# Revista de MILIANE E

Fundación Joaquín Díaz



Editorial
Joaquín Díaz
La arquitectura tradicional de Castilla en la obra literaria
Una zampogna en el Fondo Cortés del Archivo Municipal de Burgos 28 Alfredo Blanco del Val
Retratos para la Virgen. Exvotos pintados de Ntra. Sra. de Serosas 33 de Montealegre de Campos Arturo Martín Criado
Talismanes andinos actuales. Historia, folklore y arte popular

# SUMARIO

Revista de Folklore número 405 – Noviembre de 2015

Portada: Joueur de Zampogna, de Dominique Papety (1815 -1849). Musée d'Orsay

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Corrección de textos: Rosa Iglesias

Fundación Joaquín Díaz - http://www.funjdiaz.net/folklore/

ISSN: 0211-1810

### Editorial

unque la potencia en la emisión de la voz era un factor determinante para los buenos oradores sagrados, no todos los predicadores poseían la fuerza ni el volumen de san Vicente Ferrer (quien repetía allá donde iba su famoso timete Deum con voz poderosa y bien timbrada) por lo que, al parecer, tuvieron que recurrir muy frecuentemente a la insospechada ayuda que les proporcionó una especie de vas spirituale amplificador llegado directamente del taller de un alfarero.

En su magnífico Diccionario razonado de la arquitectura francesa de los siglos xi a xvi, el gran arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc escribía al hablar de la voz 'pot': «Los arquitectos de la Edad Media colocaban a veces en el interior de los edificios religiosos, en los paramentos de los muros, recipientes acústicos de barro cocido, probablemente para aumentar la sonoridad de los vasos [...] Hemos constatado la presencia de estos recipientes en los coros de las iglesias de los siglos xI y XIII [...] especialmente en la iglesia de Saint Blaise, en Arles». Viollet-le-Duc no era el primero en reparar en estos vasos de las iglesias románicas francesas (posteriormente se descubrirían en Suiza, Inglaterra, Polonia, Alemania y los países nórdicos). Mr. Huard, director del museo de Arles, había escrito un informe en 1842 en el que consignaba la presencia de, al menos, quince vasos acústicos en la iglesia mencionada por Viollet-le-Duc y manifestaba su convencimiento de que podría tratarse de recipientes colocados estratégicamente para amplificar la voz dentro del templo. Como si se tratara de un eco natural provocado por aquella noticia, diferentes investigadores —arquitectos, arqueólogos, científicos— fueron aportando sus opiniones en apoyo de la teoría o, por el contrario, negándole cualquier atisbo de verosimilitud. En algún caso se recurría incluso a la experiencia histórica del arquitecto Salomon, a quien se encargó en 1749 la reconstrucción del convento de los dominicos en Estrasburgo y que llegó a descubrir hasta noventa y nueve vasos en las ruinas de la primitiva iglesia, casi todos, eso sí, tapados o cubiertos de polvo o excrementos de aves. En 1902, Weber aseguraba que los recipientes podrían haberse usado como junta de dilatación; en 1910, Rougé negaba que se hubiesen podido usar como columbarios pues su disposición en las bóvedas hacía prácticamente imposible esa función, y otros especialistas venían finalmente a proponer en investigaciones sucesivas que los vasos podrían haber sido utilizados tanto para apoyar la resonancia como para reducir la reverberación, tan frecuente en los templos de piedra. De ese modo, mientras unos se inclinaban por la tesis de la producción o amplificación del eco, otros defendían una especie de corrección sonora o sistema de absorción que homogeneizase el sonido. En realidad, estos últimos proponían que las vasijas hubiesen servido para amplificar y percibir más nítidamente determinadas frecuencias —las que ya existían en la cavidad resonadora del vaso— mientras que se amortiguaban todas las demás. ¿Tendría en la mente estos principios el científico alemán Hermann von Helmholtz (profesor, por cierto, de Hertz y de Planck) cuando inventó su famoso «resonador», precursor de los samplers tan usados por los músicos contemporáneos? Casi todos, en cualquier caso, aun reconociendo que la costumbre de colocar esos pucheros en los templos cristianos se podía datar entre los siglos xi y xvii, se remontaban al romano Vitrubio como el primer arquitecto que describió en su De Architectura el uso de los vasos de bronce para amplificar la voz de los actores en el teatro griego. En el Libro V, y siguiendo las leyes de la armonía, Vitrubio había dejado escrito: «Sobre estas leyes se hacen matemáticamente los vasos de bronce, proporcionados a las dimensiones del teatro y afinados entre sí en tonos de cuarta y quinta, y por orden hasta las dos octavas. Se colocan después siguiendo las leyes musicales en unas oquedades especiales debajo de las gradas del teatro, sin que toquen en ninguna parte a la pared».

Sean o no los vasos cerámicos herederos de la tradición griega, es evidente que existieron, que se usaron y que los expertos todavía no se han puesto de acuerdo sobre el efecto que pudieron producir. Todavía durante el siglo pasado se encontraron en algunos teatros, como el Cervantes de la Colonia de Santa Eulalia en Alicante, unos vasos o cavidades para evitar ecos en el recinto, lo que prueba la perdurabilidad de la teoría y la reiteración en su aplicación.



## La arquitectura tradicional de Castilla en la obra literaria de Miguel Delibes

Ignacio Javier Gil Crespo

na gran parte de la obra de Miguel Delibes, del que se conmemora este 2015 el quinto aniversario de su fallecimiento y el cuadragésimo de su ingreso en la Real Academia Española, tiene como escenario la Castilla rural. Sus personajes son, por lo general, «gente desheredada, pobre, que habitaban en tabucos de adobe, sin enlosar, sobre la tierra apelmazada» (El hereje, 1998). El arraigo al lugar y la autosuficiencia son las notas que más destaca Delibes en sus escritos. La pérdida de la tradición y, con ella, la lógica de la arquitectura vernácula, añaden un valor extraordinario a las descripciones literarias —si bien realistas— que Miguel Delibes hizo de la vida del hombre del medio rural castellano y de la arquitectura que construye y le sirve de habitación. En sus novelas hay numerosos pasajes en los que se describe esta arquitectura del medio rural. A lo largo de sus páginas se encuentra una seria reflexión sobre la triste desaparición de la cultura popular. El artículo ofrece un análisis de los principales tipos arquitectónicos que aún se pueden encontrar en el medio rural de la «Castilla maltratada», tomando como hilo conductor algunos pasajes literarios extraídos de la vasta obra del escritor vallisoletano, crónicas vivas de la manera en que se habitaba y se construía esa arquitectura.

\*\*\*

En 1979, la editorial Planeta publica en la serie «Espejo de España» el ensayo-compendio *Castilla, lo castellano y los castellanos* de Miguel Delibes. El director de la serie, Rafael Borrás, había solicitado un ensayo sobre Castilla al escritor vallisoletano, que declinó la invitación por no creerse capacitado. No obstante, y gracias a la insistencia del editor y del también escritor Jesús Torbado, Delibes accede a rastrear en sus libros los aspectos más relevantes de la imagen de Castilla, lo castellano y los castellanos. El ensayo se estructura en veinte capítulos en los que, tras una breve introducción, se selecciona un pasaje de alguno de sus libros en los que se incide sobre cada uno de los veinte aspectos de los que trata el libro: el paisaje castellano, dependencia del cielo, religiosidad, sumisión, piedras venerables, dos mundos, filosofía socarrona, apego a la tierra, humanización de los animales, individualismo, laboriosidad, rencillas y banderías, cazadores y pescadores, desconfianza y hospitalidad, fatalismo, picaresca, danzas y canciones, los apodos y los días, el éxodo y, por último, el castellano ante el progreso.

A estos bloques temáticos sobre los que gira la obra literaria de Delibes se puede añadir la arquitectura tradicional del medio rural, ya que es fácil encontrar descripciones, apuntes, quejas o sencillamente actúa como escenario de la acción, pero siempre con precisión y configurando un análisis profundo de esta arquitectura vinculada a la naturaleza física y humana del medio castellano.

#### Miguel Delibes, escritor castellano

Miguel Delibes nace, vive y muere en Valladolid, ciudad central y capital de Castilla y León. En esta ciudad trabaja como redactor y director del periódico *El Norte de Castilla* y en sus alrededores (cuando no en ella misma) sitúa los escenarios de sus novelas. El medio rural está prácticamente siempre presente en su literatura, ya sea cuando la novela se desarrolla íntegramente en un pueblo castellano —*Las ratas*—, montañés —*El camino*—, de la sierra burgalesa —*El disputado voto del señor Cayo*— o cuando sus protagonistas han emigrado a la ciudad, como en *La hoja roja*.



En el seno de una familia de ascendencia francesa, Miguel Delibes nace el 17 de octubre de 1920. En 1940 comienza a trabajar como caricaturista en *El Norte de Castilla*, y cuatro años más tarde entra en nómina como redactor fijo. De este periódico llega a ser director entre 1958 y 1963. En 1945 gana la oposición a la cátedra de Derecho Mercantil y comienza la docencia en la Escuela de Comercio de Valladolid.

En 1948 gana con su primera novela —La sombra del ciprés es alargada— el Premio Nadal. Desde este momento, y hasta su fallecimiento el 12 de marzo de 2010, la labor literaria es constante y en continua evolución, pero siempre con el marco común de su Castilla, la Castilla que, como él mismo cuenta en el discurso que pronunció en 1993 cuando fue distinguido con la Medalla de Oro de la provincia de Valladolid, primero conoció, «más tarde la amé y, finalmente, cuando la vi acosada por la mezquindad y la injusticia intenté defenderla» (recopilado en He dicho, 1996, 205).

Delibes emplea un estilo llano, directo y sobrio. La sobriedad se manifiesta precisamente en una amplia lexicografía, pues denomina cada cosa por su nombre. La riqueza y precisión del vocabulario de Delibes son aspectos que destacan los estudiosos de su obra. Marisa Sotelo (2006, 67) señala en el ensayo introductorio a *El camino* que el manejo terminológico se debe al «conocimiento profundo y directo que Delibes tiene de la realidad rural castellana, y sobre todo, de su empeño en erigirse en testigo de un mundo condenado a desaparecer por el abandono, la miseria, la despoblación y que, sin embargo, es el depositario de la tradición, de las raíces de cada uno, de la sabiduría natural en contraposición al saber aprendido» (Sotelo 2006, 67). De igual manera, el académico Fernando Lázaro Carreter, en el prólogo a *La partida* (1981, 11) subraya el empleo de «un idioma casto, simple, pegado como una dermis al contenido, dando testimonio de que su sencillez es también una exigencia moral para el artista».

Miguel Delibes expone en su obra sus preocupaciones, entre las que destaca el enfrentamiento, a veces violento, entre las culturas rural y urbana. Su intención es, en palabras de Sotelo (2006, 25), «levantar acta de la realidad de las gentes y la tierra castellana».

Los personajes de Delibes llevan «el pueblo en la sangre», como le dice la Marce a la Desi en *La hoja roja*. «El pueblo en la cara» es, de hecho, el título del primer capítulo del cuento *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964), donde el protagonista saca orgullo de tal procedencia y dice en dos ocasiones:

Y empecé a darme cuenta, entonces, de que ser de pueblo era un don de Dios.

Y ya empezaba a comprender que ser de pueblo en Castilla era una cosa importante.

En la literatura de Delibes, tanto en sus novelas y cuentos como en sus ensayos y artículos periodísticos, se reflejan sus preocupaciones sociales y humanas: «... al escritor no sólo le duele Castilla, sino también la injusticia, la insolidaridad, la miseria, el egoísmo... y lo dice a través de sus personajes» (Salvador 1986, 251).

Sin embargo, además del enfrentamiento cultural y la condición social de los castellanos, Miguel Delibes, en su ensayo *Castilla, lo castellano y los castellanos* (1979, 93), clama contra el abandono que está dando al traste con una tradición ancestral: «... un abandono de siglos, ha provocado la marginación de los pueblos de Castilla, perdidos entre los surcos como barcos a la deriva».





«Los pueblos de Castilla, perdidos entre los surcos como barcos a la deriva». Construcción auxiliar abandonada y en ruina rodeada por una tierra de labor en Velalmazán (Soria)

#### Castilla y sus castellanos: escenario y protagonistas en la obra de Miguel Delibes

De la soledad, la horizontalidad y la pobreza de Castilla se han lanzado muchos —y acertados—aforismos y citas literarias. La imagen que desde el rectilíneo ferrocarril han tenido insignes literatos y pensadores, como Azorín, Ortega y Machado, es la de la Castilla infinita, la Castilla luminosa o la «Castilla archivieja». Sin embargo, la obra del vallisoletano Miguel Delibes, gran narrador de lo cotidiano, no tiene por escenario esta Castilla histórica, grande o imperial, sino la «Castilla maltratada» y sus personajes. Un ejemplo de lo primero lo constituye Azorín, a quien en el prólogo al libro Castillos de España de Carlos Sarthou Carreres le llama la atención que «la llanada dilatadísima se pierde en la remota lejanía y se tiene matices y coloraciones suaves. La luz es de una diafanidad, de una limpidez maravillosa. Nosotros estamos aquí en la Castilla vieja, en la Castilla archivieja, encima de un muro milenario».

Por el contrario, Miguel Delibes elevó la particularidad de lo rural en Castilla a categoría universal: él no habla de la Castilla como metrópoli, de la Castilla imperial. Ni tampoco de la Castilla oficial, la que enviaba a sus prohombres, y también a los que no tenían mejores quehaceres, a la colonización del Nuevo Mundo. Delibes es la voz de esa Castilla particular, real, apegada al terruño, a la Castilla campesina que nada sabe de oros ni conquistas: esa es la Castilla del castellano que ilustró Miguel Delibes en su vasta obra literaria. Y, como él mismo dice, no está tan lejos de aquella otra Castilla: «... esta parte de Soria [la Laguna Negra] es soberbia; la zona de la vieja Castilla que yo prefiero [...] Estamos lejos de las llanuras bíblicas y los páramos de ascetas de Machado. O no tan lejos, bien mirado» (*Un año de mi vida*, 1972, p. 24, 11 de agosto de 1970).

Delibes está preocupado por la pérdida de la identidad local y por los efectos que el abusivo progreso tiene en la sociedad y la cultura rural. Parafraseando uno de los títulos de sus obras más celebradas, a Castilla le ha salido su «hoja roja»; magnífica metáfora sobre la hojilla roja que indica el próximo final del librillo de papel de fumar que le sirve a Delibes para dar título a una novela en la que el protagonista se siente, en su jubilación, «en la antesala de la muerte».



Los personajes de Delibes no viven en una ingenua felicidad rousseauniana; antes bien: sufren. Padecen un sufrimiento provocado por su propio fatalismo, casi de tragedia griega, y por lo que les es impuesto. A este respecto apunta Lázaro Carreter (1981, 6-7) que «no hay para nuestro escritor espectáculo más fascinante que el de la gente sencilla, simple, viviendo su gozo y su dolor, inevitablemente se le va el corazón con ello».

