

Agua pasada que mueve molino...:
notas sobre iconografía y cultura tradicional
About mills: note on culture and traditional iconography

JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO
Museo Etnográfico de Castilla y León

RESUMEN

Estas notas intentan pasar revista a la iconografía de la molienda, desde lo paisajístico a lo hagiográfico y desde lo psicológico a lo filosófico. Algunos santos ostentan como atributo una piedra de molienda (Vicente Mártir, Félix de Girona, Cristóbal, Quirino, Florián, Calixto, Mamés o Cristina de Bolsena), pero los molinos también han tenido una indudable significación erótica, espacios públicos por excelencia alejados de los núcleos de población, lugares de circulación de ideas y centros de iniciación de los amantes. Los molinos de viento fueron considerados símbolos de la locura y durante los carnavales, la gente se arrojaba abundante harina, preclaro rito de fertilidad y regeneración. En un dibujo de Pieter Brueghel el Viejo una bruja cabalga una rueda de molienda. En el grabado *Pereza* (1557), aparece la enigmática figura de un molinero defecando, aunque azuzado por un grupo de campesinos que alcanzan su trasero, como si el molinero estuviera purgando unos pecados que irritaban sobremedida al pueblo llano (tal vez una alusión a los estereotipos de glotón y ladrón). En el enigmático *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero, aparece un putto garabateando una tablilla apoyado sobre una rueda de molino. ¿Se trata quizás de una alegoría de la humanidad, o de la alusión al vicio de la pereza que paraliza a los genios profanos y debe ser exorcizada? ¿O sólo desea llamar la atención sobre el genio atormentado de los artistas, humanos excepcionales aunque limitados ante la grandeza de la creación? ¿Estaremos acaso ante un autorretrato espiritual de Durero que sugería Panofsky?

PALABRAS CLAVE: Iconografía, Molinos, Carnavales, Literatura popular.

ABSTRACT

These notes aim to review the milling iconography, from the landscape point of view to the hagiographic and from the psychological to the philosophical. Some saints hold a grinding stone as an attribute (Vincent Martyr, Felix of Girona, Christopher, Quirinus, Florian, Callistus, Mammes or Christina of Bolsena). Besides, mills have also had an undeniable erotic significance, quintessential public spaces away from population centers, places where ideas circulated and initiation centers for lovers. Windmills were considered to be symbols of madness and during the carnival festivity, people threw plenty of flour to each other, a clear ritual of fertility and regeneration. In a drawing by Pieter Brueghel the Elder, a witch rides a grinding wheel. In the engraving *Sloth* (1557), there appears the enigmatic figure of a defecating miller, bothered by a group of farmers who spear his bottom, as though the miller was purging sins which greatly irritated the common people (perhaps an allusion to the glutton and thief stereotypes). In the enigmatic *Melencolía I* (1514)

by Albrecht Dürer, putto appears scribbling a table which is resting on a millston. Is it perhaps an allegory of humanity, or an allusion to the vice of sloth that paralyzes profane geniuses and should be exorcised? Or does he just want to draw our attention to the tormented genius of artists, exceptional human beings although limited before the greatness of creation? Are we perhaps before a spiritual self-portrait of Dürer, as Panofsky suggested?

KEYWORDS: Iconography, Folklore, Mills, Carnival.

En estos tiempos de parques eólicos y empresas pulcrísimas absolutamente ecológicas (o eso dicen), resulta complejo hablar de molinos, de los de antes, de azud y aliviadero, de tolva y tajamar, pesquería y cespедера, rueda y aceñas que dieron vida a los ríos y nutrieron de harina los hornos de nuestros antepasados. Dicen que “agua pasada no mueve molino”, pero no creemos que sea tan malo rememorar aguas pasadas, desatascando broza y pecina de nuestra molicie, aunque sepamos que tales aguas siempre se nos escurrirán entre los dedos¹.

En estas notas no incidiremos en aspectos históricos y tecnológicos minuciosamente analizados durante las últimas décadas por la historiografía especializada. Partiendo de los pioneros trabajos de Caro Baroja, la nómina ha ido engrosándose con los estudios de Nicolás García Tapia, Antxon Aguirre Sorondo, Antonio Matilla Tascón, Carlos Carricajo Carbajo, Marciano Sánchez, M^a Francisca Represa, Adeline Rucquoi, Francisco Flores Arroyuelo o Ricardo Córdoba de la Llave.

Baste decir que en nuestro inmediato entorno fluvial, los ingenios más comunes fueron horizontales (molinos o rodeznos) y verticales (aceñas), usuales estos últimos en grandes cauces como el Duero, capaces de desviar sus cursos mediante presas o azudes que reconducían las aguas hasta las *bulloneras* o *boloneras*, reservando los molinos para los afluentes de menor caudal². Como dificultad añadida, deberíamos señalar que los prodigios verticales no podían funcionar durante las avenidas, no siendo extraño que se emplearan de forma combinada con los rodeznos³.

Nuestro objetivo es pasar revista a la iconografía de la molienda, empresa ya iniciada por Aguirre Sorondo y que requiere armarnos de lupa y paciencia⁴, mon-

¹ Este texto fue redactado para el ciclo de conferencias “Aceñas del Duero: Tordesillas, Toro y Zamora”, que se presentó en el *Museo de Zamora* el 20 de septiembre de 2011.

² ÁLVAREZ VÁZQUEZ, José Antonio. “Molinos harineros y economía del Antiguo Régimen: Las aceñas del Cabildo de Zamora (1500-1841)”. *Studia Zamorensia*, 1981, 2, pp. 85-115; LUIS CORRAL, Fernando. “Feudalismo y molinos: la posesión de aceñas en Zamora en el siglo XII”. *Studia Zamorensia*, 1996, 3, pp. 53-75; GARCÍA MANSO, Emilio. “El patrimonio hidráulico medieval de la catedral de Zamora”. En *Actas del 7º Congreso Internacional de Molinología, Zamora, 2010*. Salamanca, 2010, pp. 507-522.

³ GARCÍA TAPIA, Nicolás. “Ciencia y técnica en la España de los Austrias. Una visión desde la perspectiva de las investigaciones actuales”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 1994, 15, p. 209-210.

⁴ AGUIRRE SORONDO, Antxon. “Molinos y religión”. En VICENTE ELÍAS, Luis (ed.). *Los molinos: Cultura y tecnología*. Logroño, 1988, pp. 14-21.

dando el cuérnago que desafía su intrigante ambivalencia. No aclaran demasiado las aceñas representadas junto al Duero en el célebre plano de Aranda de 1503 o en un óleo de Tudela de Duero del *Archivo de Simancas*⁵, ni las panorámicas trazadas hacia 1570 por el paisajista flamenco Antón van den Wyngaerden, son topografías meticulosas (Toledo, Alba de Tormes, Tordesillas, Zamora o Toro), pero de información obvia pues los ríos castellanos abundaban en tales ingenios cuyo origen se rastrea desde época antigua⁶.

Como mudos testigos de los ingenios molineros fluviales alzados en tierras europeas disponemos de algunas visiones paisajísticas del Maestro del Froissart del Getty (*La provincia de Flandes*, en *Trésors des histoires*, ca. 1475-80, *The British Library* de Londres), Alberto Durero (*Molinos* (ca. 1490), *Kupferstichkabinett* (Berlín) [fig. 1]), Sandro Boticelli (*Alegoría*, ca. 1500, *National Gallery* de Londres), Joachim Patinir (un detalle del *Paisaje con San Cristóbal*, ca. 1520-24, del monasterio de San Lorenzo del Escorial [fig. 2]), Pieter Brueghel el Viejo (*Cazadores en la nieve* (1565, *Kunsthistorisches Museum* (Viena)), Jacob van Ruisdael (*Molinos de agua y esclusa* (ca. 1620-50, *National Gallery* de Londres), François Boucher (*El molino de agua* (1750), *National Gallery* de Londres) o John Constable (*El molino de Dedham* (1820), *Victoria & Albert Museum* de Londres), donde, todo lo más, atisbamos algunas ruedas junto a los cauces, pero sin reparar en demasiados detalles.

