caso de la compañía suiza Nestlé que mantuvo ediciones de origen alemán a lo largo de veinticuatro años (1932-1956). La mayoría de ellas con estampaciones de animales o escenas bucólicas. Los cromos de una colección formaban una vez reunido verdaderos álbunes: **curiosidades del mundo, las maravillas del universo,** etc.

Los cromos también eran utilizados por los niños para jugar a levantarlos. El juego consistía en formar un corro y en el centro se disponían los cromos mirando hacia el suelo. Cada niño tenía que pronunciar la siguiente frase "levanto el cromo", mientras batía la mano semiflexionada sobre el pequeño papelillo. Ganaba el juego el que levantara el mayor número de estampas o cromos.

En España también se adquirió esta moda, que se utilizó para promocionar artículos de perfumería, de belleza, cigarrillos, etc. Podríamos hacer referencia a la serie de cromos que estudiaba la historia y monumentos de Cataluña que ideó Joan Boné a finales del siglo XIX con un objetivo fundamentalmente pedagógico.

En Canarias la presencia del mundo de los cromos se hace patente fundamentalmente en todas las fábricas de cigarrillos o de tabaco. Normalmente las colecciones solían tratar de escenas del cine, de deportes, de bellezas de la época, de la moda francesa... Así podemos encontrar varias colecciones significativas como las que edita la fábrica de **cigarrillos 46**, que estaba integrada por 56 cromos donde se abordaba la cultura y la historia de las diferentes provincias españolas con una imagen de sus trajes tradicionales. **La mascota de cigarrillos Old-Raid** presenta una primera colección compuesta por 60 fotografías de bellezas francesas, posteriormente edita dos series con 50 números cada una, la primera de ellas con el marco de las fotos en color violeta y la segunda en color dorado. **Cigarrillos Antillana** diseña una colección de 50 dibujos con escenas de amor y por último, **cigarrillos XXX** una colección con 65 dibujos de diferentes bellezas femeninas.

Para finalizar me gustaría acabar diciendo que el juguete de papel ha significado en la mayor parte de nuestras vidas, una posibilidad de ampliar nuestros juegos, de aprender a reeducar nuestros hábitos y por supuesto, de profundizar en el misterioso mundo de personajes idílicos, de soldados de rostros impacibles, de delicadas muñecas que nos embrujan con sus ojos, y que aún hoy, nos enseñan a recordar y a respetar con ternura nuestra infancia.

Cromo de la primera serie. Fabrica de cigarrillos La Mascota.

Cromos de las regiones de España. Fabrica de cigarrillos 46.

Bibliografía:

- A.A.V.V.: Juguetes antiguos, Antiquaria, S.A., Madrid, 1994.
- ALLENDESALAZAR, José Manuel: Coleccionismo de Soldados, Everest S.A., León, 1978.
- CONDE, Javier: Lo tengo, no lo tengo. Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- CORREDOR, Matheos, J.: El Juguete en España, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- KING, Constance: A Guide to Metal Toys, J.G. Press, USA, 1996.
- Museo Nacional de Antropología: ¡Yo tenía uno de ésos!, Ayuntamiento de Leganés y Ministerio de Educación y Cultural, Madrid, 1997.
- OPIE, James: The Collector's Guide to 20th-Century Toys, Bracken Books, London, 1995.
- YUBERO, Consuelo y CONDE, Javier: La España de Mariquita Pérez, El País Aguilar, Madrid, 1996.

Notas:

(1) Profundizar en la "Guía de colección de muñecas de papeles".

(2) Valérie Jackson en la "Guía mundial de muñecas de colección" hace un minucioso estudio sobre este personaje tan importante en el mundo del recortable.

(3) YUBERO, Consuelo y CONDE, Javier: La España de Mariquita Pérez, Madrid, 1996, P4.

(4) Prestigiosa investigadora del mundo del juguete que ha publicado varios libros sobre el tema, destacando: Juguetes y muñecas de la editorial Agata.

(5) CORREDOR-MATHEOS, J: El juguete en España, Madrid, 1989, P171.

Detalle floral de una colcha trancada o llana. Lanzarote. Foto: Ricardo Reguera.