Si bien no son más felices por vivir en su primitividad —les asusta o no entienden la industrialización que les roba su medio de vida y a sus jóvenes; «yo no entiendo eso, es inventado», dice el Nini de Las ratas—, sí son más auténticos. Viven una verdad más pura. Y esto es lo que ocurre con la arquitectura tradicional. La industrialización, estandarización, globalización —término que denostaba Delibes— han privado a la arquitectura de su verdad: la verdad de la sociedad a la que da uso y habitación, la verdad de la adaptación en respetable armonía con el medio natural y la verdad constructiva. En algún pasaje de la literatura de Delibes se aprecia esta verdad. Las casas son como tienen que ser y en ellas destaca un funcionalismo extremo no exento, sin embargo, de motivos estéticos y licencias que demuestran que, como escribe Delibes en El camino, «a un pueblo lo hacían los hombres y su historia»:

Con frecuencia, Daniel, el Mochuelo, se detenía a contemplar las sinuosas callejas, la plaza llena de boñigas y guijarros, los penosos edificios, concebidos tan sólo bajo un sentido utilitario. Pero esto no le entristecía en absoluto. Las calles, la plaza y los edificios no hacían un pueblo, ni tan siquiera le daban fisonomía. A un pueblo lo hacían los hombres y su historia.



Dintel con una inscripción con las siglas del propietario (I. V. M.), la fecha (1928) y la población (Paones, Soria) junto a un dibujo de un pájaro sobre una ventana de una vivienda



#### La arquitectura tradicional del medio rural en la obra de Miguel Delibes

Sin llegar a ofrecer una descripción detallada de ningún pueblo o casa, Miguel Delibes incluye pasajes que nos introducen en los pueblos con «casas apiñadas», calles tortuosas y tapias derruidas. Son pinceladas que describen la forma, la construcción y el abandono de diversos elementos arquitectónicos. De igual manera, dentro de las viviendas no llegamos a penetrar por todas las dependencias, sino que únicamente nos está permitido descansar, conversar y participar de la parca comida alrededor del puchero que cuelga en el hogar. No obstante, es precisamente a través de estas escuetas pero precisas anotaciones como se puede trazar un discurso sobre la arquitectura tradicional de Castilla.

Muchas veces es una palabra —del rico léxico delibesiano— la que señala un edificio, o una parte de él, representativo de la cultura tradicional castellana. La «barda», la «trasera»... designan elementos que no tienen representación en otra arquitectura que la rural y tradicional de Castilla.

#### Los pueblos castellanos

Los pueblos castellanos presentan una serie de características vernáculas propias que los diferencian de los de otras regiones merced a su adecuación tanto al medio físico —montañas, páramos o riberas, clima altamente continental, dureza de los agentes meteorológicos, presencia de barro o piedra, carestía de madera— como al medio cultural o humano —sociedad agraria y ganadera, núcleos familiares autosuficientes, peso de la historia— de Castilla. En 1960, Miguel Delibes escribe un artículo titulado «La cara lavada» en el que hace referencia al adecentamiento de los pueblos y de los extremismos de los habitantes que llevan desde no querer que se les diga nada de actuar sobre sus casas hasta el punto de esmerarse en una limpieza y aseo que llega a pervertir la fisonomía tradicional. Ante la primera y retrógrada actitud, Delibes cita una frase atribuida a Carlos III: «Los españoles son como niños pequeños; lloran y patean cuando se les limpia y adecenta». Respecto a la exageración en la limpieza, Delibes aboga por explicar claramente el criterio por el que debe mantenerse la imagen tradicional de estos pueblos:

De otro lado, a los hombres de nuestros pueblos, tan generosos como bien mandados conviene hablarles claro y controlarlos de cerca, a fin de evitar desaguisados. Pongo por caso el de dos pueblecitos serranos, cuyas casas son de piedra noble y que han sido enjalbegados hasta las tejas por aquello de cumplimentar debidamente la disposición de adecentamiento.

Si hay algo a lo que no podemos renunciar los españoles, pese a lo que nuestra pobreza y deficiente organización social deje trascender, es a nuestra personalidad regional. Con esto quiero decir que prefiero un pueblecito soriano o montañés con su pátina —o su porquería— de siglos que un pueblecito soriano o gallego que pueda confundirse con un cortijo extremeño. Bien están el decoro y el aseo siempre que el decoro y el aseo no den al traste con nuestra peculiar fisonomía.

Precisamente, una de las ideas que subyace en la obra narrativa, ensayística y periodística de Miguel Delibes es el enfrentamiento entre dos mundos. Estas dos fuerzas en las que una de ellas está sucumbiendo son la tradición frente la modernidad o el progreso que se personifican en los medios rural —el que defiende fervientemente Delibes— y el urbano. En su artículo de 1956 titulado «Ciudades impersonales», señala que «en las ciudades americanas y europeas que he visitado últimamente he observado una tendencia gregaria hacia la uniformidad». Esta uniformidad pervierte el reflejo y los matices de la sociedad y la cultura tradicional en la arquitectura y explica que «el declinante acento personal de las ciudades corresponde al declinante acento personal de los individuos».



En *El Camino* (capítulo 3) se describe un pueblo de la montaña y, en concreto y sin nombrarlo explícitamente el pueblo de Molledo, donde Delibes solía veranear desde su infancia: «La sucesión de peripecias y anécdotas muy propias de la edad de los protagonistas conforma el perfil abigarrado de un pueblecito en el que pasé muchos veranos de mi infancia y adolescencia: Molledo, entre la hoz de Reinosa y la de Torrelavega»:

Era, el suyo, un pueblecito pequeño y retraído y vulgar. Las casas eran de piedra, con galerías abiertas y colgantes de madera, generalmente pintadas de azul. Esta tonalidad contrastaba, en primavera y verano, con el verde y rojo de los geranios que infestaban galerías y balcones.

Siguiendo varga arriba, se topaba uno con el palacio de don Antonino, el marqués, preservado por una lata tapia de piedra, lisa e inexpugnable; el tallercito del zapatero, el Ayuntamiento con un arcaico escudo en el frontis, la tienda de las Guindillas y su escaparate recompuesto y variado; la fonda, cuya famosa galería de cristales flanqueaba dos de las bandas del edificio; a la derecha de ésta, la plaza cubierta de boñigas y guijos y con una fuente pública, de dos caños, en el centro; cerrando la plaza, por el otro lado, estaba el edificio del Banco y, después, tres casas de vecinos con sendos jardinillos delante.

Por la derecha, frente a la botica, se hallaba la finca de Gerardo, el Indiano, cuyos árboles producían los mejores frutos de la comarca; la cuadra de Pancho, el Sindiós, donde circunstancialmente estuvo instalado el cine; la taberna del Chano; la fragua de Paco, el herrero, las oficinas de Teléfonos...

Trescientos metros más allá, varga abajo, estaba la iglesia, de piedra también, sin un estilo definido y con un campanario erguido y esbelto.

Otra magistral descripción de un pueblo de Castilla se ofrece en Las ratas cuando dice que:

Bajo el campanario se tendía el pueblo, delimitado por el arroyo, la carretera provincial, el pajero y los establos de don Antero, el Poderoso. El riachuelo espejeaba y reverberaba la estremecida rigidez de los tres chopos de la ribera con sus muñones reverdecidos. Del otro lado del río divisaba el niño su cueva, diminuta en la distancia, como la hura de un grillo, y según el cueto volvía, las cuevas derruidas de sus abuelos, de Sagrario, la Gitana, y del Mamés, el Mudo.

Al comienzo de esta novela se dice:

El pueblo era también pardo, como una excrecencia de la propia tierra, y de no ser por los huecos de luz y las sombras que tendía el sol naciente, casi las únicas en la desolada perspectiva, hubiera pasado inadvertido.





Vista de palomares, bodega y viviendas de Villafáfila (Zamora), confundiéndose «como una excrecencia de la propia tierra» con los colores del entorno

En el capítulo 5 de *El disputado voto del señor Cayo* (1978), se ofrece una descripción de un pueblo de la sierra de Burgos:

A la derecha del camino, el pueblo se apiñaba al abrigaño de la roca, entre la fronda de las hayas, emergiendo del sotobosque de zarzamoras, hierbabuena y ortigas.

Sin embargo, una de las imágenes más simpáticas del acercamiento a un pueblo se ofrece en *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964):

... y detrás de los rastrojos amarillos, el pueblo, con la chata torre de la iglesia en medio y las casitas de adobe, como polluelos, en derredor.

Los pueblos castellanos son partícipes de la gran carga histórica de la región: no falta en ellos un castillo, una iglesia o un palacio donde ocurrió algún hecho narrado en las crónicas. Muchos de estos pueblos viven a los pies de las ruinas de castillos y torres o albergan tesoros artísticos en forma de iglesias milenarias. Así lo ve Delibes en *Castilla, lo castellano y los castellanos* en su capítulo 5, titulado «piedras venerables»:

En cambio, [mi pluma] ha consignado como hitos, como si de viejas atalayas se tratase, aquellas piedras que fueron marcando su huella en el transcurso de los siglos para pasar a configurar nuestro paisaje rural y darle una personal fisonomía. Así sucede con los castillos y torres, emblemas de nuestra región, o la humilde iglesia románica, aún erguida entre las ruinas de un pueblo sin vida.

El protagonismo de las ruinas del castillo aparece reflejado en *La caza de la perdiz roja* (1963) cuando anuncia el anochecer con la siguiente cita:



La nava se incendia con el último sol de noviembre y la negra sombra del Castillo gatea por el sembrado y alcanza ya casi las faldas peladas de los cerros de enfrente.

Esto lo había dejado dicho, en 1953, en el artículo «Don Álvaro o la fuerza de la maledicencia» recopilado dentro de su libro *Vivir al día* (1968), cuando describe el pueblo de Arrabal de Portillo y que puede tomarse como paradigmático de los pueblos castellanos:

Es un pueblo netamente castellano: austeridad viril y, en la lontananza, suaves ondulaciones femeninas. Tierra dura y deleznables edificaciones en adobe. Tan sólo, aún en nuestros días y con excepción de la iglesia, es el castillo que sirvió de prisión al condestable, el único edificio construido con piedra noble.



«Austeridad viril y, en la lontananza, suaves ondulaciones femeninas». Los Magazos o Tetas de la Reina en Peñalba de San Esteban (Soria)

Sin embargo, la carga histórica que es uno de los grandes valores de estos pueblos no es capaz de contener el abandono social y los pueblos se abandonan y, poco a poco, las casas se hunden ante el imparable avance de la ruina. Así lo ve Delibes en su artículo periodístico de 1961 titulado «Los pueblecitos moribundos»...

Se está produciendo en Castilla la Vieja, y más concretamente en las provincias de Burgos y Soria, el abandono de pueblecitos enteros, lugares que al ser visitados producen una impresión desoladora.

... donde continúa describiendo el pueblo de Cortiguera, en Burgos, que bien pudo servir de escenario para la novela *El disputado voto del señor Cayo*:



Entre sus abandonadas casas de piedra, muchas de ellas con blasón en sus fachadas y airosos arcos de dovelas en sus zaguanes [...] Es un pueblo moribundo, un pueblo en la agonía.

Delibes vuelve sobre este tema en otro artículo de 1964 titulado «Castilla negra y Castilla blanca», de donde se rescatan las siguientes citas:

Estos poblachos de barro son cada día más míseros.

En las parameras de Soria y Burgos hay pueblos enteros abandonados. Pueblos que las trepadoras, los helechos, la zarzamora y la ortiga van demoliendo poco a poco. De aquí a unos años, esos pueblos que todavía conservan su rastro humano, podrán mostrarse al visitante fríos y en escombros, como nuevas ruinas de Numancia.

En verdad, porque conozco y amo a Castila, no puedo permitirme licencias en su interpretación.

En el ensayo *Castilla, lo castellano y los castellanos*, tratando del individualismo propio de los castellanos, Delibes explica con la forma de ocupación del territorio esa propensión al aislamiento del castellano:

La despoblación, los caseríos diseminados por la montaña o la llanura, mas comunicados por intransitables caminos de relejes, han acentuado la propensión al aislamiento del castellano.

En los pueblos es de vital importancia la arquitectura del común: la iglesia, el ayuntamiento, la plaza, la fuente, las eras, el cementerio. Son espacios y edificios en los que se desarrolla la vida en comunidad, de esa comunidad que define el pueblo como sociedad. En este mismo ensayo, Delibes señala que «el aldeano habita en pequeños caseríos, con contados lugares de esparcimiento». La plaza, donde acostumbran a presentar fachada la iglesia parroquial y el ayuntamiento, además de la taberna y el pequeño comercio, es el espacio protagonista del pueblo, su núcleo y el centro de su vida. Sirve de elemento de comparación con las de otros lugares. En *La hoja roja* (1959), el Picaza se asombra al ver la plaza de la capital de provincia, y no duda en apropiársela para su pueblo: «A... anda que si la plaza ésta en lugar de andar aquí la llevaran a mi pueblo».



La ruina de los pueblos, «que las trepadoras, los helechos, la zarzamora y la ortiga van demoliendo poco a poco». Cañicera (Soria)



El cementerio es, por último, el recinto que reúne a los habitantes pasados con los presentes de cada pueblo. En la novela *El camino* hay un interesante pasaje sobre el pequeño cementerio:

Descendían ya por la varga por su lado norte, hacia el pequeño camposanto del lugar. Bajo la iglesia, los tañidos de las campanas adquirían una penetración muy viva y dolorosa. Doblaron el recodo de la parroquia y entraron en el minúsculo cementerio. La puerta de hierro chirrió soñolienta y enojada. Apenas cabían todos en el pequeño recinto [...] Los muertos eran tierra y volvían a la tierra, se confundían con ella en un impulso directo, casi vicioso, de ayuntamiento. En derredor de las múltiples cruces, crecían y se desarrollaban los helechos, las ortigas, los acebos, la hierbabuena y todo género de hierbas silvestres. Era un consuelo, al fin, descansar allí, envuelto día y noche en los aromas penetrantes del campo.

#### Tipos de casas castellanas en la literatura de Delibes

Miguel Delibes escribió en 1962 la novela *Las ratas*. Se desarrolla, según el autor señala en su ensayo *Los niños* (1994), en un pueblo segoviano en el que le sorprendió la pobreza de los habitantes de las cuevas. En las afueras del pueblo novelado, del que Delibes aporta un plano manuscrito, hay una colina en la que se abrían cuatro cuevas. Tres de ellas fueron derruidas por el alcalde Justo Fadrique ante la insistencia del gobernador civil. Se trasluce aquí una situación que se dio en la España de las décadas de 1950 y 1960: el adecentamiento y la imagen frente al turismo.



«A la vuelta del cerro se hallaban las ruinas de las tres cuevas». Palenzuela (Palencia)

La cueva, a mitad del teso, flanqueada por las cárcavas que socavaban en la ladera las escorrentías de primavera, semejaba a una gran boca bostezando. A la vuelta del cerro se hallaban las ruinas de las tres cuevas que Justito, el Alcalde, volara con dinamita dos años atrás. Justo Fadrique, el Alcalde, aspiraba a que todos en el pueblo vivieran en casas, como señores.