Hace ya unos cuantos años Jesús Urrea estudiaba un retrato de la infanta Ana Mauricia pintado por Juan Pantoja de la Cruz en 1603 conservado en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena [fig. 3]⁷. Parece un lienzo de compromiso y algo anodino, pero lo más interesante –para el motivo que aquí nos ocupa– está en el telón de fondo, donde podemos advertir una vista de cuando la ciudad de Valladolid fue corte del Imperio.

Pantoja debió pintar a la infantita (que años más tarde fue reina de Francia y Navarra) en alguna de las habitaciones del palacio de los condes de Benavente, magna residencia donde había nacido en 1601. Desde el palacio, que tuvo hermosas vistas sobre el río Pisuerga, apreciamos el Puente Mayor, con salida hacia el camino de Villanubla, el humilladero del Cristo de la Pasión, el viejo hospital de San Bartolomé, la cuesta de la Maruquesa y la Huerta de la Ribera (ahora del Rey) [fig. 3], adquirida por el duque de Lerma para el rey Felipe III con el objeto de

⁵ REPRESA FERNÁNDEZ, M^a Francisca. “Molinos hidráulicos: fuentes documentales y testimonios materiales”. En VAL VALDIVIELSO, M^a Isabel del (coord.). *El agua en las ciudades castellanas durante la Edad Media. Fuentes para su estudio*. Valladolid, 1998, pp. 198-201.

⁶ Aparecen ruedas verticales en un mosaico del gran palacio de Constantinopla de la segunda mitad del siglo V. d. de C., cf. LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe. “Termas y tecnología de las aguas. Testimonios musivos”. En PÉREX AGORRETA, M^a Jesús (ed.). *Termalismo antiguo. I Congreso Peninsular. Actas. Arnedillo (La Rioja)*, 1996. Madrid, 1997, p. 462.

⁷ URREA, Jesús. “Valladolid en un lienzo de Pantoja de la Cruz”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología [en adelante BSAA]*, 1978, XLIV, pp. 494-499.

alzar un palacio de verano y donde funcionó el ingenio de Pedro de Zubiarrre (1603, derribado en 1794) para la elevación de aguas.



Fig. 1. Alberto Durero, *molinos*, ca. 1490, (*Kupferstichkabinett*, Berlín).

Los proyectos para hacer navegables los ríos Duero y Pisuega no pasaron de utópicos diseños ideados por expertos alemanes (el maestro Hefelder enviado por los Fugger) proponiendo novedosos sistemas de esclusas y compuertas –con los ensayos de Francisco Lobato y el informe desfavorable del visitador de las obras reales Bartolomé Bustamante de Herrera– durante la estancia de Maximiliano de Austria en Valladolid entre 1549 y 1550⁸.

⁸ CANO DE GARDOQUI, José Luis. “Noticias sobre un proyecto de navegación por el río Pisuega hecho por ingenieros alemanes (1550)”, *BSAA*, 1992, LVIII, pp. 365-374; GARCÍA TAPIA, Nicolás. *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*. Salamanca, 2003, pp. 47-60; CÁMARA, Alicia. “Esos desconocidos ingenieros”. En CÁMARA, Alicia (ed.). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 2005, p. 24.



Fig. 2. Joachim Patinir, detalle de *Paisaje con San Cristóbal*, ca. 1520-24
(monasterio de San Lorenzo del Escorial).

Habría que contar además con los importantes obstáculos que representaban los molinos y pesqueras y la nula predisponibilidad de sus propietarios (sobre todo nobles y conventos), si bien Lobato ideó molinos que tomaban agua del río mediante sifones y no precisaban de azudes o pesqueras, facilitando así la navegación de barcos de vela que podrían transportar lanas y vinos Duero abajo hasta el Atlántico.

Junto a la margen izquierda del Pisuerga medianamente navegable en el lienzo de Pantoja de la Cruz, inmediata al palacio de los condes Benavente, apreciamos la presencia de tres molinos harineros o aceñas, seguramente las mismas que en 1655 poseía el monasterio de la Trinidad Calzada, dos de las cuales fueron denominadas “la gordilla y la fluquilla”, recordándonos las aceñas zamoranas de Olivares, cuyas ruedas recibían los sonoros apelativos de “monterico”, “manca”, “rubisca”, “armis” o “triquitana”, la “cuturruna prima” en las aceñas de los Pisones o el no menos onomatopéyico molino “turruntero” en Aguilar de Campoo. El cuadro de Pantoja demuestra que algunas galeras del rey llegaron a navegar por el Pisuerga, pero la cosa no pasó de ser un puro entretenimiento cortesano que terminó con el traslado definitivo de la corte a Madrid en 1606 (aunque el cosmógrafo y matemático portugués Juan Bautista de Labaña ultimó otro proyecto de navegabilidad en 1607).

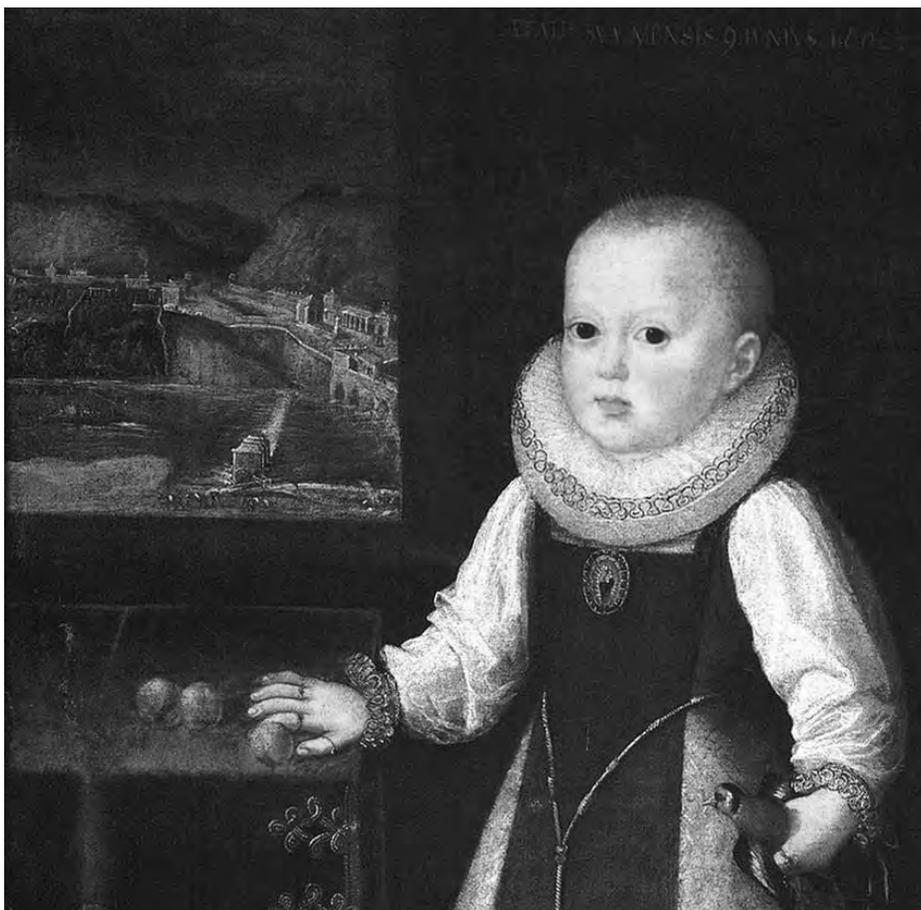


Fig. 3. Juan Pantoja de la Cruz, *retrato de la infanta Ana Mauricia*
(desde el palacio de los condes de Benavente, Valladolid, 1602)
(*Kunsthistorisches Museum-Gemaldegalerie*, Viena).