-¿Es que no te da la gana entenderme? Quiero acabar con las cuevas. Se lo he prometido así al señor Gobernador.



-En realidad, no es eso, señora Clo. En realidad, es por los turistas, ¿sabe? Luego vienen los turistas y salen con que vivimos en cuevas los españoles, ¿qué le parece?

-Los turistas, los turistas... ¡déjeles que digan misa! ¿No van ellos por ahí enseñando las pantorras y nadie les dice nada?

El prejuicio de la insalubridad de las cuevas y la maledicencia sobre la condición social de los habitantes de las cuevas tuvieron gran fuerza. Así, en esta novela, doña Resu, apodada «el undécimo Mandamiento» llega a decir que Matías, el Furtivo, «era un vago y un maleante, un perdido como los de las cuevas y como los extremeños».

La insistencia del gobernador civil para que el fin de las cuevas sea una labor recordada de su mandato queda reflejada en varios pasajes de la novela:

El Justito visitaba con frecuencia a Fito Solórzano, el Gobernador, en la ciudad, y le llamaba Jefe. Y Fito, el Jefe, le decía:

-Justo, el día que liquides el asunto de las cuevas, avisa. Ten en cuenta que no te dice esto Fito Solórzano, ni tu Jefe Provincial, sino el Gobernador Civil.

Volar las otras tres cuevas fue asunto sencillo. La Iluminada y el Román murieron el mismo día y el Abundio abandonó el pueblo sin dejar señas. La Sagrario, la Gitana, y el Mamés, el Mudo, se consideraron afortunados al poder cambiar sus cueva por una de las casitas de la Era Vieja, con tres piezas y soleadas, que rentaba veinte duros al mes.

-Si el día de mañana queda algo de mi gestión al frente de la provincia, cosa que no es fácil, será el haber resuelto el problema de las cuevas. Tú volaste tres en tu término, Justo, ya lo sé; pero no se trata de eso ahora. Queda una cueva y mientras yo no pueda decirle al Ministerio: «Señor Ministro, no queda una sola cueva en mi provincia» es como si no hubieras hecho nada. Me comprendes, ¿no es verdad?

Más adelante, el alcalde se alarma de la grieta abierta por la construcción de la chimenea:

Justito señaló el puntal y la resquebrajadura.

- -Es la chimenea -agregó el Ratero.
- -Ya lo sé que es la chimenea. Pero un día se desprende una tonelada de tierra y te sepulta a ti y al chico, ya ves qué cosas.

El tío Ratero sonrió estúpidamente:

- -Más tendremos -dijo.
- -¿Más?
- -Tierra encima, digo.

Respecto a la idea de progreso que emana del dominio del clima a través de una chimenea, Delibes atisba su crítica en *La hoja roja* (1959) cuando sentencia:

El hombre al meter el calor en un tubo creyó haber resuelto el problema pero, en realidad, no hizo sino crearlo porque era inconcebible un fuego sin humo y de esta manera la comunidad se había roto.



El hogar es el lugar central de la casa castellana: en él se desarrolla la vida y se desarrollan las relaciones humanas, además de ser el foco de calor. En la arquitectura castellana hay diversos tipos de hogares: desde las glorias de Tierra de Campos hasta las cocinas dominadas por la gran chimenea en los pinares de Soria. Una descripción de una cocina serrana castellana, en este caso burgalesa, se encuentra en la novela donde más claramente se muestra el enfrentamiento entre el mundo rural que agoniza y el urbano que le hace agonizar: *El disputado voto del señor Cayo* (1978).

La viga, ennegrecida por el humo, delimitaba el hogar y sobre ella, se veían cazos de cobre, jarras, candiles y una negra chocolatera de hierro con mango de madera. Tras la viga se abría la gran campana de la cocina y flanqueándola, un arca de nogal y un escañil con las patas aserradas. El fuego, que acababa de encender el señor Cayo, crepitaba sobre el hogar de piedra, revestido de mosaicos con figuras azules desdibujadas por el tiempo. Del lar colgaba el perol ahumado y, al fondo, empotrado en el muro, el trashoguero de hierro con un relieve indescifrable. [...] En las poyatas, a los lados de la chimenea, se apilaban cazuelas, sartenes, pucheros, platos y, colgados de alcayatas, cacillos, espumaderas y un gran tenedor de latón. Sobre la cabeza de Víctor, sentado en el escañil, sujeta al muro por una tarabilla, estaba una perezosa que medio ocultaba un calendario polícromo.

La casa de labrador, la casa molinera, la casa humilde que conforma el tejido urbano de los pueblos castellanos está presente en la literatura de Delibes, como en la novela corta titulada *La caza de la perdiz roja* (1963):

A mano derecha, pegando a la iglesia, está la casa del Barbas. Es una casita molinera, de adobe, con dos pequeñas ventanas y la boquera de la cuadra al lado.

La acción de las novelas de Delibes transcurre principalmente en las calles, en las tierras de labor, en la taberna o a las puertas de las casas. El interior de las viviendas pertenece a la intimidad de la familia. Así las cosas, es significativo el final de esta novela mencionada antes:



Puerta partida en Zamajón (Soria)



El Juan Gualberto empuja la media hoja de la puerta y ya en el oscuro zaguán se toca con un dedo el vuelo de la boina y dice formulariamente:

-Con Dios.

En algunos pasajes de la literatura delibesiana se advierte esta intimidad, como en El tesoro (1985):

Tras los visillos de las ventanas, se advertían furtivas miradas inamistosas y en los soportales de la Plaza, una hilera de viejos sentados en el poyete, recostados en las cachavas, les observaban con sorna.

Donde se ofrece alguna visión furtiva del interior de una vivienda es en *El camino*, cuando Daniel, el Mochuelo, observa a través de las grietas de las tablas que hacen de suelo en la casa castellana:

Por la grieta del entarimado divisaba el hogar, la mesa de pino, las banquetas, el entremijo y todos los útiles de la quesería.

En los pueblos de Castilla con frecuencia destaca alguna casa sobre las demás, bien porque la familia ha ostentado alguna rama de la antigua nobleza castellana o por pertenecer a un indiano, esto es: aquella persona que salió del pueblo, se embarcó a América, donde hizo fortuna, y regresó al cabo de unos años. En *El camino*, los niños protagonistas saltan la tapia de la casa del indiano, quien «compró la casa de un veraneante, frente a la botica, la reformó de arriba abajo y pobló sus jardines de macizos estridentes y árboles frutales». En efecto, uno de los invariantes de las casas de indianos es la presencia de arbolado exótico, principalmente una palmera, en el jardín de la casa.

#### La construcción con tierra y con piedra

Delibes sentencia, en su ensayo Castilla, lo castellano y los castellanos que, referidos a estos, «su vida y su razón es ser la tierra, trabajar la tierra, sudar la tierra, morir sobre la tierra y, al final, ser cubierto amorosamente por ella». Se puede decir que además de ser, trabajar, sudar, morir y ser cubierto por la tierra, el castellano vive en la tierra, bien sea en casas de adobe o en cuevas. Ya se ha citado el pasaje de El camino en el que se afirma que «los muertos eran tierra y volvían a la tierra, se confundían con ella en un impulso directo, casi vicioso, de ayuntamiento».

Son muchas las referencias a la construcción con adobe de las casas de los pobres. Se menciona en *El Hereje* (1998) que vivían en «pobres tabucos de adobe»; se comenta en *Las Ratas* (1962) que el pueblo confunde el color del adobe con el del paisaje. También hay una mención a una adobera y a una tejera en *La hoja roja* (1959), donde se dice que trabajaba don Fidel, «don Fideo».

Cada familia hacía sus adobes y por eso en cada casa había una adobera o gradilla. Por eso no es de extrañar que en *El camino* se mencione que «su padre empezó a dar vueltas nerviosas a una adobadera entre las manos».

En el capítulo 15 de *Las ratas*, Delibes ofrece una imagen muy gráfica de la (para él) miseria de la arquitectura de tierra:

Pero el día iba abriendo sin pausa, aclarando los cuetos, perfilando la miseria de las casas de adobes.

Esa miseria es aludida en varias ocasiones. En 1964 escribió el artículo «Castilla negra y Castilla blanca» (recogido en *Vivir al día*) en el que señala que «estos poblachos de barro son cada día más míseros».





«El día iba abriendo sin pausa, aclarando los cuetos, perfilando la miseria de las casas de adobes» en Paones (Soria)

Entre estas referencias a las casas de adobe, en *Viejas historias de Castilla la Vieja* se menciona que, al regreso del estudiante tras 48 años fuera de su pueblo, «todo estaba tal y como lo dejé, con el polvillo de la última trilla agarrado aún a los muros de adobe de las casas y a las bardas de los corrales».

Respecto a la relación entre técnicas constructivas y entorno geográfico, Delibes tiene una singular teoría que esboza en *Mis amigas las truchas* (1977), en concreto en el epígrafe «Truchas y piedras» del 30 de abril de 1976:

Claro que en la provincia de Valladolid, salvo rarísimas excepciones, las casitas de sus pueblos son de barro, a lo sumo de ladrillo, y yo sostengo la teoría de que el barbo y la carpa de las corrientes fluviales empiezan a ser sustituidos por truchas cuando la piedra desbanca al adobe en la construcción. La piedra serrana anuncia el salmónido. La coincidencia es de un rigor casi científico hasta el punto de que únicamente la he visto fallar en el valle del Órbigo.

La piedra en construcción es empleada principalmente en las comarcas montañosas. En *Un año de mi vida* (28 de agosto de 1970), Delibes describe uno de estos pueblos en los que «las casas de piedra noble, la mayor parte de ellas blasonadas y con arcos de dovela en los zaguanes, empiezan a derrumbarse bajo la presión de la madreselva y la zarzamora».

No son infrecuentes las referencias a la autoconstrucción de la arquitectura por parte de sus habitantes o al esfuerzo (económico) que requería la construcción de la casa. En su segunda novela, *Aún es de día* (1949), se menciona que «el señor Sixto había amasado sus buenas pesetillas. Edificó la casita de encima de la tienda con los beneficios de los tres años de guerra».



Los nogales (1957) es una novela corta recopilada en el volumen titulado *Siestas con viento sur*. El protagonista había construido su propia casa y se muestra el conocimiento de las propiedades de los materiales cercanos y de fácil obtención en la construcción de la arquitectura vernácula:

Entonces me vine a vivir al pie de los árboles y construí esta cabaña. Al principio le puse tejado de carrizos, pero con las lluvias y el sol se pudría y pasaba el agua. Pero fui y me dije: «He de encontrar una paja que no se repase». Y di con la totora. En el pueblo nadie la usaba entonces para techado.

En la novela *Las ratas* (1962) queda registrado el momento en que el tío Ratero construyó la chimenea de su cueva:

Para poder encender fuego dentro de la cueva, el tío Ratero horadó los cuatro metros de tierra del techo con un tubo herrumbroso que le proporcionó Rosalino, el Encargado. El Rosalino le advirtió entonces: «Ojo, Ratero, no sea la cueva tu tumba». Pero él se las ingenió para perforar la masa de tierra sin producir en el techo más que una ligera resquebrajadura que apeó con un puntal primitivo.

Sin embargo, no dejaba de ser habitual la colaboración con artesanos de distintos oficios de la construcción, como el barruco o aprendiz de albañil (Urdiales Yuste 2012, 47) mencionado en Las guerras de nuestros antepasados (1975): «Quinidio, el barruco de Quintana, cubría aguas».



Obreros colocando las tejas a canal de una tradicional cubierta «a la segoviana» en Fresno de Cantespino (Segovia)



#### El valor de lo auxiliar: arquitecturas para los animales

La economía de subsistencia castellana se basa en una agricultura de cereal, principalmente trigo, cebada y centeno. El grano se guarda en silos, a veces subterráneos, y la paja, que servirá de alimento para los animales de tiro, se almacena en pajeros que en ocasiones son comunales, como aparece citado en *Las ratas*:

... y cuando se refugió, al fin, tras el pajero del pueblo, aún se lo mostró una vez más, lamentablemente desmayado, sobre los tubos de la escopeta.

De este modo al finalizar diciembre, el Nini divisaba desde la cueva, por encima del pajero, el anticuado potro donde se herraron las caballerías en los distantes tiempos en que las hubo en el pueblo.

En El camino aparecen varias referencias al pajar de la casa de Daniel, el Moñigo:

Fue uno de estos días y en el pajar de su casa, cuando Daniel, el Mochuelo, adquirió una idea concreta de la fortaleza de Roque, el Moñigo, y de lo torturante que resultaba para un hombre no tener en el cuerpo una sola cicatriz.

Se levantó la Sara y abrió la puerta del pajar visiblemente satisfecha.

Estos pajares suelen estar ligados a las cuadras y muchas veces forman un mismo edificio. En la planta baja se ubican los pesebres y en la planta alta el pajar, de manera que desde unos huecos practicados en el suelo —formado este sencillamente por palos— se arroja la paja a los animales. Así se recoge en un pasaje de *Las ratas*:

Contra la tapia del corral se apoyaban el arado herrumbroso y los aperos y el tosco carromato y sobre la cuadra se abría la gatera del pajar [...] Una vez limpios los pesebres, se encaramó ágilmente en el pajar y arrojó al suelo con la horca unas brazadas de paja.

La cohabitación y convivencia con los animales se traduce en toda una suerte de edificios y construcciones auxiliares a la vivienda que sirven de acomodo, de guarda y de producción animal: gallineros, palomares, colmenares, corrales, majadas, taínas, tenadas, cochineras, cortes... Como indica Delibes en su ensayo *Castilla*, *lo castellano y los castellanos* (1979, 105):

La ciencia de la tierra, de los animales, de las plantas, de las mudanzas atmosféricas, es, en rigor, la única sabiduría de los hombres del campo [...] vive la vida en un régimen de estricto ayuntamiento con la tierra, como podría hacerlo un campesino de tres siglos atrás.

La soledad progresiva del hombre en el campo, al operar sobre su afectividad, le ha ido acercando más cada día a los animales, a los que, se diría, ha dotado de alma, humanizándoles.

A pesar de que los animales pueden compartir edificio con los hombres —las cuadras suelen ocupar la planta baja de las casas mientras que las habitaciones se sitúan arriba y aprovechan el calor expedido por los animales—, los pueblos suelen tener una corona de corrales alrededor del casco urbano. El funcionalismo de la arquitectura tradicional tiene aquí otro ejemplo soberbio. Según la orientación, los vientos dominantes y el relieve de cada pueblo, los corrales se ubican a las afueras en una u otra posición de manera que se echan fuera los olores, los ruidos y los residuos generados por los animales, además de que el labrador, a la vuelta de la faena, entra en el pueblo, guarda los animales y los aperos y, ya descargado, regresa a su casa. Esta disposición de los corrales se advierte al comienzo del capítulo tercero de *El camino*:



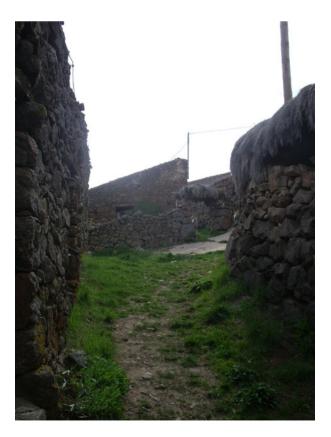
La primera casa, a mano izquierda, era la botica. Anexas estaban las cuadras, las magníficas cuadras de don Ramón, el boticario-alcalde.



Interior de un corral con pesebres y compartimentaciones para los distintos animales en Peñalba de San Esteban (Soria)

Son varias las referencias a los corrales y a las tapias con bardas que los cierran en las novelas de Delibes, como *Las ratas*:

Desde hacía dos semanas no se oía en el pueblo sino el siniestro crotorar de la cigüeña en lo alto de la torre, y el melancólico balido de los corderos nuevos tras las bardas de los corrales.



#### Corrales en Ortigosa de Tormes (Ávila)

Los gallineros son otros de los edificios que rodean los pueblos castellanos. Hay una referencia en *Los santos inocentes* (1981), si bien en este caso el ave que lo ocupa es la «milana bonita», mascota y compañera del Azarías:

Rascaba la gallinaza de los asiladeros y, al concluir, pues a regar los geranios y el sauce y a adecentar el tabuco.

La infinitud del paisaje castellano está jalonada por unos singulares edificios de formas prismáticas o cilíndricas que son los palomares. En *Castilla habla* (1986), Delibes dedica un capítulo a este tipo de construcción auxiliar que «no sólo decora y amuebla el paisaje: lo calienta. Es una referencia en la inmensidad desoladora del páramo». Los grandes y



complejos palomares de Tierra de Campos llegan a tener varias naves concéntricas en cuyos muros de tapia de tierra o adobe se abren los nidales y las troneras para la entrada de las aves. Algunos de ellos se rematan con piramidones o pináculos, como también cita el autor en *Castilla habla*:

Ante el portón del caserío, el tercer palomar, redondo también, pero primorosamente enjalbegado, con ocho pináculos en la cubierta y cuatro troneras orientadas a los cuatro puntos cardinales, resalta entre el verde de las siembras.

Las palomas han sido una de las bases de la economía tradicional del medio rural de Castilla, ya que los pichones se comen y el palomino se emplea como abono y para desinsectar los huertos: «... y, un año con otro, un palomar le deja a usted remolque y medio de palomina, un abono de excepción». A través de las líneas que forman las novelas de Delibes siempre hay alguna mención a los palomares, como ocurre en *Las ratas*:

Don Antero, el Poderoso, no se andaba con remilgos a la hora de defender lo suyo y el año anterior le puso pleito al Justito, el Alcalde, por no trancar el palomar en la época de la sementera.

El bando de palomas describió un amplio semicírculo por detrás del campanario y tornó al palomar.



Palomar en Villafáfila (Zamora)

Sin embargo, entre los corrales, majadas, taínas, gallineros, palomares y demás arquitecturas para los animales, en la literatura de Miguel Delibes se aprecia una preferencia por los colmenares para la elaboración de la miel. En *El disputado voto del señor Cayo* ocupan un escenario principal en donde se desarrolla la trama y el autor no pierde la ocasión para ofrecer una didáctica descripción de los elementos de los que consta un colmenar:

En un rincón, al costado, se levantaba un cobertizo para los aperos y, al fondo, en lugar de tapia, la hornillera con una docena de dujos.

El señor Cayo, pendulando la escriña, ascendió por la senda, bordeada ahora de cerezos silvestres y, al alcanzar el teso, se detuvo ante la cancilla que daba acceso a un corral sobre cuyas tapias de piedra asomaban dos viejos robles. En un rincón, al costado, se levantaba un cobertizo para los aperos y, al fondo, en lugar de tapia, la hornillera con una docena de dujos. Dentro de la cerca, las abejas bordoneaban por todas partes.



-Diga usted, ¿y esos troncos metidos en la tapia?

El señor Cayo señaló la hornillera, los troncos grises, hendidos, empotrados entre las piedras amarillas:

-¿Esto? -dijo-. Los dujos son, a ver, las colmenas.

Las abejas entraban y salían por las hendiduras, entraban lentamente, mediante un esfuerzo, y salían ligeras, dispuestas nuevamente al vuelo. Añadió el señor Cayo:

-Mire, mire, cómo se afanan.

De igual manera, los colmenares son escudriñados en Las guerras de nuestros antepasados (1975):

Pero ya ve qué ciencia va a tener eso, oiga, si no es más que apilarlas, las abejas, digo, a un palmo de los aviaderos y ellas mismas se meten dentro.

Con que a pelo subí, oiga, que me llegué a las escorrentías de Cieza, donde los dujos.

¿A cómo llevas por dujo? ¿Y por hornillo? Porque ya es sabido que el dujo da poco y malo, y el hornillo mucho y bueno.



Dujos abandonados en un colmenar en La Milana (Soria)

También se cita en *Parábola del náufrago* (1969) la presencia de «un colmenar con seis dujos empotrados en la piedra». Estos términos —aviadero, escriña, hornillera, dujo— forman parte del vocabulario específico de la arquitectura tradicional del medio rural de Castilla y son inseparables de



los objetos a los que aluden, de manera que la pérdida de los oficios no solo acarrea una pérdida de los elementos arquitectónicos sino también una merma en la riqueza lingüística del castellano como idioma. En su ensayo *Castilla habla*, Delibes vuelve a incidir sobre estas palabras y los objetos que designan:

El dujo de pie, como aquí decimos, es el dujo plantado, tieso, para que se entere, que el dujo tumbado, es decir, el hornillo, es el que va empotrado en el muro de una casilla que le decimos la hornillera.

#### **Conclusiones**

Miguel Delibes es el escritor que mejor ha conocido, analizado, explicado y defendido el medio rural y las tradiciones de Castilla. Si bien la arquitectura no ha sido uno de los temas tratados de manera específica —como sí ha sido la religiosidad, la infancia, el individualismo, el enfrentamiento entre la cultura urbana y la rural, las repercusiones del progreso, el fatalismo o la pérdida de la tradición y la identidad—, aparece como marco o escenario en el que se desarrollan las tramas de sus novelas o es objeto de su atención y denuncia ante su abandono en sus artículos periodísticos y ensayos. El narrador vallisoletano ofrece precisas y directas descripciones de los pueblos y la arquitectura del común. También representa algunos tipos arquitectónicos de viviendas castellanas entre las que destacan las casas de labradores y jornaleros y, sobre todo, las cuevas que son protagonistas en la novela Las ratas (1962). El estilo llano, directo y sobrio delibesiano conlleva la elección del término justo para cada concepto. Así, aunque pocas, hay algunas referencias específicas sobre términos de construcción. Precisamente, la construcción con adobe es entendida por Delibes como una construcción pobre y son varios los pasajes en los que se detallan características de algún edificio de adobe. Por último, Delibes es sensible al patrimonio arquitectónico destinado a las actividades económicas agropecuarias de la sociedad tradicional castellana. En sus novelas, cuentos, artículos y ensayos se muestra una gran variedad de este tipo de edificios auxiliares como pajeros, palomares, corrales y, sobre todo, colmenares. La crítica de Delibes ante el progreso es un lamento ante la destrucción y olvido de un patrimonio arquitectónico y cultural que está íntimamente ligado a la sociedad que le da razón de ser. Delibes ha dejado un cuerpo literario en el que se refleja esta sociedad con sus preocupaciones y sus expresiones culturales, entre las que aquí se ha destacado la arquitectónica.

> Ignacio Javier Gil Crespo Dr. Arquitecto Miembro distinguido de la cátedra Gonzalo de Cárdenas de Arquitectura Vernácula Director del Centro de Estudios José Joaquín de Mora/Fundación Cárdenas Centro de Estudios Sorianos



#### Referencias

Obras de Miguel Delibes (fuente: Instituto Cervantes y Fundación Miguel Delibes)

#### 1.1. Novelas

Publicación	Título
1948	La sombra del ciprés es alargada
1949	Aún es de día
1950	El camino
1953	Mi idolatrado hijo Sisí
1955	Diario de un cazador
1958	Diario de un emigrante
1959	La hoja roja
1962	Las ratas
1966	Cinco horas con Mario
1969	Parábola del náufrago
1973	El príncipe destronado
1975	Las guerras de nuestros antepasados
1978	El disputado voto del señor Cayo
1981	Los santos inocentes
1983	Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso
1985	El tesoro
1987	377A, madera de héroe
1991	Señora de rojo sobre fondo gris
1995	Diario de un jubilado
1998	El hereje

#### 1.2. Novelas cortas

Publicación	Título
1953	El loco
1954	Los raíles
1957	La mortaja
1957	Los nogales
1957	La barbería
1957	Siestas con viento sur. Recopilación de cuatro de los relatos citados anteriormente: «El loco», «Los raíles», «La mortaja» y «Los nogales»

#### 1.3. Cuentos

Publicación	Título
1954	La partida
1970	La mortaja. Nueve cuentos
2006	Viejas historias y cuentos completos



#### 1.4. Libros de caza y pesca

Publicación	Título
1962	La caza en España
1963	La caza de la perdiz roja
1964	El libro de la caza menor
1970	Con la escopeta al hombro
1977	Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo
1977	Mis amigas las truchas
1981	Las perdices del domingo
1980	Dos días de caza
1988	La caza de la perdiz roja en España
1992	El último coto
1994	Un cazador que escribe

#### 1.5. Libros autobiográficos

Publicación	Título
1972	Un año de mi vida
1989	Mi vida al aire libre: memorias deportivas de un hombre sedentario
2002	Miguel Delibes y Josep Vergés. Correspondencia, 1948-1986

#### 1.6. Libros de viajes

Publicación	Título
1956	Un novelista descubre América
1961	Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias
1963	Europa: parada y fonda
1966	USA y yo
1968	La primavera de Praga
1982	Dos viajes en automóvil: Suecia y Países Bajos

#### 1.7. Libros sobre Castilla

Publicación	Título
1964	Viejas historias de Castilla la Vieja
1972	Castilla en mi obra
1979	Castilla, lo castellano y los castellanos
1986	Castilla habla, crónicas de viejos oficios

#### 1.8. Libros para niños

Publicación	Título
1970	Mi mundo y el mundo
1982	Tres pájaros de cuenta
1988	Mi querida bicicleta
1992	La vida sobre ruedas
1993	Un deporte de caballeros



#### 1.9. Ensayos y artículos periodísticos

Publicación	Título
1968	Vivir al día
1976	S. O. S.
1979	Un mundo que agoniza
1982	El otro fútbol
1985	La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos
1990	Pegar la hebra
1996	He dicho
2004	España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela
2005	La tierra herida

#### 1.10. Antologías

Publicación	Título
1970	Mi mundo y el mundo
1979	Castilla, lo castellano y los castellanos
1994	Los niños



#### **BIBLIOGRAFÍA**

ABAD NEBOT, Francisco. 1992. «Apuntes sobre el estilo y la lengua de Miguel Delibes». En Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, editado por Enrique Baena Peña y Cristóbal García Cuevas. Málaga: Anthropos. Universidad de Málaga.

CARR, Raymond. 1993. «La sociedad española de posguerra en la novelística de Delibes». En *El autor y su obra, Miguel Delibes*, editado por José Jiménez Lozano. Madrid: Editorial Actas.

CELMA VALERO, María Pilar, y José Ramón González García (eds.). 2010. Cruzando fronteras: Miguel Delibes, entre lo local y lo universal. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valladolid del 16 al 18 de octubre de 2007. Valladolid: Universidad de Valladolid. Cátedra Miguel Delibes.

DELIBES, Miguel. 1979. Castilla, lo castellano y los castellanos. Editado por Rafael Borrás Betriu. Vol. 53, Espejo de España. Barcelona: Planeta.

LÁZARO CARRETER, Fernando. 1982. Prólogo. En La partida. Barcelona: Luis de Caralt.

MARTÍN PÉREZ, Marciano, y DELIBES, Miguel. 1989. La opción por el hombre y por Castilla en la obra de Miguel Delibes. Burgos: S. M., D. L.

MEDINA-BOCOS, Amparo. 1996. Introducción. En Las ratas. Barcelona: Destino.

PUENTE SAMANIEGO, M. Pilar de la. 1986. Castilla en Miguel Delibes. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, D. L.

REY, Alfonso. 1993. «Tradición y originalidad en Delibes». En *El autor y su obra, Miguel Delibes*, editado por José Jiménez Lozano. Madrid: Editorial Actas.

RODRÍGUEZ, Jesús. 1990. «Idealización y realidad en la novela rural de Delibes». En *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, editado por Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herráiz y L. Teresa Valdivieso. Erie, Pennsylvania: Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos.

SALCEDO, Emilio. 1986. Miguel Delibes: novelista de Castilla. Valladolid: Junta de Castilla y León.

SALVADOR, Jordi. 1986. «La sombra de Miguel es alargada». En *La hoja roja*, editado por Miguel Delibes. Madrid: Círculo de Lectores.

SASTRE GONZÁLEZ, María Fuencisla. 2010. «Miguel Delibes en Soria». En Celtiberia 60, 104: 515-519.

SOTELO, Marisa. 2006. Introducción. En El camino. Madrid: Espasa Calpe.

URDIALES YUSTE, Jorge. 2006. «La palabra y la imagen en el discurso popular-rural de Miguel Delibes». En *Revista de Folklo-* re, 308: 39-49.

URDIALES YUSTE, Jorge. 2012. Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes. Madrid: Ediciones Cinca.



#### Una zampogna en el Fondo Cortés del Archivo Municipal de Burgos

#### Alfredo Blanco del Val

#### Introducción

urgos se enorgullece de su magnífica catedral, de su convento de las Huelgas, de su Cartuja de Miraflores y de su gastronomía como la morcilla y la olla podrida, pero poco saben sus gentes de los tesoros guardados celosamente en su Archivo Municipal, ubicado en el palacio de Castilfalé<sup>1</sup>. Edificio levantado en el siglo xvi en pleno renacimiento burgalés, se encuentra en la calle Fernán González, en pleno Camino de Santiago y en lo que fue la zona más noble de la capital.

Reunir, conservar, organizar y poner a disposición de ciudadanos e investigadores los documentos que dan testimonio de hechos ocurridos desde la fundación de la ciudad de Burgos en el año 884 hasta nuestros días son las funciones que ejerce con orgullo el Archivo Municipal de Burgos.

Entre sus joyas amparadas, se encuentra el denominado Fondo Cortés, compuesto principalmente por varios miles de fotografías tomadas entre los años 1892 y 1909, entre las cuales se encuentra la imagen<sup>2</sup> que hoy nos toca resaltar. Pero, antes de entrar en materia, conviene conocer mejor a Juan Antonio Cortés, el pintor fotógrafo.