Los exvotos proporcionan algunas imágenes molineras. Pero los casos son contados (disponemos de un ejemplo zamorano procedente de la ermita del Cristo de las Batallas en Toro, amén de otra pieza francesa de 1810 procedente de Notre-Dame-de-Lumières (Dauphiné) que refiere un accidente con una turbina horizontal)⁹, y están más cerca de la gravedad de los percances y las angustias de las gentes que de la realidad del medio. Al fin y al cabo, un exvoto no tiene por qué poseer virtualidad fotográfica, valían para lo que valían.

⁹ AGUIRRE, *op. cit.*, pp. 21-23.

Tampoco nos saca de mucho apuro el grabado publicado por Ursicino Álvarez Martínez en la *Zamora Ilustrada* de 1882 con las aceñas zamoranas de Gijón desde la margen izquierda del río, más allá de la falda de Temblajo (a su paso por la ciudad, el Duero era una “ancha corona de plata”). Las mismas que pintaba un jovencísimo Juan Antonio Benlliure hacia 1877, cuando eran propiedad del ingeniero Federico Cantero Seirullo.

Permítanme que me adentre ahora en aguas más caprichosas. En un intrigante pasaje del *Apocalipsis* (XVIII, 21), un ángel arroja una piedra de molino (“lapidem molarem”) al mar diciendo “con este ímpetu será derribada Babilonia [*civitas diaboli*]”, imagen que será frecuentemente representada en los *Beatos* hispanos (Escalada, Valcavado, Urgell, Silos y Fernando I), pero resulta una referencia icónica vaga, donde la piedra de molienda –un elemental círculo perforado– ejemplifica el poder descomunal de su justiciero portador agachado en inverosímil postura¹⁰.

Gabriel Llopart nos deleitó con sus trabajos sobre el romance de *El molinet* (o el “molino de los pecados”), espécimen mallorquín (extensible a Cataluña) de catequesis religiosa –muy divulgada por las mujeres sobre todo en Cuaresma– que presenta el dogma de la redención mediante la expresiva imagen del molino de agua (la Pasión de Cristo como molienda). El perdón de los pecados se expresa mediante la trituración y molienda del grano, actividad corriente en la vida tradicional¹¹. La imagen del molino “a lo divino” se divulgó mucho por tierras germánicas y trasalpinas (como cántico), quedando poso en el folklore catalán: el molino de los pecados (en el *Tractat del molí espiritual* a fines del siglo XIV o inicios del XV de fray Antoni Canals, el grano de trigo es el alma deshecha en dolor, el molino es lugar de contrición y las muelas representan el temor del juicio y la esperanza del perdón).

Por otra parte, disponemos además de la imagen del “molino místico” que surge a inicios del siglo XVI para exaltar la eucaristía, reflejándose en algunos pasa-

¹⁰ Cf. YARZA LUACES, Joaquín. “Las miniaturas”. En *Beato de Fernando y Sancha*. Barcelona, 2006, pp. 250-251.

¹¹ LLOPART, Gabriel. “El molinet . Aspectos religiosos de un popular romance mallorquín”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares [en adelante RTDP]*, 1969, XXV, pp. 251-272; *id.*, “Addenda al artículo ‘El molinet’”. *RDTP*, 1970, XXVI, p. 63; *id.*, “Otra nota sobre el molino místico”. *RDTP*, 1973, XXIX, pp. 163-168. Vid. además MORENO MARTÍNEZ, José Luis. “El molino como símbolo místico. Un tema alegórico de la literatura patristica”. En *Los molinos: Cultura y tecnología...*, pp. 251-269; *id.*, “El simbolismo religioso del molino en el Siglo de Oro español”. *Revista de Folklore [en adelante RF]*, 1989, 100, pp. 122-128; *id.*, *La luz de los padres. Temas patristicos de actualidad eclesial*. Salamanca, 2004, pp. 294 y ss.; CANALDA I LLOBET, Silvia; FONTCUBERTA I FAMA-DAS, Cristina. “El lagar místico en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida”. En *Congreso Internacional Imagen Apariencia, Murcia, 2008*. Murcia, 2009, 20 p.; BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores. “La imagen de la cultura del vino en el arte medieval occidental”. En GARCÍA TATO, Isidro; SUÁREZ PIÑEIRO, Ana M^a (eds.). *Actas de La cultura del vino. Primer Congreso Peninsular*. Santiago de Compostela, 2005, pp. 109 y ss.

jes musicales de Chacón, organista de la catedral de Córdoba entre 1531 y 1545. El “molino místico” es símbolo de transustanciación, alegoría dramática que describe la venida de Cristo, verdadero pan del cielo dado a los hombres por la Virgen María y prenda de vida eterna.

Las versiones germánicas arrancan de imágenes románicas tan célebres como el capitel de la Madeleine de Vézelay, una vidriera desaparecida de Saint-Denis (inspirada por Suger de Saint-Denis) y la cartela que lleva San Pablo en la portada de Saint-Trophique d Arles: “Lex Moisi celat quae sermo Pauli revelat. Nunc data grana Sinai per eum sunt facta farina [“La ley de Moisés fue revelada por la palabra de Pablo, como los granos donados en el Sinaí transformados en harina”]”¹². Las imágenes germanas aluden a la muela inferior como el Viejo Testamento y a la superior como el Nuevo, que son puestas en rotación por el Espíritu Santo. El agua es aportada por los cuatro ríos del Paraíso, los doce apóstoles hacen girar las ruedas, la Virgen trae el saco con grano (es la portadora y germinadora del pan del cielo encarnado en Cristo) que los evangelistas, el papa, el emperador y los predicadores vacían sobre la tolva.

Una presentación que recuerda la prensa o lagar místico, rotunda imagen redencional que ofrecía a los cristianos la salvación por el baño en la preciosísima sangre de Cristo, se presenta en forma eucarística que la iglesia jerárquica consagra y reparte (aunando disciplinas tan variadas como mariología, cristología, soteriología y eclesiología): “sa farina que farà/ serà la hostia amorosa [...] No en menjaran los jueus/ d aquesta pasta tan bona”. Es evidente que para un campesino la imagen de la prensa y del molino (o la popularísima del arado aplicado a la Pasión sin ir más lejos) como altares rezumantes de sangre y cuerpo de Cristo, resultaban alegorías muy potentes. El tema de la sangre de Cristo fue tratado en el norte de Europa en forma de prensa mística (en palabras de Isaías “torcular calcavi solus”, es decir, aquel “que pisa el lagar solo”), mientras que los pintores meridionales prefirieron la imagen de la Misa de San Gregorio, en la que un chorro de sangre salido del costado del Salvador (Cristo Varón de Dolores) llena el cáliz de San Gregorio en el momento de la consagración.

Unas pinturas murales ya desaparecidas existentes en el convento franciscano de Petra (Mallorca) y que datan del siglo XVIII efigiaban un molino al que variados personajes de distintas clases sociales (un fraile, un capellán, un *pagès*...) llevaban a descargar los “sacos de los pecados”. El tema bajomedieval del “molino de los pecados” asume una fuerte carga penitencial (se asocia pues a la encarnación)

¹² Cf. FAVREAU, Robert. “Controverses judéo-chrétiennes et iconographie. L’apport des inscriptions”. En *Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2001, 145, p. 1291. La vidriera de Saint-Denis portaba el epígrafe: “La ley entregada a Moisés, queda fortificada por la gracia de Cristo. La gracia que da vida, la palabra la mata. Girando la rueda Pablo, separa la harina del salvado. De la ley de Moisés revelas el conocimiento profundo. De tantos granos está hecho el pan verdadero no mezclado con salvado, nuestro alimento eterno y angélico. Aquello que Moisés veló, la doctrina de Cristo reveló. Los que despojan a Moisés revelan la ley”.

que hacia el siglo XVI fue derivando hacia lo eucarístico en razón de su mayor poder icónico y la mentalidad católica imperante. El mismo Llopart estudió un interesante molino místico que aparece en un grabado del siglo XVI de la *Raccolta Barberini* (Castillo Sforzesco de Milán). Su leyenda detalla: “Ognun [imperatore, re, doge, mercante, astrologo, papa, prete, capuchino, soldato, contadino, gentildona, cortegiana,...] va col sua sacho va [sic] al molino”, sobre el molino campean las alegorías del Tiempo, la Muerte y la Justicia, más la “gente infidele”). Cada cual lleva sus pecados a cuestas (en el saco) y, el agua que conduce el molino, es la gracia de la Pasión de Jesucristo, la rueda es la memoria de los divinos beneficios y las muelas: el temor del Juicio y la esperanza del perdón. El grano, al fin, es el corazón contrito y humillado. Como ocurre con los romances, el origen penitencial bajomedieval se mantendrá vivo hasta el siglo XVI en el grabado italiano.