Juan Antonio Cortés García de Quevedo<sup>3,4</sup>, hijo del burgalés Toribio José Cortés y de la guadalajareña de México, María Felipa García de Quevedo Portillo, nació en Bayona, Francia, en 1851, y falleció en la capital castellana en 1944. Estuvo relacionado desde la infancia con la fotografía. Empezó los estudios de Derecho, que abandonó por enfermedad y por su vocación, la pintura. Se trasladó de joven a Madrid, donde se matriculó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado a finales de 1870, y luego a Valencia, donde se formó con numerosos artistas y perfeccionó su técnica. Posteriormente, se instaló en Burgos y transformó su estudio en academia de dibujo, a la vez que se convertía en un consumado retratista y paisajista, siempre en clave costumbrista. Fue nombrado académico de la Real Escuela de Bellas Artes y tuvo amistad con todos los artistas burgaleses de la época: Andrés García Prieto, Evaristo Barrio, Isidro Gil, Mariano Pedrero y Marceliano Santa María; así como con otros artistas de ámbito nacional: Lizcano, Taberner, Aznaro Alejandro Ferrante, entre otros. Además, durante cuatro décadas fue depositario de los Fondos Municipales de Burgos.

<sup>1 «</sup>El palacio de Castilfalé, historia y arte»: http://www.aytoburgos.es/archivo/conoce-el-archivo/el-archivo-municipal/el-palacio-de-castilfale-historia-y-arte.

<sup>2</sup> Cortés, Juan A. FC-2736 Fotografía (positivo). «Plaza de un pueblo con gente a caballo». Archivo Municipal de Burgos. Burgos.

<sup>3 «</sup>Juan Antonio Cortés»: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\_Antonio\_Cort%C3%A9s.

<sup>4</sup> Pérez Barredo, R. «Juan Antonio Cortés, el pintor fotógrafo». Diario de Burgos, domingo, 13 de septiembre de 2009.



A parte de pintor fue fotógrafo aficionado, recorrió las calles acompañado de los «modernos» aparatos de retratar de la época, realizando gran cantidad de fotografías relacionadas con el arte, sus familiares, la ciudad de Burgos y de los lugares donde viajó. Este legado se convierte en patrimonio cultural al servicio de la ciudadanía gracias a su compra en el año 2005 por parte del Ayuntamiento, siendo depositado el denominado Fondo Cortés en el Archivo Municipal de Burgos. El Fondo Cortés consta de 44 cajas de material fotográfico que guardan 889 placas de vidrio numeradas cronológicamente desde 1892 hasta 1909, así como numerosos positivos en papel de la época. El grupo más numeroso hace referencia a temas burgaleses de carácter costumbrista: calles, paseos, mercados, celebraciones, gentes de la capital y de la provincia, desfiles militares, espectáculos, rituales religiosos; un segundo grupo compuesto por escenas familiares; otro menor por escenas de Cádiz, donde viajó por motivos familiares y, además, medio millar de placas de muy diversos temas, como retratos de Marceliano Santa María en su taller, etc. En total, unas 2500 imágenes que han sido digitalizadas y clasificadas, así como puestas a disposición de los ciudadanos por el Archivo Municipal de Burgos.

#### La fotografía

Ojeando dichas fotografías, apareció una que llamó poderosamente mi atención y que hoy es la protagonista de este artículo. Se trata del vidrio catalogado como FC-83, fechado un 26 de julio de 1893 bajo el título «Un niño y una niña bailando y un gaitero tocando en la Calle Santa Águeda»; asimismo, nos informan que es una gelatina-bromuro y su tamaño es de 8,9 × 11,9 cm. Pero también está la fotografía revelada, bajo las siglas FC-1719, con el mismo epígrafe, anotando que se trata de un instrumento musical de la familia de las gaitas, de un tamaño de 8,2 × 11,4 cm, tratándose de un ennegrecimiento directo monocromo.



Fotografía del Archivo Municipal de Burgos



Hay recogida mucha información en estos dos registros: nos ubica la fotografía en la ciudad de Burgos, en su calle Santa Águeda; nos aporta una fecha, 26 de julio de 1893, y nos describe lo que está sucediendo. Pero ¿cuál es ese instrumento de la familia de las gaitas al que hace referencia? Llama poderosamente la atención su gran fole u odre, que con fuerza hincha el músico, y sus numerosos punteros. En España, lo más parecido lo encontraríamos en Aragón en su gaita de boto; es similar pero no coincide. El caso es que nos quiere sonar pero su sonido viene de más allá de los Pirineos, más allá de los Alpes, de Italia, y se trata de una zampogna o zampoña.

La zampogna, según la Real Academia de Lengua Española, viene del latín symphonia, instrumento musical, y del griego συμφωυια. Como primera acepción: 'instrumento rústico, a modo de flauta o compuesto por muchas flautas'; y como segunda acepción: 'flautilla de caña de Alcocer'<sup>5</sup>. Según el Dizionari italiano: 'strumentto a flato di carattere pastoral, similar alla cornamusa'<sup>6</sup>.

Lo cierto es que zampogna es el término genérico utilizado para designar las numerosas gaitas de doble puntero/cálamo con doble lengüeta que se puede encontrar en las regiones de las Marcas, los Abruzos, Lacio, Molise, Basilicata, la Campania, Calabria y Sicilia, todas ellas en el sur de la República Italiana. Consta de dos punteros/cálamos, que llevan la melodía, y de dos a cuatro bordones que producen un sonido fijo. Tanto los punteros como los bordones van anclados a la misma pieza y dicha pieza, asimismo, está conectada con la bolsa o fole. Cada bordón tiene una afinación diferente según la región que representan. Los punteros de doble caña suelen tener un puntero soprano para la mano derecha y un puntero bajo para la izquierda (también llamados, respectivamente, ritta y manga) acompañado de un bordón alto; pero puede tener hasta tres bordones afinados por arriba o por abajo del bordón básico, estableciendo un coro con el que acompañar la melodía. La bolsa o fole está elaborada tradicionalmente con pellejo de cabra que se obtiene de una pieza, se curte, se da la vuelta, se anudan las partes correspondientes a las patas traseras, una de las patas delanteras será por donde se ajuste la pieza para soplar y llenar dicho fole, con su correspondiente válvula y la otra delantera se anuda. Los punteros y los bordones se fijan al cuello del pellejo. Hoy en día, en ciertos lugares se utilizan nuevos materiales, como el Gore-Tex, en vez de pellejos de cabra u oveja<sup>7</sup>.

Sus orígenes son muy antiguos, y nos hemos de remontar a los pueblos euroasiáticos, a los cuales se atribuye la tecnología de las lengüetas. Los egipcios, los helenos y los romanos contribuyeron en gran medida a su difusión. De hecho, un instrumento muy similar a la zampoña, el llamado *utricularium*, era usado en la antigua Roma, y Nerón, según los cuentos de Svetonio, era un hábil intérprete. En la época medieval, el instrumento fue utilizado frecuentemente en las músicas cortesana y vulgar. En el *Robin y Marion* de Adam de la Halle, Robin entonaba muchas veces la «cornamusa con el bordón». Por otra parte era muy popular entre los trovadores. La iconografía medieval nos informa muy bien de la difusión y de la variedad morfológica del instrumento. En época mas reciente hay descripciones amplias de la *zampogna* por parte de Michael Praetorius (Creuzburg, Turingia, 15 de febrero de 1571-Wolfenbüttel, 15 de febrero de 1621) en su obra *Syntagma Musicum* (1614-1620), texto muy detallado sobre la práctica musical de la época, incluyendo los instrumentos musicales utilizados, y Marin Marsenne (Oizé, 8 de septiembre de 1588-París, 1 de septiembre de 1648) en su obra *Traité de l'harmonie universelle* (1627). La zampoña fue fuente de inspiración también para los músicos instruidos y literatos. Una pastoral del *Mesías* de Haendel (Halle, 1685-Londres, 1759) se inspira en las

<sup>5</sup> RAE: http://lema.rae.es/drae/?val=zampo%C3%B1a.

<sup>6</sup> Dizionario italiano: http://www.grandidizionari.it/Dizionario\_ltaliano/parola/Z/zampogna.aspx?query=zampogna.

<sup>7</sup> https://en.wikipedia.org/wiki/Zampogna.





Zampognari italianos de entre 1834 y 1914. https://en.wikipedia.org/wiki/Zampogna

melodías populares de los gaiteros. Hector Berilos (La Côte-Saint-André, 11 de diciembre de 1803-París, 8 de marzo de 1869) tuvo la ocasión de escuchar la zampogna en Roma y fue inspiración para la Sérenade d'un montagnard. El escritor D. H. Lawrence (Eastwood, 11 de septiembre de 1885-Vence, 2 de marzo de 1930), quien vivió también en el Lacio, describe en su novela The lost girl de manera sublime las figuras de dos gaiteros, que durante el periodo navideño se pararon en su casa<sup>8</sup>.

La zampogna se suele tocar acompañada por un oboe popular similar a una dulzaina denominado biffera, ciaramella o pipita, según la región. Este instrumento es el encargado de llevar la melodía, mientras que la zampogna lleva la armonía y los acompañamientos.

En la imagen conservada en el Archivo Municipal de Burgos, solamente podemos ver al músico que toca la zampogna y nos interpela con varias cuestiones: ¿qué hace un instrumento del centro y sur de Italia en la ciudad castellana?, y ¿dónde está el otro músico con la ciaramella? Desconocemos ambas respuestas, así que solo me atrevo a conjeturar. La respuesta a la primera pregunta puede estar en el paso por la ciudad del Ca-

mino de Santiago, vía surcada por infinidad de peregrinos de toda Europa hacia la ciudad del apóstol patrón de España que tantas influencias trajo a España, y en particular a Burgos. A través del Camino llegó el arte románico y posteriormente el gótico de su catedral, vinieron artistas flamencos o sus obras, el comercio de lanas y paños con el norte europeo y asimismo pudieron llegar instrumentos musicales, melodías y músicos. Esta impronta podemos observarla en la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos (ca. 1240), donde admiramos una rica tipología de instrumentos musicales. Ya en el *Códice Calixtino* se nos narra la entrada en la catedral de Santiago de Compostela de peregrinos repletos de instrumentos propios de cada país<sup>9</sup>:

Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar del venerable Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos.

<sup>8</sup> http://www.calamus.it/index.php?option=com\_content&view=article&id=84&Itemid=168&lang=es#notas-históricas.

<sup>9</sup> *Música y músicos en el Camino de Santiago*. Carlos Villanueva. Universidad de Santiago de Compostela: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/11villanueva.pdf.



Cortés, que era fotógrafo aficionado a recorrer las calles de la ciudad con su cámara de retratar a cuestas fotografiando las escenas cotidianas de la vida de la ciudad castellana, debió de encontrarse con esta escena tan curiosa que llamó poderosamente su atención: un instrumento desconocido con un sonido muy peculiar del que ignoraba su procedencia, pero allí estaba delante de él con los niños bailando enfrente y una muchedumbre curiosa a su alrededor. Como los antiguos pórticos del Camino de Santiago, Cortés dejó memoria de aquello a través de la «nueva» tecnología de la época, la fotografía.

#### **Conclusiones**

- -La imagen corresponde a la calle Santa Águeda, fechada un 26 de julio de 1893.
- -Llama poderosamente la imagen central del músico y su instrumento, la zampogna.
- -La zampogna es un instrumento de la familia de las cornamusas con doble puntero de doble caña y numerosos bordones.
- -Es un instrumento procedente del centro y sur de Italia.
- -Su llegada a Burgos podría estar relacionada con el Camino de Santiago, como muchas de las nuevas tendencias que a través de él llegaron a la ciudad burgalesa.



#### Retratos para la Virgen. Exvotos pintados de Ntra. Sra. de Serosas de Montealegre de Campos\*

Arturo Martín Criado

\* Mi agradecimiento especial para José María, mayordomo de la Virgen de Serosas, por su amabilidad, y a Raquel Cuadrado, por su ayuda tanto en el trabajo de campo como en todo lo relativo a la indumentaria de los personajes retratados.

#### Resumen

En el amplio campo del arte popular religioso, los exvotos pintados ocupan un lugar destacado, aunque a menudo han sido ignorados o despreciados. En la ermita de Ntra. Sra. de Serosas de Montealegre de Campos, existe una serie de retratos votivos muy interesante que procedo a describir. Por otro lado, me permite hacer algunas precisiones sobre el enfoque que se ha dado al estudio de este asunto.

#### Palabras clave

Exvoto pintado, retrato, voto, devoción, Virgen de Serosas, Montealegre, Castilla y León.

#### **Abstract**

In the wide field of the religious folk art, the painted votive offerings occupy an out-standing place, though often they have been ignored or despised. In the hermitage of Ntra. Sra. de Serosas of Montealegre de Campos, a series of votive portraits exists very interesting that I proceed to describe. On the other hand, they allow me to do some precisions on the approach that has been given to the study of this issue.

#### Keywords

Painted votive offering, portrait, vow, devotion, Virgen de Serosas, Montealegre, Castilla y León.

a Virgen de Serosas es la patrona de Montealegre de Campos, provincia y diócesis de Valladolid en la actualidad, si bien hasta el siglo xx perteneció a la diócesis de Palencia, y tiene su ermita en el campo, al oeste de la población, de la que dista un kilómetro aproximadamente. Es un edificio de piedra caliza, de planta rectangular, con camarín tras el presbiterio y cerca de piedra por el sur y el este, donde hay un local recién arreglado y restos de sepulturas. Según los libros de fábrica, el edificio actual fue construido desde los cimientos a finales del siglo xvIII, por hallarse el anterior en muy mal estado¹. En cuanto a la denominación de la

J. M.ª Parrado del Olmo, Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. XVI. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco. Diputación de Valladolid, 2002, pp. 77-78. Toda la documentación relativa a la construcción de esta ermita está contenida en el libro 2 de la Cofradía de Ntra. Sra. de Serosas, titulado Caudales y efectos pertenecientes a la Hermita de nuestra Señora de Serosas extramuros de esta Villa de Montealegre y se compró por D. Juan Antonio Ruiz, Theniente cura de la iglesia de San Pedro de esta villa, a cuia Feligresía está agregada esta Hermita, en este año de 1795. Este libro está encuadernado junto al libro 1 titulado Libro de cuenta de los averes de Nuestra Señora de Serosas, y con los dos libros, uno de actas de los cabildos anuales y otro de cuentas, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, titulada de los



Virgen, la palabra serosas está relacionada con el verbo latino serere, que significa 'sembrar, plantar', por lo que, unido a que en algún grabado del siglo XVIII se la representa con tres espigas en la mano, algunos han interpretado que significa 'sembrar mieses'<sup>2</sup>. En todo caso, dada la forma de este término, su sentido sería el de '[tierras] sembradas o plantadas', sin olvidar que también existe en latín un adjetivo, serus, que significa 'tardío', significado que se ha conservado en palabras castellanas como serótino, serondo o seruendo<sup>3</sup>.