En satírica versión protestante (un grabado inspirado por las ideas de Ulrich Zwingli abierto en Zurich en 1521), el molino místico no producirá harina de hostias, sino de virtudes (fortaleza, fe, esperanza y caridad), recogidas por Lutero y Erasmo y reconvertidas en libros ofrecidos a la jerarquía eclesiástica (papa, cardenales y clero) en clara crítica al sacramentalismo. En realidad, Lutero siempre desdenó las imágenes horripilantes de Cristo tan arraigadas en la tradición nórdica. En el mundo protestante no tuvieron cabida imágenes piadosas como la Virgen de la Misericordia o la popularísima Misa de San Gregorio, amén de las relacionadas con las indulgencias o los santos como abogados e intermediarios y, para Calvino, la prensa mística refería la pasión del Salvador pero carecía de sentido eucarístico pues Lutero sólo defendió los sacramentos del bautismo, comunión y confesión.

Hay reliquias de santo, huesos de santo, manos de santo y hasta piedras de moler santos. Las piedras de moler, elementales rudimentos rotatorios¹³, también han sido atributos de santo. A San Vicente Mártir lo arrojaron al mar dentro de un odre atado a una piedra (al menos sus restos debidamente troceados), el pasaje aparece en unas pinturas del siglo XIII ya desaparecidas existentes en la iglesia romana de San Paolo alle tre Fontane¹⁴. Pero la vulgar piedra romana se convierte en oronda piedra de molino en las pinturas murales segovianas de Pelayos del Arroyo (cuya composición es muy similar a una de las escenas del frontal de Santa María del Monte en Liesa (Huesca) y otra tabla del retablo de Sant Vicenç de Sen-

¹³ AGUIRRE SORONDO, Antxón. “Piedras de molino del siglo XV al XIX”. En *Actas del IV Congreso Internacional de Molinología, Palma de Mallorca, 2003*. Palma de Mallorca, 2005, vol. 2, pp. 101-124; PASCUAL MAYORAL, Pilar; GARCÍA RUIZ, Pedro; CASTRO, Javi. “Canteras de piedras de molino y moleros en Navarra”. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 2011, XLIII, pp. 225-255.

¹⁴ FITÉ LLEVOT, Francesc. “Algunes qüestions sobre iconografia i el culte a Sant Vicent Màrtir a Catalunya, en època medieval”. En FITÉ, Francesc; ESPAÑOL, Francesca (eds.). *Historiografia peninsular en els segles medievals*. Lleida, 2008, pp. 185-186.

des custodiado en el *Museu Diocesà* de la Seu d Urgell) [fig. 9]¹⁵. Con el simple atributo molinero aparece en el retablo de la Coronación de la Virgen de Pedro de Zuera del segundo cuarto del siglo XV (*Museo Diocesano* de Huesca). Se repite similar tormento en la vida de San Félix de Girona, cuando fue arrojado al mar en la playa de Guíxols y fue salvado por unos espíritus evangélicos, el pasaje está pintado en el retablo obrado por el Maestro de San Félix (ca. 1420-1435) de la parroquia de Torralba de Ribota (Zaragoza).



Fig. 9. Martirio de San Vicente Mártir. Pinturas murales de fines del siglo XIII en la iglesia parroquial de Pelayos del Arroyo (Segovia).

Por razones ajenas la martirio, la piedra de molienda fue además atributo de San Cristóbal, pues llevó a Jesucristo sobre los hombros –imposible mejor Cristóforo– siendo patrón de peregrinos, barqueros, pontoneros y constructores de naves (Cristobalones o Polifemos que libraban de la muerte súbita y del mal de ojo, y hasta de los truenos y tempestades, a la entrada de los templos). Asumiendo en nuestros días el patronazgo de conductores y camioneros.

Con la piedra de molino se aprecian imágenes de San Cristóbal en un retablo del siglo XIV del *Museo del Prado* (colección Várez Fisa), las pinturas murales de San Marcos y la catedral Vieja de Salamanca (en la salida hacia el claustro), las de la parroquia de San Martín en Rejas de San Esteban (Soria), las de San Juan de

¹⁵ ESPINOSA MARTÍN, Carmen; HUIDOBRO PÉREZ-VILLAMIL, Javier. “Noticia sobre el retablo del altar mayor de la iglesia de San Vicente en Pelayos del Arroyo”. *Archivo Español de Arte*, 1988, 243, pp. 325-326; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, tomo. II. Madrid, 2005, nº 44; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia. Tom. II*. Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1124-1126; *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2010, pp. 298-299.

los Caballeros (Segovia), las localizadas hacia el interior de la portada del Sarmen- tal de la catedral de Burgos (una monumental imagen de fines del siglo XIV que ronda los ocho metros de altura)¹⁶, las del vestíbulo palaciego (capilla mudéjar) de acceso al templo en Santa Clara de Tordesillas, una tabla del *Museo de Bellas Artes* de Sevilla (obra del círculo del pintor Juan Sánchez de Castro (ca. 1454-1502) para el convento de San Benito de Calatrava), un lienzo del monasterio de Santa Paula de Sevilla, una imagen exenta gótica procedente de San Cristóbal de Entreviñas (Zamora) conservada en el *Museu Marès* de Barcelona y una imagen pétrea del siglo XVI en la fachada de San Andrés de Cotillo (Cantabria)¹⁷.

El San Cristóbal de la pintura mural de la primera mitad del siglo XVI con- servada en el interior de Santa María del Azogue de Benavente está igualmente caracterizado con la rueda de molino que sujeta con su mano derecha [fig. 4]¹⁸. Pero es también interesante el curso acuático que vadea portando al Niño Jesús sobre su hombro, pues junto a una embarcación con aspecto de nao, las aguas están pobladas por varios peces y una singular sirena que está peinándose y mirán- dose en un espejo. El iconograma, no exento de encanto, tiene precedentes medie- vales (capiteles en los claustros de la seu de Girona y el monasterio de Ripoll o las tapicerías del *Apocalipsis* del castillo de los duques de Angers (1375-1380)), aun- que se hizo frecuente en muchos amuletos-silbato de los siglos XVII y XVIII y en la artesanía pastoril (y hasta en un disuasorio plafón de la escalera de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca)¹⁹, parece calcado de algunas pinturas británicas [Oaksey (Wiltshire, Bristol) y Slapton (Northants, Peterborough)]²⁰.

¹⁶ Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal”. En *El arte gótico en el territorio burgalés*, ed. de Emilio Jesús Rodríguez Pajares. Burgos, 2006, pp. 289-292.

¹⁷ Cf. LLOMPART, Gabriel. “San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medie- val. Acotaciones a una talla gótica del Museu Marès de Barcelona, n. 219”. *RDTP*, 1965, XXI, pp. 292-313; GRAU LOBO, Luis. “San Cristóbal, *Homo Viator* en los caminos bajomedievales: avance hacia el catálogo de una iconografía singular”. *Brigecio*, 1994-1995, 4-5, pp. 167-184; ARA GIL, Julia. “Fuentes iconográficas para el estudio del agua en la Edad Media”. En *El agua en las ciudades castellanas...*, pp. 156-157; GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura...*, n.º 29, 49, 61, 78, 86 y 101; FRANCO MATA, Ángela. “El camino de Santiago en Castilla y León: Itinerario artísti- co”. En *El mundo de los castillos. Ponferrada: Templarios, peregrinos y señores*. Valladolid, 2010, pp. 108-110; MANZARBEITIA VALLE, Santiago. “El mural de San Cristobalón en la iglesia de San Cebrián de Muda. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfaló al Polifemo cristiano”. *Ana- les de Historia del Arte*, n.º extraordinario (2010), pp. 293-309.