Ahora, entre el rico patrimonio histórico y artístico que guarda Montealegre, quizá pasa inadvertida esta sencilla ermita, que se divisa desde las puertas del castillo, perdida entre campos de cereal o secos rastrojos. La imagen de Ntra. Sra. de Serosas recibe culto, a lo largo del año, en la iglesia de Santa María, en un altar del lado del evangelio. Es una escultura gótica, del siglo xIV, que representa a la Virgen sentada (fig. 1), aunque es muy alargada, con el Niño de pie sobre su rodilla izquierda y bendiciendo<sup>4</sup>. Está restaurada, pues, como tantas imágenes marianas de culto, fue mutilada para vestirla a la moda, tal como nos muestra una sencilla pintura (fig. 2) sobre un cepillo de pedir limosna<sup>5</sup>, que se encuentra en



Fig. 1. Imagen gótica de la Virgen de Serosas

la ermita, donde, aparte de un retablo y alguna imagen, hallamos una interesante colección de milagros o exvotos pintados, con la particularidad de ser todos ellos retratos<sup>6</sup>.

Pastores. Esta cofradía desapareció a finales del siglo xvIII, y sus bienes se aplicaron a la ermita de la Virgen de Serosas.

- 2 A. Ortiz Arana, Las vírgenes de la provincia de Valladolid, Diputación de Valladolid, 1989, p. 104. J. M.ª Martín Martín, Montealegre. Datos, vivencias, recuerdos para su historia. Valladolid, 1994, p. 294.
- 3 Además existe otro grupo, que procede de la misma palabra latina, a través de su derivado *seruculus*, como serojo y seroja, cuyo significado es el de 'hojarasca, leña seca o residuos de leña', que nos llevaría a pensar en un significado relacionado con pastos y terrenos incultos.
- 4 Parrado del Olmo, op. cit., p. 66.
- 5 En el inventario del 2 de junio de 1795, que ocupa las pp. 24-26 del libro *Caudales y efectos pertenecientes a la Hermita de nuestra Señora de Serosas...*, se cita «Una estampa de Ntra. Señora con su caja y Vidriera con que sale a pedir el hermitaño», p. 25v.
- Sobre exvotos retrato y exvotos narrativos, véase R. J. Payo Hernanz, «Exvotos pictóricos burgaleses de los siglos XVII y XVIII: intento de acercamiento a la religiosidad y a las formas de vida populares en la Edad Moderna a través de una plástica popular», *Anales del Museo del Pueblo Español*, VI, 1993, pp. 47-65, sobre todo p. 50. Una parte de los que





Fig. 2. Imagen de la Virgen de Serosas en un cepillo con que el ermitaño salía a pedir

En los inventarios conservados de Ntra. Sra. de Serosas del siglo xvIII, ya se citan pinturas depositadas en la sacristía o el camarín, alguna de las cuales podría tener carácter votivo. En un inventario de 1738 se citan «quince láminas o pinturas con sus lienzos i marcos que están en la sacristía» y «onze vitelas con sus marcos que están también en el camarín»<sup>7</sup>, teniendo en cuenta que vitela, además de 'pintura sobre piel', significa también, según el DRAE, 'estampa que representa a Cristo, la Virgen o los santos'. Mayor interés tiene el inventario de 1795, donde se citan ciertos objetos de probable carácter votivo como «un corazón de plata sobredorada afiligranada de peso zerca de tres onzas», «un corazón pequeño con dos imágenes con su zerquillo de plata», un Agnus Dei y varios relicarios8. Pero, sobre todo, se habla de «diez retratos de varios devotos»9, alguno de los cuales tal vez se conserve todavía entre los que hay en la ermita. En efecto, son retratos de personas devotas de Montealegre, y de pueblos cercanos como Villalba, Mazariegos y Meneses, lo que nos habla de la importancia que esta imagen y ermita tuvieron en la comarca.

Estos exvotos son pinturas sobre lienzo de pequeño tamaño, bastante bien conservadas para lo que es habitual y a pesar de que algunas están sin marco, con el lienzo clavado directamente sobre la pared del camarín y de los muros del evangelio y de la epístola de la larga nave de la ermita. Están fechados a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX, excepto uno fotográfico, el único, de 1921.

El más antiguo es el retrato de una mujer joven, que lleva el pelo descubierto y atado con una cinta roja, y va vestida con un alegre vestido de colores suaves, azul y rosa, y con estampado floral, con el

presenta en el artículo son retratos, en especial todos los del santuario de santa Casilda, y los «narrativos» es dudoso que sean todos exvotos, ya que algunos parecen milagros o cuadros de santuario, sobre todo los del Cristo de Belorado. Sobre la distinción, véase Salvador Andrés Ordax, «La expresión artística de los exvotos y cuadros de santuario», en F. J. Campos (ed.), *Religiosidad popular en España*, Simposium 1997, II, San Lorenzo del Escorial, 1997, pp. 7-28.

- 7 El inventario se titula «Memoria de las alhajas que se entregan a Polonia Herrera hermitaña nombrada de nuestra Señora de Serosas» y está en el *Libro de cuenta de los averes de Nuestra Señora de Serosas*, que está sin paginar.
- 8 Este inventario es quizá el más detallado por realizarse en el momento en que se iba a derribar la vieja ermita, por estar amenazando ruina, y comenzarse a edificar la actual, cuyas obras se iniciaron, en efecto, en 1796. Véase la p. 26 del libro Caudales y efectos pertenecientes a la Hermita de nuestra Señora de Serosas... citado en la nota 5.
- 9 *lb.*, p. 25v.



que contrasta un ligero mandil de encaje negro (fig. 3). Al cuello lleva un pañuelo blanco, también de encaje. Se adorna con algunas joyas y sujeta un abanico cerrado en la mano derecha, mientras apoya la izquierda en una gran cartela circular con pie, que semeja un gran espejo, y, sobre ella, la Virgen de Serosas en un círculo de nubes. La leyenda es breve y lacónica: «Es Voto he / cho a Nª Sª de / Serosas Estramur[os] / de Monte Alegre / Año de 1782»<sup>10</sup>. El traje de esta mujer anónima, si bien sique el modelo del traje rococó tal como se llevó en España en la segunda mitad del siglo xvIII, con casaca abierta por delante en forma de V, donde se solía colocar un peto, y gran falda muy ahuecada, está realizado en tela estampada de algodón y las hechuras son más sobrias, quizá influenciadas por el vestido «vaquero» inglés<sup>11</sup>. Las telas de algodón, introducidas en Europa por los ingleses, que las traen de la India (de ahí el nombre de «indianas» con que se las conocía en este siglo) abarataron sensiblemente el vestido femenino, por lo que las usaron sobre todo las clases medias, que no podían permitirse el lujo de las sedas. A lo largo de este siglo se fueron fabricando



Fig. 3. Retrato de dama desconocida, fechado en 1782

en diferentes lugares de Europa con atractivos estampados y, a medida que mejoraron los tintes, con mayor variedad de colores<sup>12</sup>. En conclusión, este retrato nos presenta a una mujer de clase media, que viste a la moda, y que quizá vive en un medio urbano o lo frecuenta.

Continuando el orden cronológico, tenemos el retrato de una muchacha muy joven, de piel rosada y pelo trigueño peinado en trenza atada con cinta roja (fig. 4). Viste un sencillo traje popular, que contrasta con el del retrato anterior, a pesar de que la pose es semejante, pues la muchacha sujeta un abanico cerrado en una mano y apoya la otra sobre una gran cartela rococó, con esta leyenda: «Gerónima de / Bega, Hija de Ge / rónima Diego Viu / da Uez[ina]s de Villalba / Padeciendo Peligro

<sup>10</sup> Los textos se transcriben al pie de la letra, con la ortografía de la época. Solo he modernizado la acentuación y, entre corchetes, he desarrollado las abreviaturas.

Amelia Leira Sánchez, «La moda en España durante el siglo xvIII», p. 91, http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-09-ALS.pdf [Consulta: 09/06/2015]. Sobre la moda femenina en España, es útil también consultar Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, pp. 171-180.

<sup>12</sup> En España se fabricaron sobre todo en Cataluña; véase F. de Sousa Congosto, op. cit., p. 162. Sobre Europa, François Boucher, *Historia del traje en occidente*. Barcelona: G. Gili, 2009, edición renovada, pp. 261-262.





Fig. 4. Retrato de Gerónima de Bega, de 1786

/ sos Aczidentes / de mal de Cora / zón se Ofreció / este Retrato ha / esta Soberana / Ymagen por Cu / ia Yntercesión / Sanó. Año de / 1786». El vestido se compone de un jubón entallado de color pardo, sobre el que luce una especie de pechera o peto blanco con forma de V; aunque en el vestido popular del siglo xvIII es muy frecuente que la mujer cubra el pecho con un pañuelo, como veremos en el siguiente retrato, no parece que la pieza que lleva esta muchacha lo sea. Esta pieza en forma de V aparece en algún grabado de la colección de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla<sup>13</sup>. En la parte inferior, un manteo de paño verde y delantal negro. Esta sencillez armoniosa se complementa con la sobriedad de adornos: solo un cordón en el cuello del que pende una especie de flor dorada<sup>14</sup>.

El tercer retrato, de la misma década, representa a una mujer arrodillada ante la Virgen de Serosas, con las manos juntas en actitud suplicante (fig. 5). En

el suelo ha dejado un bastón que necesita para andar, según se deduce del texto primorosamente pintado en una cartela de tamaño excesivo y que dice así: «Agustina Sánchez / muger de Vicente Rodríguez / estando tullida la ofreció / su marido a Nª Sª de Serosas / en la Villa de Monte Alegre / Año / de 1789». Esta leyenda ofrece algunos rasgos originales. Lo habitual es que sea la mujer quien ofrece el enfermo a la Virgen, o los padres, pero aquí es el marido. Esto no es frecuente, ya digo, porque es la mujer quien ha tenido ese deber, y quien, por su mayor cercanía a los asuntos religiosos ha estado predispuesta a solicitar la intervención divina. Pero tampoco es del todo excepcional. De todas formas, lo que quiero destacar ahora es esta figura del «oferente», de la persona intermediaria que ofrece el voto a la Virgen por la salud de otra persona, por lo general un familiar, pero que en adelante, y sobre todo si la gracia solicitada se consigue, convertirá al enfermo en «devoto» de esa imagen, en «ofrecido» que llaman en algunos lugares¹5, pues le deberá la vida o la salud, y estará obligado a corresponder por el sentimiento de reciprocidad de que hablaré algo al final.

Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos. Madrid: Turner, 1988. Quizá la pieza más parecida es la que lleva la española de la lámina núm. 64, «De Mulato y Española nace Morisco». Véanse también las láminas núm. 31, 60 y 81.

Sobre la indumentaria popular española del siglo xvIII: A. Leira Sánchez, *op. cit.*, pp. 92-93; F. de Sousa Congosto, *op. cit.*, p. 180; y la *Colección de trajes...* de Juan de la Cruz Cano.

El «ofrecido» puede ser por propia voluntad, o por la de un familiar cercano, casi siempre una mujer, «que le compromete [...] que le obliga al cumplimiento»; L. M. Mediavilla de la Gala y B. Merino Rodríguez, Los ofrecidos del Brezo. Una muestra de religiosidad popular en la Montaña Palentina. Valladolid, 1994, p. 21.



La vestimenta de esta mujer responde al prototipo del traje popular dieciochesco de la región, con la elegante combinación del rojo del manteo con el negro del mandil y del jubón, sobre el que destaca el pañuelo blanco y la sencillez de las alhajas, apenas unos pendientes y un colgante sobre el pecho. La composición de este retrato es semejante a la de los dos anteriores. La mitad del espacio lo ocupa la persona retratada y en la otra mitad se sitúa la cartela con la inscripción, y, sobre ella, la Virgen de Serosas, que en este último es de mayor tamaño y aparece entre una gran aureola de nubes y de rayos dorados que brotan de su cuerpo.

El siguiente retrato es ya de comienzos del siglo XIX. En él aparece una niña de mofletes recolorados, cabello rubio acaracolado, con un vestido camisero, de manga



Fig. 5. Retrato de Agustina Sánchez, de 1789

corta, floreado (fig. 6). La moda ha cambiado. Los aparatosos vestidos rococós se convirtieron en algo viejo e, incluso, antirrevolucionario a partir de 1789, en Francia, claro<sup>16</sup>. Pero la moda llegaba sobre



Fig. 6. Retrato de Francisca Palacios Sánchez, de 1803

todo de allí, y aunque en España no tuviera el mismo sentido ideológico, el cambio de vestimenta se fue imponiendo, y vemos cómo llegaba hasta los pequeños pueblos de Tierra de Campos. El algodón estampado desplaza a las viejas estameñas de lana. En la mano izquierda lleva un abanico cerrado y apoya la derecha sobre una gran cartela de formas curvadas. La leyenda es bastante escueta, y no por falta de espacio: «Dª. Francisca / Palacios Sánchez / hija de Dn. Domingo / Palacios y de Dª Agus / tina Sánchez estando / grabemente enferma / la ofrecieron sus Pa / dres a Na Sa / de Serosas por cu / ia intercesión sa / nó milagrosam[en] te / Año de 1803». Una particularidad es que no aparece la Virgen, como suele hacerlo, en uno de los ángulos superiores, pero veremos que no es el único caso. En el ángulo superior derecho hay pintado un gran cortinón rojo, que da idea de cierto lujo, como en el retrato de la figura 3, y el ángulo contrario, donde debería haber ido la Virgen, queda vacío.

F. de Sousa Congosto, *op. cit.*, p. 179. Algunos autores creen que la nueva moda está muy relacionada con las nuevas corrientes artísticas neoclásicas y que este tipo de vestidos se había empezado a usar en la corte francesa antes de la Revolución; véase F. Boucher, *op. cit.*, p. 275.





Fig. 7. Retrato de niña sin inscripción

chesco del personaje que sujeta o se apoya en una gran cartela, en este caso ovalada, donde se lee: «María Roque / Segoviano He / rrero hija de Ma / nuel y de Xaviera / Vecinos de Ma / zariegos están / do gravem[en]te en / ferma y sin esperan / za de vida la ofre / cieron sus Padres a N° Sª de Se / rosas y quedó / a el momento / buena. Año / 1815». Representa a una niña muy pequeña, que tiene la cabeza cubierta con gorro o chichonera<sup>17</sup>, y viste un traje que parece un hábito religioso pardo (fig. 8). Sobre él, destacan un gran cuello o babero blanco y la cinta azul que ciñe su talle, de la que cuelgan varios amuletos. Philippe Ariés considera que este vestido, que parece «una sotana de eclesiástico», es el primer traje propio del niño pequeño, que hasta entonces, siglo xvII, había vestido como las personas mayores<sup>18</sup>. La niña levanta su mano derecha con un abanico semiabierto hacia la Virgen, que es una figura muy

De finales del siglo xvIII o comienzos del XIX será un retrato que no lleva inscripción. Es el retrato de una niña que sostiene un pajarillo en su mano izquierda, como si se lo ofreciera a la Virgen, que está pintada con cierto detalle, con azules y rosas, en su aureola nubosa en el ángulo superior izquierdo del cuadro (fig. 7). El pájaro lleva atado a la pata un hilo, que sujeta con la otra mano. Es una lástima que el retrato esté bastante sucio y craquelado, pues parece que, tanto la cabeza de la niña como la Virgen, están pintadas con cierta maestría. El traje responde al tipo de vestimenta popular ya citado: jubón de color oscuro, entallado, de manga larga y acabado en pico por delante y pañuelo al cuello. En la parte inferior, manteo rojo con vuelo rematado con una banda en ajedrezado y mandil pardo. De la cintura cuelga una bolsita amuleto.