¹⁸ GRAU LOBO, Luis. *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*. Zamora, 2001, p. 72.

¹⁹ GABAUDAN, Paulette. *El mito imperial. Programa iconográfico de la Universidad de Salaman- ca*. Valladolid, 1998, p. 146; PEREDA, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, 2000, p. 106. La sirena peinándose frente al espejo –instrumento de coquetería y de magia al tiempo– aparece además en el escudo del municipio navarro de Bertizarana, región donde la tradición folklórica es rica en *lamias*.

²⁰ HERNANDO GARRIDO, José Luis. “Sobre el San Cristobalón de Santa María del Azogue en Benavente (Zamora): ¿Pero hubo alguna vez sirenas en los ríos Órbigo y Esla a inicios del siglo XVI?”. *RF*, 2012, 366, pp. 3-32.



Fig. 4. San Cristóbal, pintura mural del siglo XVI en el transepto meridional de Santa María del Azogue de Benavente (Zamora).

¿Llegaría por vía marítima hasta tierras benaventanas de la mano de artistas peregrinos a Compostela?

Y la piedra de moler siguió siendo atributo de San Quirino, San Florián (su martirio –arrojado al río Enns (Austria) con una piedra molinera del cuello– fue pintado por el germano Albrecht Altdorfer en 1520 [fig. 5]), San Calixto, San Mamés²¹, Santos Crispín y Crispiniano de Soissons, San Víctor de Marsella, San Hallvard de Oslo, Santa Cristina de Bolsena (aparece en un plafón de la sillería del coro de la catedral de León), Santa Verena y Santa Áurea de Ostia.

También sirvió para machacar –que no para hundir bajo las aguas– los cuerpos de Santa Catalina y Santa Irene (en una versión muy distinta como rueda de madera encuchillada), y hasta para aludir a un molinero ladrón condenado como vil avariento por timar a sus clientes. El avaro representado en un capitel alavés de Estibaliz porta una pequeña rueda de molino, el mismo tema románico identificado por Agustín Gómez Gómez que podría estar representado en la tardía portada de Ochate (Condado de Treviño, ahora en la Asunción de Uzquiano)²². Los molineros tuvieron siempre fama de ladrones expertos en trucar celemines y sangrar costales, y reza el refrán que “de molino mudarás, pero de ladrón no saldrás”, “más vale aceña parada que molinero amigo”, “quíebrese la presa a nuestro vecino y viene más agua a nuestro molino” y hasta “la avaricia rompe el saco”²³.

En el País Vasco San Martín fue santo molinero, responsable de introducir el cultivo del maíz, robando la simiente y la primicia tecnológica del molino al diablo Basajaun (la piedra de San Martín es el nombre que recibe un collado y una poderosa sima del Pirineo navarro)²⁴.

²¹ Hubo un molino de San Mamés junto al río Gromejón, en el camino que iba de Gumiel de Izán a Quintana del Pidio, además de otros núcleos con ingenios hidráulicos en San Mamés de Abar (cerca de La Piedra, Burgos), San Mamés de Zalima (junto al río Pisuerga, al norte de la provincia de Palencia), San Mamés de Aras y San Mamés de Meruelo (Cantabria), una iglesia parroquial advocada a San Mamés en Galende (Zamora), más otras ermitas en Montenegro de Cameros (Soria) y San Mamés en Rionegro del Puente (Zamora).

²² Cf. GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el arte románico*. Bilbao, 1997, pp. 37-38. Cita representaciones similares en Tournus, el tímpano de Autun, la Sainte-Croix de Burdeos, Blesle, Bourg-Argental, un canecillo en Amandi (Asturias), además de la existencia de un ángel arrojando una rueda de molino en una página miniada de la *Biblia de Bamberg*. La pérfida Dalila vendió el secreto de la fuerza bruta de Sansón –juez de Israel de la que estaba prendado– a sus paisanos filisteos: le cortaron los cabellos mientras dormía, prendieronlo con facilidad y le sacaron los ojos. Fue conducido a la cárcel de Gaza, y humillado, le hicieron girar una rueda de molino, considerado como prefiguración del escarnio de Cristo (Js. 16, 19), antes de derribar las columnas del templo de Dagón (Js. 16, 26-31). Un canecillo de la ermita navarra de Santa Catalina de Azcona –con un busto masculino calvo y barbado, rascándose la mejilla diestra y portando un cuerpo oblongo con el epígrafe “Sanso García”– pudiera relacionarse con el pasaje de Sansón ciego haciendo girar la rueda molinera, pero la hipótesis es muy inestable (Margarita Ruiz Maldonado y Gerardo Boto aluden a la pieza).

²³ DÍEZ BARRIO, Germán. “El molino y el molinero en el refranero”. *RF*, 1989, 101, pp. 178-180.

²⁴ Vid. SÁENZ DE SANTA MARÍA MUNIATEGUI, Antonio. “Apuntes sobre la figura del molinero en la tradición oral vasca”. *RF*, 1989, 101, pp. 160-166; AGUIRRE, *op. cit.*, pp. 24-25.



Fig. 5. Albrecht Altdorfer, *martirio de San Florián arrojado al río Enns con una piedra de molino al cuello* (1520) (*Galeria degli Uffizi*, Florencia).

Los molinos han tenido hondas referencias eróticas, espacios públicos por excelencia alejados de los núcleos de población o alzados junto a las tenerías urbanas, lugares de encuentro, de circulación de ideas y centros de iniciación de los amantes, solían estar frecuentados por mancebas y buscavidas. Nos sorprendió que José Carlos de Lera Maíllo, excelente conocedor del patrimonio archivístico zamorano, nos revelara el nombre de un viejo molino de Almeida de Sayago: “Apalpatetas”. En *Los Cuentos de Canterbury* una madre y su hija molineras pasan la noche con estudiantes, en una aceña parieron al mismo Lázaro de Tormes y muchos

sacristanes que protagonizan sainetes y entremeses del Siglo de Oro salen completamente enharinados²⁵. No nos extraña que el molino —el *Moulin Rouge*— fuera el nombre de un cabaret parisino de Pigalle fundado por el catalán Josep Oller (nada que ver con el *Moulin de la Galette* de Montmartre, que de molino pasó a convertirse en sala de baile) y un famoso café-cabaret del Paralelo barcelonés (*Petit Moulin Rouge* hasta 1939).

No vamos a centrarnos aquí en la rica tradición folklórica vinculada a las connotaciones canallas del molinero de Alarcos y su hermosa esposa perseguida por el corregidor, antes de caer ambos enharinados y ser antecedente directo de un hábito tan moderno como el del cambio de pareja con recibo de cuernos y aflicción más convite final que no era plato de gusto (un “estamos en paz vecino” que recuerda un relato del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio). La malicia preside todo el relato. La molinera casquivana y el molinero ladrón, capaz de exponer a su propia mujer para sacar algún beneficio, junto al sacristán sinvergüenza y meticón, fueron desde el entremés *El molinero y la molinera* de Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) estereotipos tradicionales de lo más asentado²⁶. Existe una lectura carnavalesca para *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, un doble adulterio entre molinero y corregidor resuelto con honor en tiempo de carnestolendas, cuando la exaltación de la materia estrechaba lazos con la gula, la lujuria y lo escatológico. Con la última comida amistosa entre los personajes asistimos a la comunión de los fieles que purifica pasadas agresiones e impone penitencias cuaresmales²⁷.

El sombrero de tres picos recreará el mismo argumento, que sirvió de inspiración al ballet *El corregidor y la mujer del molinero* (Madrid, 1917) y a las *suites* orquestales del compositor Manuel de Falla (Londres, 1919). Desde una visión más trágica y romántica, la molinera inspiró un ciclo de *lieder* de Schubert (1823) basado en poemas de Wilhem Müller. Y hasta las *Cartas desde mi molino* de Alfonso Daudet (1866-74), nostálgico epistolario redactado desde el molino de Tissot para el público parisino, donde pasa revista a una Provenza amenazada que estaba agonizando, recordándonos otras socarronas añoranzas de Alarcón: “¡Dichosísimo tiempo aquel en que nuestra tierra seguía en quieta y pacífica posesión de todas las telarañas, de todo el polvo, de toda la polilla, de todos los respetos, de todas las creencias, de todas las tradiciones, de todos los usos y de todos los abusos santificados por los siglos! ¡Dichosísimo tiempo aquel en que había en la sociedad humana variedad de clases, de afectos y de costumbres!”²⁸.

²⁵ FLORES ARROYUELO, Francisco J. *El molino: piedra contra piedra*. Murcia, 1993, pp. 123 ss.

²⁶ DÍAZ, Joaquín. “El molino como excusa en el romancero”. En *Los molinos: Cultura y tecnología...*, pp. 111-119.

²⁷ YÁÑEZ, María-Paz. “Una lectura carnavalesca de *El sombrero de tres picos*”. En FLITTER, Derek (coord.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, 1995*. Birmingham, 1998, vol. 4, pp. 293-301.

²⁸ ALARCÓN, Pedro Antonio de. *El sombrero de tres picos*. Ed. de Eva F. FLORENSA. Barcelona, 1993[1874], pp. 70-71.

En la literatura hispana de fines del medioevo e inicios del renacimiento los campos semánticos “trigo”, “moler”, “molino”, “cerner”, “mojar”, “harina”, etc., tienen una clara simbología erótica bien caracterizada en determinados contextos. Valga, como muestra un botón extraído del *Cancionero de burlas*: “Un fraile y dos sacristanes/ concertaron de moler/ más trigo que dos gañanes,/ y sobar muy bien los panes/ y hacer el horno arder”²⁹. O la coplilla andaluza: “Anda molinera,/ vente tu conmigo,/ deja que haga la piedra/ lo que necesita el trigo” y hasta la murciana: “Debajo la faltriquera/ tiene mi novia un molino [o una tolva]./ Y dice la puñetera/ que cuando muele conmigo/ sale harina de primera” o la no menos curiosa: “Ayer tarde, en el molino,/ a la molinera vi; y, como estaba empolvada,/ el polvo le sacudi”³⁰.

A veces se habla de molino como alusión a los genitales femeninos o como metáfora del coito³¹, registrándose otros dobles sentidos en expresiones como meter el pan caliente en el horno –y el carbón o la ceniza– que siguen siendo habituales en nuestras conversaciones lúbricas³². Pero existen metáforas relacionadas con los términos del campo semántico “golpear” utilizadas en contextos eróticos –con el yunque y el martillo o el mazo, a veces ligada a la acuñación de moneda– que fueron empleadas por Alain de Lille en su *De planctu naturae* o en la comedia latina medieval *Lidia*, textos redactados hacia el último tercio del siglo XII (o más tardíamente en *Le Roman de la Rose*). Con tales figuras se hacía referencia a las consecuencias del amor mal entendido, la depravación de las costumbres y las prácticas homosexuales o atribuyendo al aparato genital masculino el valor de martillo y al femenino el de yunque, llegándose a poner en relación los vocablos “mulier” con “malleus” y “mollis” (el monje Helinandus Fridigi Montis (†1212) señalaba: “igitur mulier est malleus. Verum ipsa est malleus universae terrae, per quem diabolus et mollit et malleat universum mundum”)³³.

Los molinos de viento han sido considerados símbolos de la locura (al loco le da una ventolera, un airón, tiene la cabeza llena de aire o está zumbado). Y hasta decimos que a un moribundo “le queda un soplo [o un hálito] de vida” y en el mundo clásico Céfiro, dios del viento del oeste, era fructificador y germinador

²⁹ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Ed. de Juan Alfredo BELLÓN CAZABÁN y Pablo JAURALDE POU, Madrid, 1974, p. 256.

³⁰ FLORES ARROYUELO, *op. cit.*, pp. 147-149.

³¹ Cf. LACARRA LANZ, Eukene. “El otro lado de la virginidad conventual: edición, anotación y traducción de un *maldit* anónimo”. *Criticón*, 2003, 87-89, pp. 415-424.

³² Vid. REDONDO, Augustin. “De molinos, molineros y molineras: tradiciones folklóricas y literatura en el Siglo de Oro”. *RF*, 1989, 102, p. 183-191 (reed. en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Salamanca, 2007, pp. 133-147); PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel. “El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en “La Lozana Andaluza” (XIV) y el “Quijote” (II: 41)”. *Criticón*, 2000, 80, pp. 49-68.

³³ PEJENAUTE RUBIO, Francisco. “Dos aportaciones relacionadas con la metáfora gramatical en el *De planctu naturae*, de Alain de Lille”. *Faventia*, 1999, 21/2, pp. 110-116.

pues –según Plinio– preñaba a las yeguas lusitanas del monte Olisipo, engendrando potros muy veloces, pero no vivían más de tres o siete años³⁴.

En *El Quijote* se señala: “No eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar, sino quien llevase otros tales en la cabeza”. Cuando don Quijote vivía sus aventuras en La Mancha los molinos de viento eran toda una novedad, algo que no encajaba con la molienda tradicional efectuada a orillas del río, justo la glosada por la literatura del Siglo de Oro³⁵. El mismo bufón Calabacillas de Velázquez (1626-32) (*Cleveland Museum of Art*) juega con un molinillo como si se tratara de un loco cualquiera. A mayores, las tormentas son azotes del demonio y cuando el viento hace turbulencias se consideraba cosa de brujas. Hay vientos de brujas y vientos de la locura –el austro y el aquilón– tan nocivos que alteran la personalidad de las gentes motivando trastornos mentales y actos violentos (el efecto *Foehn* en Suiza, el *Santa Ana* en California, el *austro* en Rumanía o la *tramontana* en el Empordà). A las tormentas –asunto de *nuberos* malévolos pastores de nubes– se las conjuraba con recitativos, piedras escritas o repique de campanas a tentenublo de las que da fe fray Martín de Castañeda³⁶. En algún caso, los molineros han sido calificados como brujos y hombres del diablo. Domenico Scandella, alias *Menocchio*, cuyo proceso inquisitorial estudió modélicamente Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI* (1976), ejerció su oficio en el Friuli.

Siempre nos ha fascinado que durante las juergas carnavalescas, la gente terminara arrojándose harina, sobre todo los señores a las señoras (la tradición aún se practica en los *entroidos* y los *xoves de comadres* y *compradres* de Viana do Bolo o Xinzo de Limia (Ourense), preclaro rito de fertilidad y regeneración muy difundido por el noroeste hispano (también en Asturias y, según las fuentes, en Maragatería, Aragón y Madrid), aunque también podría entenderse como imagen del mundo infernal, fantasmas de manto blanco que desfilan con todo desparpajo mezclándose con los vivos. Para don Quijote los hombres enharinados eran *malandrines* y *follores* que “le hacían cocos” en la aventura del castillo encantado del río Ebro.

Lo que nos resultó más curioso si cabe es la broma pesada con que regalaron a la cofradía de la Veracruz de Zamora: en 1726 don Juan Pérez, mayordomo de la misma, acusaba ante el tribunal diocesano a Francisco de la Cruz, molinero de las aceñas de Pinilla, de meter ceniza en un saco de harina con el que se iban a amasar las ricas *aceitadas* para celebrar la fiesta de la Cruz de Mayo. Un dato, apenas insignificante, pero que habla a las claras de cómo se las jugaban en aquellos tiem-

³⁴ BERMEJO BARRERA, José Carlos. *Mitología y mitos de la Hispania prerromana I*. Madrid, 1994, pp. 83 y ss.