El siguiente es el retrato de una niña pequeña, sin marco y con señales de haber estado doblado, que todavía sigue el modelo diecio-



Fig. 8. Retrato de la niña María Roque Segoviano, de 1815

Una chichonera del siglo XVIII, de tela, puede verse en la página http://www.historiasdepoca.es/viewtopic.php?f=20&t=4629&start=30 [Consulta: 09/06/2015].

<sup>18</sup> Philippe Ariés, El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Madrid: Taurus, 1987, p. 79.





Fig. 9. Retrato de María Rafaela Moyano, de 1823

pequeña entre el abanico y la cabeza del personaje.

Continuando con el orden cronológico, tenemos un retrato muy esquemático de una niña que ofrece un ramillete de flores a la Virgen, que aparece en el ángulo superior derecho (fig. 9). La inscripción ya no va en una cartela, sino que ocupa la parte inferior del retrato: «María Rafaela Moyano hija de Mateo y de Melchora Mene / ses Vecinos de la V[ill]a de Monte Alegre estando gravemente / enferma de edad de un año la ofrecieron sus Padres a / Nª Sª de Serosas y cobró salud año de 1823». A pesar de que es tan pequeña, aparece vestida con un traje camisero parecido al de Francisca Palacios (fig. 6) y está retratada frontalmente, sobre un suelo campestre de tierra y con plantas, lo que contrasta con el cortinaje que cubre el ángulo superior izquierdo del cuadro.

De la década siguiente es un retrato de una niña que se sale de lo que es habitual entre este tipo de exvotos. Hay varios ras-

gos que llaman la atención. Primero, no aparece la imagen de la Virgen, si bien esto no es del todo excepcional, pues ya hemos visto que tampoco está en el retrato de Francisca Palacios de 1803, y después veremos otro en que tampoco aparece (fig. 10). En segundo lugar, la leyenda que malamente se lee a los pies de la retratada, que dice lo siguiente: «J. Hern[ánde]z f[ecit] 1835 / Retrato de María Carmen Hija de / Mariano Sánchez y Rosa / Revilla vecinos de Meneses por haberse / hallado gravem[en] te enferma ha / biéndola ofrecido a Nª Sª de Serosas / la libró de su enfermedad», da la impresión de no haber sido prevista por el pintor, sino añadida después, porque la obra está firmada y fechada con pintura blanca a la derecha de la parte inferior del vestido, y el resto fue pintado con negra. Además, el propio hecho de la firma del pintor también es poco habitual, aunque se conoce algún otro exvoto firmado por quien lo pintó. En todo caso, el retrato es una obra que transmite el encanto de la niñez y de indudable calidad.

Todo retratista, sea pintor o fotógrafo, tiene que resolver el problema de las manos al determinar la pose del retratado, dónde y cómo colocarlas, y qué objetos sostener en ellas. De que acierte en esto, así como de la expresividad del rostro, depende en buena medida su éxito. Como es bastante frecuente en el retrato de niños, para evitar la sensación de que son adultos en miniatura, suelen posar con un juguete, con un pájaro o una fruta. Además, existía ya la tradición de las representaciones del Niño Jesús, que a menudo sostenía alguna de estas cosas. En esta obra, la niña sostiene un racimo de uvas blancas en la mano izquierda, y con la derecha nos muestra una uva que sostiene entre el pulgar y el índice. Tanto las manos como el racimo están pintados con maestría. El traje que viste, si bien es una especie de hábito religioso carmelita, de basta estameña parda, tiene vuelo como los manteos, y el gran cuello blanco rompe la monotonía del vestido y da luminosidad al rostro sonrosado. Lo más sorprendente, de todas formas, es el aparatoso sombrero de tonos rojos y rosas, con lazos y flores,



que encuadra el bello rostro y contrasta con el vestido pardo.

Un retrato cuidado e interesante es el siguiente, que representa un interior con una mujer arrodillada ante la Virgen, que emerge en una aureola de nubes algodonosas, en medio de un haz de luz que ilumina la figura de la mujer arrodillada (fig. 11). Parece el interior de una casa acomodada; se aprecia el suelo de baldosas que forman un ajedrezado, unos cortinones al lado contrario de la imagen de la Virgen y debajo de esta, ante la mujer orante, una mesa cubierta con faldones sobre la que reposan un libro, papel y útiles de escribir, y una tela blanca como si fuera la labor en que la señora estaba trabajando. Esta viste un traje oscuro, con remate de encaje blanco en cuello y puños, y un gran pañuelo de seda dorada. La parte inferior del cuadro está ocupada por una cartela rectangular, con apariencia de inscripción monumental,



Fig. 10. Retrato de María Carmen, firmado por J. Hern[ánde]z en 1835



Fig. 11. Retrato de Cipriana Baamonde, de 1838

impresión acentuada por los dos clavos dorados de los lados, donde, en mayúsculas, se lee la fecha y a continuación cuatro malos versos con los datos pertinentes:

«AÑO DE 1838. / CIPRIANA BAAMONDE ESTUBO / \_\_\_\_\_ EXPIRANTE EN CAMA / SU MADRE A ESTA VIRGEN CLAMA / AL PU[N]TO LA SALUD OBTUBO».

Hasta aquí, todos los retratos son femeninos. El siguiente es el único de un varón: un niño cuya edad no figura pero que estará entre los cinco y los seis años, ya que va vestido con un traje de niña, costumbre antigua que perduró hasta el siglo xix. En esta época la falda se acortó hasta quedar por debajo de la rodilla y se cubrían las piernas con unos pantalones<sup>19</sup>. Lo curioso de este retrato de niño es que, junto a esto, en las manos porta

Pablo Pena González, «Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)», p. 106. http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-10-PPG.pdf [Consulta: 09/06/2015].



un sombrero de copa y un bastón, objetos característicos de la vestimenta masculina (fig. 12). En un interior de clase media, el niño posa un poco envarado junto a una lujosa silla y los típicos cortinones que ocupan el ángulo superior derecho. La otra mitad del cuadro, de formato apaisado, lo ocupa la Virgen en su aureola de nubes, por abajo, y luz dorada que brota de ella. Bajo las nubes, aparece un aparatoso armatoste con la cartela que semeja una inscripción monumental, con sus guirnaldas y coronada por el escudo mariano, con una leyenda trazada con bella letra cursiva en rojo, a juego con el vestido del niño, que dice: «Julián Hijo de D. Santiago Gutiérrez y Da Salbadora / Bajo, Vecinos de esta Ciudad de Valla[doli]d ofrecieron aquel / a n[uestr Señora de Serosas de la Villa de Montealegre / de Campos en Una grabe enfermedad de la que / Salió felizmente. Año de 1839».



Fig. 12. Retrato de Julián Gutiérrez, del año 1839

Los mismos oferentes del exvoto anterior, Santiago Gutiérrez y Salvadora Bajo, aparecen en este, si bien el retrato es el de la madre, y el motivo, el feliz parto de una hija después de algunas dificultades, como se narra en la parte inferior del cuadro: «ESTE ES VOTO QUE OFRECIERON LOS PADRES D[O]N SANTIAGO GUTIÉRREZ NATURAL DE VUÑAS [?] Y D[OÑ]A SALVADORA BAJO NATURAL DE / Montealegre a Nuestra Sª de Serosas por una grave enfermedad que tubo hallándose en los últimos y los de su vida antes de dar a luz una niña que la / pusieron por nombre Tomasa maría el día 27 de Diciembre año 1842». La señora aparece retratada en el interior de una iglesia gótica, bastante oscura, ante la imagen de la Virgen, que está sobre un altar entre cortinajes rojos (fig. 13). La tenebrosidad de la escena no impide apreciar las columnas y arcadas apuntadas, creando un ambiente muy romántico, como romántico es el traje que viste doña Salvadora. En la década de 1840 se popularizan los vestidos



lisos y a cuadros, de inspiración inglesa, que expresan muy bien las formas de vida y el carácter de la nueva clase media isabelina<sup>20</sup>.

Para acabar con los retratos pintados, vamos a ver uno muy sencillo, de busto (fig. 14). Sobre un fondo oscuro, que se confunde con el cabello moreno y el vestido, destaca el rostro de rasgos fuertes de Antonia Camazón, algo iluminado por el blanco del cuello y peto del vestido. Es un retrato frontal. El pelo está peinado con la raya en medio, acentuando la simetría de la cara. El gesto es adusto, con



Fig. 13. Salvadora Bajo ante la Virgen de Serosas, 1842

las cejas y la boca ligeramente fruncidas. Tampoco en este retrato aparece la imagen de la Virgen que, por otra parte, queda sin identificar en el sencillo texto de abajo: «En el año de 1851 Antonia Camazón estuvo gravemente enferma, se la ofre / cieron sus padres a la Virgen y recobró la salud».

Después de esta destacada colección de retratos pictóricos votivos, que termina justo cuando comienza el auge del retrato fotográfico, uno esperaría otra tan numerosa, si no más, de fotografías. Es posible que las hubiera, pero solo una pende actualmente de las paredes de la ermita de Ntra. Sra. de Serosas. Es un pequeño retrato de estudio de una mujer joven, pegado sobre un papel que estuvo pintado de azul (fig. 15). Debajo, escrito con una letra redondilla elegante y muy clara, hay un

P. Pena González, *op. cit.*, refiriéndose a las mujeres que aparecen en un cuadro pintado por José Espalter que se halla en el Museo Romántico de Madrid, dice: «Las muchachas y la esposa de Jorge Flaquer (fig. 4) lucen vestidos lisos y a cuadros, tan sosos como los de las mujeres mormonas o los que imaginamos leyendo las andanzas de Jane Eyre», p. 99.





Fig. 14. Retrato de Antonia Camazón, de 1851

texto que dice: «A la Bienaventurada Virgen María del título de *Serosas* / en Montealegre de Campos *dedica* este humilde recuerdo su fiel devota / en agradecimiento a singulares favores que ha recibido y sigue reci / biendo por su intercesión poderosísima.- Cumplo pues oh Reina Celes / tial la promesa que te hice hace un año y aquí me tienes postrada / a tus plantas en este día 18 de septiembre del año 1921. Petra Royuela».

En dos de estos retratos, en la leyenda explicativa, aparece la palabra voto: «Es Voto he / cho a Nª Sª de / Serosas...» (1782, fig. 3), y «ESTE ES VOTO QUE OFRECIERON LOS PADRES...» (1842, fig. 13). Algunos autores han confundido esta con el latinismo *ex voto*, expresión que dio lugar a un cultismo





Fig. 15. Retrato fotográfico de Petra Royuela, de 1921

que, en español, es de uso tardío. El *Nuevo diccionario histórico del español*<sup>21</sup> documenta la palabra exvoto por primera vez en 1793, en un texto de Leandro Fernández de Moratín, además en un contexto italiano, pues aparece en su *Viaje a Italia*. Después no recoge ninguna otra cita hasta 1849, en que aparece usada varias veces en obras de Fernán Caballero, y es a partir de entonces cuando se generaliza. Sin embargo, el término voto es antiguo en castellano. El mismo diccionario nos muestra su uso muy frecuente ya en el siglo XIII, en Gonzalo de Berceo y en Alfonso X, por ejemplo. En *Las Partidas*, se distingue entre el voto «de premia», que es el voto de los religiosos, el voto público que obliga de forma absoluta, y el voto «de voluntad», que es el voto privado, la promesa que se hace en diferentes situaciones, algunas de las cuales se especifican: «... si alguno touiesse su fijo enfermo e fiziesse uoto que si sanare daquella enfermedad quel levarie a sancta María...». Este significado, promesa que se hace a la divinidad para conseguir algún bien, sigue siendo el más usado en el español moderno. Pero ya en latín el verbo vovere, cuyo participio es votum, de donde procede el castellano voto, significaba tanto 'prometer' como 'ofrecer', y ambos significados pasaron al término español, que también significa ofrenda de agradecimiento por el bien logrado<sup>22</sup>. Este segundo significado es

<sup>21</sup> http://web.frl.es/CNDHE/org/publico/pages/consulta/entradaCompleja.view [Consulta: 10/09/2015].

Ambos significados aparecen en el DRAE, si bien los que doy en el texto son míos. En todo caso, es importante tener en cuenta la gran polisemia del término voto, que tiene muchas caras, algunas paradójicas. El *Nuevo diccionario* 



con el que se emplea en los dos retratos citados al comienzo de este párrafo, y no se debe confundir el verbo «es» con la preposición latina ex. En el retrato de 1842, la primera oración lo deja muy claro: se trata del pronombre demostrativo «este», que se refiere al cuadro, y hace de sujeto del verbo «es», cuyo atributo es el sustantivo «voto», del que depende una subordinada de relativo a continuación.

El voto, tanto en un sentido como en otro, que en realidad son inseparables, es el concepto central de la religión votiva. Yo no hablaría sin más de religión popular, como se hace tan a menudo, pues no se trata de un fenómeno únicamente popular, al menos no lo fue durante siglos en el cristianismo, si bien es posible que las cosas cambiaran en los siglos xix y xx<sup>23</sup>. La religión votiva es una «forma de religión personal» muy antiqua y elemental<sup>24</sup>, incluso podríamos decir que muy primitiva, en el sentido de primigenia. Es decir, en el origen del fenómeno religioso encontramos, entre otros rasgos, el sentimiento de reciprocidad, de interdependencia no solo entre los seres humanos, sino entre todos los seres, entre ellos los sobrenaturales, que es el fundamento en que se asienta lo votivo. El devoto se siente particularmente unido con la divinidad elegida, sea la Virgen, Cristo o un santo con fama de milagrero, por una promesa que espera le sea cumplida, a cambio de la que él hará una ofrenda a dicha divinidad. Pero todos sabemos que no siempre se espera a ese momento para hacer ofrendas, sino que a veces la ofrenda se hace en el momento en que se formula la petición, do ut des ('doy para que me des') y se confía en que la divinidad cumplirá con su parte. De todas formas, si no lo hiciera, al romperse el pacto tácito de reciprocidad, el devoto es libre de actuar en consecuencia, abandonando la devoción por esa divinidad, por ejemplo, o tomando otro tipo de represalias. Quien ofrece un exvoto se muestra más desconfiado y espera a que la divinidad cumpla primero su parte para hacer la ofrenda, do quia dedisti (es decir, 'doy porque me diste'). Por supuesto, para mejor comprender el fenómeno no se debe olvidar que la devoción es también un tipo de relación entre humanos, es la adhesión que una persona siente hacia otra persona por admiración, cariño, respeto, interés, si bien, incluso en este caso, tiene cierto carácter sagrado. La devotio romana, por ejemplo, era un rito que tenía rasgos expiatorios. Un dirigente o personaje importante, en circunstancias extremadamente graves, ofrecía su vida a los dioses de la muerte a cambio de que su pueblo se salvara<sup>25</sup>. En la antigua Hispania, aunque numerosos especialistas no se acaban de poner de acuerdo, parece que era una forma

histórico del español ofrece un ejemplo de 1333, sacado de la Colección diplomática de Santo Toribio de Liébana, en que voto se usa como sinónimo de ofrenda: «... mandamos que la hermita de Val Mayor que las limosnas, e ofrendas, e votos o que a ella vinieren que sea todo...». En el Diccionario de autoridades, se explica que voto «significa tambien la alhaja, ò insignia ofrecida à Dios, ù à algun Santo en muestra de agradecimiento de algun beneficio recibido, ù la tabla, ò pintura, en que se expressa el mismo beneficio, lo qual suele ponerse pendiente en las paredes, ù techumbres de los Santuarios. Lat. Res ex voto Deo dicata. AMBR. MOR. lib. 9. cap. 7. Nos obligamos con juramento de dar, guardar, y [v. 524] mantener todos los sobredichos votos, dones, y ofrendas en cada un año à la Iglesia de Santiago».