³⁵ URRUTIA GÓMEZ, Jorge. “Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura”. En *XVI Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. Oviedo, 2005. La competencia pragmática y la enseñanza del español como lengua extranjera*. Oviedo, 2006, pp. 45-54.

³⁶ Vid. GONZÁLEZ GRUESO, Fernando D. “Métodos de expulsión de los genios y demonios de las tormentas. Un ejemplo: el nubero”. *Destiempos*, 2008, 15, pp. 353-361.

pos cuando asomaban disputas (las fechas son significativas porque era cuando los mozos pingaban el mayo y se hacían rogativas para pedir buenas cosechas)³⁷.

Aunque suponemos en la conducta del molinero buena dosis de mala leche (reconvirtiendo la Cruz de Mayo en un purgativo Miércoles de Ceniza), la ceniza parece simbolizar la caducidad de la existencia y la vanidad (encierra las ideas de luto y penitencia pública), en esencia, sería remedo de la harina, polo opuesto de la regeneración (las cenizas solían emplearse como abono que facilitaba la germinación de las semillas). En Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) se esparcen las cenizas del árbol-mayo tras su incineración en una hoguera ritual.

En muchas algaradas del ciclo festivo invernal van unidas las mascaradas carnavalescas y la ceniza, es el caso de la *filandorra* en Riofrío de Aliste, responsable de arrojar abundantes cenizas a mozos y niños³⁸. En el carnaval de Navalosa (Ávila), los viejos quintos se visten de *cucurrumachos*, atuendos confeccionados con buzos repletos de paja y mantas *pingueras* (de rayas), esconden sus rostros mediante caretas de madera cubiertas con crines de caballo y cuernos de cabra o vaca, llevan colgados en bandolera más de medio centenar de cencerros y portan alforjas de paja trillada que lanzan al personal, antaño iban armados de *aguatochos* de saúco, especie de jeringuillas que permitían rociar agua con ceniza hacia el público expectante. Como parte del mismo ceremonial, los *cucurrumachos* imitan la siega de la hierba y otras labores agrícolas con yugos y arados en la misma plaza mayor.

Durante las fiestas de obispillos del día de San Nicolás (6 de diciembre), un muchacho echaba la bendición episcopal propia del cargo y pronunciaba un sermón de escarnio (*Officium asinorum*), mientras otros chavales disfrazados e investidos con máscaras comían y bebían, bailaban y corrían por el interior de los templos realizando invertidas funciones de subdiáconos, se subían a los altares, procesionaban en honor a San Esteban, introducían un burro con capa pluvial en el interior del templo, arrojaban cenizas, incensaban con estiércol, asperjaban a la multitud con colas de asno (*asinaria festa*) o hacían besar el portapaz con un corcho quemado para carbonizar los morros del personal.

En la Castilla medieval se celebraban por doquier las gentiles calendas de enero, con despliegue de disfraces de viejos, ciervos y máscaras, inversiones sexuales, comparsas y pasacalles, prácticas condenadas desde época altomedieval y recordadas en el decretal del papa Inocencio III (1207) aludiendo a *ludi teatrales* y *monstra larvarum*, populares *zangarrones*, *zarraganes*, *zarragones*, *zaharrones*, *zamarrazos*, *botargas*, *cachibirrios* o *cachidiablos*³⁹.

³⁷ LERA MAILLO, José Carlos de. "Fuentes documentales sobre los molinos en los archivos eclesiásticos. El ejemplo de Zamora". En *Actas del 7º Congreso Internacional de Molinología...*, pp. 279-280.

³⁸ Cf. BLANCO GONZÁLEZ, Juan Francisco. "Tiempo de máscaras: los carochos de Riofrío de Aliste (Zamora)". *Argutorio. Revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 2009, 22, pp. 59-65.

³⁹ MATELLÁN, José Manuel G. "Zangarrones. Noticias, denominaciones, mascaradas, danzas". *El Filandar. O Fiadeiro. Publicación de Cultura Tradicional*, 2004, 15, pp. 39-43.

El *Libro de las Confesiones* del canonista Martín Pérez (1316) criticaba a los clérigos que solían vestirse de mujer y tomar “caras de diablos e de animales e de bestias” (el autor frecuentaba el entorno de Salamanca, León y Benavente), alertando además sobre los histriones que hacen de “çaharrones” por villas y mercados y toman “figuras de diablos” transformándose y vistiendo “en semejanza de diablos e de bestias e desnuyan sus cuerpos e entíznasen e fazen en sus cuerpos saltos e muy suzias juglarías, e mudan las fablas”.

Las máscaras (*monstra* y las *larvae* aludidas en el concilio de Aranda de 1473) no derivan de los espectáculos ofrecidos por juglares músicos y titiriteros sino de las mascaradas de la Antigüedad, lupercalias pobladas de personajes diablescos que atemorizaban y se burlaban del personal, gustando portar máscaras terroríficas que recordaban las almas de los antepasados difuntos y tendiendo puentes hacia el más allá⁴⁰, cosa que no debió gustar nada a las autoridades eclesiásticas pues se habían convertido en dueños exclusivos del ciclo vital.

A Menocchio, el molinero del Friuli estudiado por Ginzburg en *El queso y los gusanos*, la Inquisición lo zurró de lo lindo a causa de las opiniones vertidas contra los sacramentos pues tales le resultaban patrañas, puras mercancías e instrumentos de explotación por parte del clero. Tampoco le hacían gracia las reliquias ni las imágenes y arremetió contra la existencia del purgatorio, la naturaleza divina de Cristo, el papa, los cardenales y los curas que medraban a cuenta de los pobres, creyendo en 1584 que el mundo era un queso del que nacían los ángeles, que eran los gusanos. Extravagante cosmogonía abonada por el materialismo más natural y ciertas dosis de luteranismo clandestino que debió rondar los molinos apartados de los núcleos de población, lejos de miradas y orejas indiscretas. Las habladorías pudieron motivar acusaciones de heterodoxia, tal vez porque los molineros eran capaces de dominar la fuerza de las aguas sin sudar demasiado: un poco brujos, un poco aprovechados.

Nos parece oportuno rematar estas apreciaciones con algunas imágenes emanadas de la obra de Pieter Brueghel *el Viejo*, el pintor brabantón que tan bien ilustró la vida campesina del siglo XVI en los Países Bajos, maestro del paisaje, su obra –sobre todo la calcográfica– está plagada de elementos simbólicos y fantásticos de compleja lectura.

En un dibujo del autor *manu propria* conservado en el *Louvre* se trazaron varias escenas alusivas a las brujas en extrañas poses funambulísticas: accionando un fuelle y unas tenazas, balanceando un rastrillo, viajando a lomos de una barriaca arrastrada por un gallo forzado y haciendo equilibristas con una bandeja, un jarrón y un embudo, intentando el vuelo a horcajadas de una pala de hornear

⁴⁰ Sobre el mazarrón en la provincia de Burgos vid. CARO BAROJA, Julio. *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid, 1965, p. 217-224 y 313-324, en esp. 258-260 (reed. “Los “zamarrones”” y “Autoridades burlescas en el ciclo navideño”, en *Del viejo folklore castellano. Páginas sueltas. Segunda edición*. Valladolid, 1988, pp. 246-274).

timoneada por una lechuza y portando una parrilla o viajando sobre una rueda de moler. La bruja que cabalga la rueda de molienda, perfectamente rayada, espolea la piedra, porta un copo de lana y un huso enhebrados en un largo soporte y acoda una cesta con jarra sobre su testa, mientras confía en iniciar su marcha de la mano de otra bruja que parece lanzar la rueda [fig. 6]. El resultado del cuadro nos deja mudos, intentando atisbar en la piedra de molienda un punto de mala leche, pues rodará inestable hacia donde desee machacando a la propia bruja, a no ser que ésta sea capaz de domar instrumento tan indómito y pesado.

En los *Proverbios flamencos* (1559, *Staatliche Museen. Gemäldegalerie* de Berlín) apreciamos lo que parece ser un molino, mejor descrito en su grabado *Pereza* (1557, *Graphische Sammlung Albertina* de Viena [fig. 7]), donde se repite la enigmática figura de un molinero defecando, esta vez azuzado por un grupo de campesinos que alancean su trasero, como si el molinero estuviera purgando sus pecados que irritaban sobremanera al pueblo llano (o como una alusión a la glotonería). De tirar del hilo del repertorio tradicional, imaginamos que la fama de ladrones (o devoradores), ganada a pulso por los molineros, pudo inspirar la escena jocosa, alrededor van describiéndose infinidad de referencias al vicio de la haraganería (una extraña fauna compuesta por caracoles, babosas, lagartos, búhos, ratas, pájaros e insectos).

Lo que nos despista es asimilar la molinería con la vagancia ¿tal vez porque un oficio que se aprovechaba de la domesticación de las aguas –y no del duro trabajo campesino– pudo ser considerado de mala reputación hasta alcanzar rango de estereotipo difícil de erradicar? Al cabo el molinero aludido en el refrán reza: “Molinero y ladrón, dos cosas suenan y una son”.

Hieronymus Cock abrió un grabado partiendo de un tríptico con un Juicio Final perdido de El Bosco donde asistimos a una espeluznante batalla entre ángeles y demonios disputándose las almas de los muertos. Se trata de una violenta *melée* donde participan máquinas de asedio y escalas, armas y material de guerra, incluyendo ruedas de molino. La torre del fondo de la tabla central se llena de cadáveres mientras que en el infierno de la tabla derecha vuelven a aparecer máquinas de guerra, instrumentos de tortura, ollas, morteros y un pecador triturado entre dos ruedas de molino. La rueda de molino se emplea pues para infligir castigos infernales.

La imagen recordaría lejanamente la del “molino de los pecados” de la tradición germánica y trasalpina: la Virgen y los ángeles vacían los costales de grano en la tolva alimentada por la rueda de molino donde se tritura el grano y se convierte en hostias, entregadas por el Niño Jesús a los fieles arrepentidos, aunque en la pintura perdida de El Bosco, en forma de glosa estridente sobre la ortodoxia eucarística fundamental, mostrando una inversión a través de la pecaminosidad y la necedad humana⁴¹.

⁴¹ WARNER, Marina. “Ángeles y máquinas: el destino de los seguidores del carro de heno”. En *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, 2006, pp. 352-354.



Fig. 6. Pieter Brueghel el Viejo. *Brujas* (Louvre, París).

En un enigmático grabado de Alberto Durero, *Melancolía I* (1514), “estampa por antonomasia” [fig. 8], aparece un *putto* garabateando una tablilla y apoyado sobre una rueda de molino (al lado figura un gran cuerpo poliédrico (un romboedro truncado) y una escalera de mano ascendiendo hasta una edificación inme-



Fig. 7. Pieter Brueghel el Viejo. *Pereza* (1557), *Graphische Sammlung Albertina*, Viena).

diata, un reloj de arena, una balanza, una campanilla y un cuadrado mágico –sus adiciones en línea suman siempre 34 y 3 más 4 son 7– cuelgan de la pared). Enigma sobre enigma porque la presencia del ángel sedente de rostro oscuro, el esquelético podenco dormilón, el crisol encendido, la esfera, los clavos, la plantilla, la regla, las pinzas para recoger brasas, la jeringa, el martillo, el serrucho, el tintero, la pluma, el compás, la tenaza y la garlopa se las traen. ¿Trató el artista de condensar los instrumentos propios del oficio del carpintero y del arquitecto –la geometría en realidad– rueda de molino incluida? Para complicar aún más las cosas, nunca ha sido encontrado el grabado correspondiente a *Melancolía II* (ni otros grabados sucesivos de la supuesta serie). La teoría hipocrática, que perduró hasta el medievo, consideraba la melancolía –la bilis negra– como el humor más pernicioso, asociado con la tierra y la vejez, la locura y el suicidio (la materia de la obra toma el color de la muerte), aunque también con el estudio solitario⁴². ¿acaso dedicaría Durero otros tres grabados a lo flemático, lo colérico y lo sanguíneo?

⁴² Cf. PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, 1982[1948], pp. 171-185; CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del. “La melancolía de Durero y la de Panofsky”. *Academia. Boletín de la*



Fig. 8. Alberto Dürero, *Melancholía I* (1514).

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986, 63, pp. 105-184; M[ENDE], M[atthias]. "Melancholía I". En *Dürero. Obras maestras de la Albertina*. Madrid, 2005, pp. 163-165; GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús M^a. "Dürero y los hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La justicia. Melancholía I. Cristo ante los doctores". *Archivo Español de Arte*, 2006, 313, pp. 13-21.

En época renacentista la astrología, la alquimia y la magia matemática fueron empleadas para desentrañar la naturaleza del mundo sublunar sometido a la influencia de los astros. Desde este punto de vista (el esgrimido por Cornelius Agrippa de Nettesheim), cuadrados mágicos como el que vemos en *Melancolía I* servían para atraer y utilizar los poderes sobrenaturales propios de los números y las constelaciones pues eran talismanes y receptáculos de influencias estelares. Hay quien aventura la aparición de la rueda de molino –desgastada en este caso– como emblema hermético de putrefacción, o mejor incluso, como símbolo de la caducidad de la existencia. Pero podríamos añadir el símil alquímico del principio y del fin, de la resurrección que se halla en el origen de toda muerte, del ciclo de las estaciones y de la desintegración de la sementera (Saturno era una divinidad relacionada con la agricultura y las cosechas) y del supremo rector. El meollo del cuadrado mágico nos hace recordar un epígrafe incidental de origen romano: el palíndromo del “Rotas-sator”, “el sembrador Arepo que sujeta con destreza la rueda”, en un interminable trajín rotatorio con evidentes perduraciones medievales⁴³, a modo de amuleto que alejaba los malos espíritus con sus encriptados anagramas del “Tenet” y del “Pater Noster”. Pero no es recomendable abrir la puerta de la cábala pues corremos grave riesgo de cascar la rueda y anegar la maquinaria corriente y moliente.

El grabado de Durero ¿tal vez hacía alusión a la soledad de los artistas ensimismados nacidos bajo el signo de Saturno –que señaló Wittkower– incapaces de ser felices? ¿se trata quizás de una alegoría de la humanidad, o de la pereza que paraliza a los seres inteligentes –a los genios profanos que no esperan nada de nadie– y debe ser exorcizada mediante el cuadrado mágico? ¿o sólo desea llamar la atención sobre el genio atormentado de los artistas, seres humanos excepcionales aunque limitados ante la grandeza de la creación? ¿estaremos acaso ante el autorretrato espiritual de Durero que sugería Panofsky? Habrá que amolarse, en todo caso, la rueda de molienda, asume aquí un simbolismo mucho más ilustre y elevado, como ingenio preciso y precioso capaz de imprimir carácter a los otros rudimentos del intelecto, muy lejos de los simbolismos eucarísticos, penitenciales, martiriales, hercúleos, pecaminosos o mágicos.

⁴³ Doumo de Siena, abadía de Colleparado (Lazio), mosaicos en la iglesia de San Giovanni Decollato de Pescarollo e Uniti y colegiata de Sant Orso (Aosta), San Michele de Arcè (Verona), Castel Mareccio de Bolzano, castillo de Brusaporto (Bergamo), Santa Maria *in Plebis Flexiae* de Fabriano (Ancona), San Pietro *ad Oratorium* de Capestrano (Abruzzo), San Lorenzo de Acquasanta Terme, Santa Maria Apparente de Campotosto, Sant Agostino de Monterubbiano y Santa Lucia de Magliano dei Marsi (Ascoli Piceno), Jarnac-Champagne (Charente-Maritime), Le Puy-en-Velay (Haute-Loire), capilla de Saint-Laurent de Roquemaure (Ardèche), castillo de Loches, catedral de Santiago de Compostela y una portada tardorrománica inédita en la ciudad de Segovia.