Sobre el uso en los estudios antropológicos del concepto de religión, o religiosidad, popular, pueden verse las críticas, creo que acertadas, de Pedro Córdoba Montoya, «Religiosidad popular: arqueología de una noción polémica», en C. Álvarez Santaló, M. J. Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular*, I. Barcelona: Anthropos, 2003, pp. 70-81, y de Manuel Delgado, «La "religiosidad popular". En torno a un falso problema», *Gazeta de Antropología*, 1993, 10-08. http://www.ugr.es/~pwlac/G10\_08Manuel\_Delgado.html [Consulta: 10/09/2015].

<sup>24</sup> Walter Burkert, *Cultos mistéricos antiguos*. Madrid: Trotta, 2005, p. 31.

Burkert considera que ritos de este tipo están relacionados con la idea del «chivo expiatorio», es decir, «el sacrificio de uno por el bien de todos», *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas.* Barcelona: Acantilado, 2009, p. 99.



de clientelismo, un relación de dependencia con un personaje poderoso, que asegura manutención y protección a sus devotos, y estos lo acompañan y protegen, incluso dan su vida por él si es necesario<sup>26</sup>.

Como apuntaba anteriormente, la reciprocidad se considera una de las bases de la vida social tanto de primates como de humanos, y algunos autores la consideran uno de los principios universales de la cultura<sup>27</sup>. Sin embargo, no hay una forma segura de que el dar religioso obtenga un retorno, de que en esta esfera se efectúe la reciprocidad, y desde antiguo ha habido quienes la han cuestionado. Un buen ejemplo es la historia bíblica de Job. O la del ateo Diágoras, que cuenta Burkert, riéndose de los exvotos del santuario de Samotracia al decir que serían mucho más numerosos si todos los que se ahogaron en el mar hubieran tenido la oportunidad de llevar el suyo<sup>28</sup>. Pero, a pesar de todo, los devotos no se arredran.

Podríamos tomar en consideración unas palabras escritas por Julio Caro Baroja refiriéndose a los campesinos, si bien creo que se podrían aplicar a toda sociedad de tipo tradicional:

La mayor proximidad a la Naturaleza y la conciencia de que el trabajo del campo es duro y penoso hace también que, con frecuencia, en las comunidades campesinas se dé una especie de pesimismo que tiene poco que ver con el de los filósofos...<sup>29</sup>.

La dureza de la vida en este tipo de sociedad ha hecho que la religión ofrezca algunos remedios a la tremenda ansiedad que la incertidumbre sobre el futuro provoca. La religión votiva colorea de optimismo ese peso terrible, porque no solo ofrece la salvación en la otra vida, que es en lo que insisten sobre todo los teólogos y los místicos, sino que ofrece las cosas buenas de esta vida, que, cuando se obtienen, se achacan a la generosidad de la divinidad. Y la mejor de todas es la salud, la propia existencia, sin la cual todo pierde sentido.

Por otro lado, está la publicidad que el exvoto supone, buscada a veces y alentada por la Iglesia, pero mirada con recelo por los más puristas, pues casa mal con las tendencias de una religión interior. Los exvotos «constituyen una proclamación pública del reconocimiento por el favor recibido»<sup>30</sup> y, en esta ostentación, influye la fuerza de la tradición milenaria, sin duda; pero había otros factores importantes, como la misma inducción de los santuarios a realizar esta práctica por los beneficios económicos que les producía, y el prestigio social del ofrecido o tocado por la gracia milagrosa de la divinidad en una sociedad «encantada», donde el milagro todavía no era objeto de duda o mofa, sino una bienaventuranza.

- 28 *lb.*, pp. 245-246.
- 29 Las formas complejas de la vida religiosa (siglos xvı y xvıı). Madrid: Akal, 1978, p. 332.
- 30 Salvador Andrés Ordax, op. cit., p. 15.

Una revisión y puesta al día pude verse en el artículo de Carmen Alarcón Hernández, «La devotio ibérica y R. Étienne: ¿El origen del culto imperial en Hispania?», Arys, 11, 2013, pp. 209-226. http://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/index [Consulta: 12/09/2015].

<sup>«</sup>En los tratos religiosos, el intercambio de regalos es simplemente ubicuo. Esto parece ser otro auténtico universal, tanto de la historia religiosa como de la antropología», W. Burkert, *La creación de lo sagrado...*, p. 234.



# Talismanes andinos actuales. Historia, folklore y arte popular

Grupo de Estudio del Sur\*

\* Este ensayo es parte de los resultados de una beca grupal otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, República Argentina, al Grupo de Estudio del Sur dirigido por la Dra. Margarita E. Gentile (investigadora CONICET-Museo de La Plata y profesora titular ordinario Universidad Nacional de las Artes-Folklore). En esta ocasión, el Grupo estuvo formado por Anahí M. Gentile (Artespacio/Pyxis Asociación, Buenos Aires) y los licenciados UNA Cynthia L. Pintado (Escuela Superior de Educación Artística, Buenos Aires), G. Ariel Rivadero (Universidad Nacional de La Rioja) y Jorge O. Tabares (UNA-Folklore). Colaboraron los lic. UNA Rodolfo E. Ferrer (Centro Polivalente de Arte de la Provincia de San Juan), Irma C. Sousa (Visuales) y Adriana J. Cuozzo (Folklore). Comprometen nuestro agradecimiento la Dra. Olga E. Fernández Latour de Botas, Elena Rojo de Covache, Hugo A. Pérez Campos y Juan Falú.

## El tema

I uso de talismanes para potenciar los propios recursos a fin de conseguir un propósito es una costumbre muy antigua y difundida de manera que, en este ensayo, no haremos exégesis de un tema acerca del cual hay publicada sobreabundante información.

Tomando en cuenta la vigencia y difusión de dicha costumbre, las creencias asociadas a ella, su permeabilidad, adaptación y revalorización en diversos contextos, se propuso al Fondo Nacional de las Artes realizar una lectura de la diversidad y pluralidad normativas que rigen la manufactura, uso y función de los talismanes andinos actuales. El trabajo de campo consistió en observación con participación, entrevistas informales a vendedores y usuarios, registro gráfico y recopilación de los objetos de estudio adquiridos en puntos de venta tradicionales de Buenos Aires, San Juan, La Rioja, Salta, San Salvador de Jujuy, San Miguel de Tucumán, Humahuaca y Sucre (Bolivia).

En cuanto al aporte de estas indagaciones a los estudios científicos sobre continuidades y cambios del tema central, destacamos los materiales de estudio obtenidos de primera mano, su descripción densa, su comparación con la producción bibliográfica (antigua y actual) y un período de relevamiento previo a la solicitud de la BG-FNA, durante el cual se calibraron la factibilidad y relevancia de la propuesta.

# Precisiones y clasificación

Respecto de la denominación, el trabajo de campo mostró, consistentemente, que quienes venden talismanes y amuletos en ferias y mercados los denominan indistintamente porque se trata de conformar al cliente antes que corregir sus expresiones<sup>1</sup>.

En cuanto a la apariencia, hay, desde muy antiguo, una clase de talismán formado con una selección de pequeños objetos de calidades, procedencias y significados diversos, guardados en una bolsita o paquete cuya ubicación solamente la sabe su propietario; para que el talismán lo ayudase, debía ser preparado por una persona especializada, quien cumpliría con ciertas pautas y lo dedicaría a la función solicitada. Los talismanes andinos actuales pertenecen a esta clase; son, además, uno de

<sup>1</sup> Una situación similar con relación a las estampitas de san la Muerte, cuyo epígrafe dice «Señor, La Muerte» (Gentile 2008); también, con los diferentes nombres con que se conocen a la Difunta Correa y al Gauchito Gil (Gentile 2009, 2014).



los pocos objetos folk cuya manufactura todavía conserva, en parte, una de las características que definieron *lo folklórico*<sup>2</sup>: el anonimato del artista y el del artesano.

Su análisis iconológico<sup>3</sup> mostró que su lenguaje plástico era uno solo con los saberes compartidos por una comunidad que trascendía nacionalidades y clases sociales, y que durante el siglo xx se extendió desde las áreas rurales a las urbanas siguiendo el flujo migratorio de sus usuarios.

Otro punto de vista para aproximarse a dichos talismanes fue el del *arte objetual*<sup>4</sup>; se los consideró como obras de arte popular en las que confluyeron pequeños objetos de factura industrial. Expresado de otra manera, en estas piezas se complementaron el saber y el hacer del arte popular, y cada una de ellas, aun en su especificidad como talismán, actualizó creencias previas.

Al ser interpelados como textos, dichos talismanes evidenciaban el imaginario y los temas que preocupaban al artista/artesano<sup>5</sup> que los manufacturaba y a quien los adquiría con la finalidad de atraer sus beneficios; el accionar de ambos le daba sentido unidireccional a estas pequeñas obras. Su fabricante contaba con un bagaje de medios expresivos para realizar un objeto que interpretara las aspiraciones y deseos del comprador. Pero aún había otro «alguien», el mismo talismán, que también comprendía la solicitud y se disponía a concederla si se lo requería en los términos adecuados<sup>6</sup>.

Regresando a la confusión entre *amuletos* y *talismanes*: los *amuletos* son partes de animales, vegetales o minerales en estado natural, que no han sido modificados por la mano del hombre, no se les cambia su aspecto original, a lo sumo se los resguarda en una caja o bolsa. Aquí los denominamos *objetos simples*. En cambio, los *talismanes* están formados con varios objetos: figuritas fundidas en plomo, estampas religiosas con oraciones y billetes de banco en miniatura, entre otros. Aunque no es común, pueden incluir también partes de animales, vegetales o minerales. Aquí los denominamos *objetos compuestos*.

Desde el punto de vista de su función, el *amuleto* es un objeto con poderes de protección para quien lo utiliza rechazando lo malo. Por su parte, el *talismán* sirve para obtener algo que se desea.

<sup>2</sup> En la República Argentina, en el sentido que le daba don Augusto R. Cortazar (1959).

<sup>3</sup> En el sentido de Erwin Panofsky 1998 [1921-1953] y 1998 [1932-1962].

En el sentido de Simón Marchan Fiz (1972), fue un movimiento surgido a fines de la década de los años 60 del siglo xx y que se manifestó de formas muy diversas (performance, instalación, body art, música, escultura, pintura, etc.), tanto como para que sus fronteras no pudiesen ser del todo definidas (Marchán Fiz 1972; Calvo Serraller y otros 1999; Vázquez Roca 2007, entre otros). La idea generatriz y subyacente, común a todas estas manifestaciones, era que para que una obra se considerada verdadera obra de arte debía ser algo más que el objeto realizado por el artista; debía ser al mismo tiempo concepto e idea, con insistencia en el comentario social o político, y evidenciando una línea directa con los ready made de Marcel Duchamp de principios del siglo xx.

<sup>5</sup> Hasta donde pudimos indagar, quienes manufacturan talismanes disponen de un margen para incorporar novedades a condición que el propósito/texto siga siendo claro. De ahí que la dupla artista-artesano puede no ser tal, y es tan difícil discernir algo al respecto que se pueda aplicar a todos por igual.

<sup>6</sup> El género literario reúne infinidad de relatos sobre uso y función de algún talismán; el anillo y la lámpara de Aladino, en las *Mil y una noches* (siglo IX d. C.), y *La pata de mono*, de W. W. Jacobs (1902) son dos entre muchos. Todos destacan su particularidad de conceder exactamente lo que se le pide, característica que dio lugar, a fines del siglo XX, a infinidad de chistes protagonizados por el genio de la lámpara, quien concedía lo solicitado con poco discernimiento de su parte.



El amuleto puede llegar a su dueño porque este lo halló, porque le fue regalado o porque lo compró. En cualquier caso, su adquisición es tan simple como su forma y función; es decir, basta tenerlo y confiar en él. En cambio, el talismán debe ser preparado por un experto, quien buscará y reunirá los elementos necesarios, le «dirá» al talismán qué debe hacer y le enseñará a su propietario el ritual para que conserve intactos sus poderes originales.

Una diferencia importante entre *amuleto* y *talismán* es que estos últimos tienen correspondencia con los signos celestes; por otra parte, ambos suelen ser pequeños porque deben permanecer ocultos y desconocidos a fin de evitar que caigan sobre ellos influencias negativas que podrían neutralizarlos.

Volviendo a los talismanes, a estas generalidades que venimos de señalar se le agregaron a partir de los últimos años del siglo xx nuevos elementos (aromas, gemas, colores) difundidos por la New Age, la cual retomó, a su vez, lo relacionado con el auge de las llamadas *ciencias ocultas* desde fines del siglo xix (Liddell Mc Gregor; Gentile 2006).

Para quienes fabrican y venden dichos objetos, esta actividad representa una salida laboral que amerita la actualización y reinterpretación de la abundante literatura sobre misterios en general; así, periódicamente se reformulan los usos y funciones de los productos mágicos, dando lugar a nuevas necesidades y expectativas acerca de sus características y alcances. Esta rápida adaptación aseguró la pervivencia de algunos conceptos y formas a lo largo de siglos, y el periódico regreso de otras. Innovar con arcaísmos es la expresión que mejor define, a nuestro entender, estas continuidades y cambios (Gentile 2008).

Un ejemplo de las confusiones y adaptaciones es el amuleto/talismán adquirido en abril de 2010 en Mercedes, Corrientes, en el santuario de Gauchito Gil. Se trata de una estampita con la figura canónica de este santo popular<sup>7</sup> adosada a un papel impreso del mismo tamaño que cubre el reverso de la misma; el conjunto está resquardado en un sobre de plástico transparente prolijamente cerrado y con una perforación como para colgarlo. Este agregado a la estampita de GG lleva el título de Amuleto completo, no obstante que la oración que lo acompaña se refiere a «... este Talismán...». Sus componentes son pequeños objetos, casi todos de fabricación industrial, adheridos al papel junto a los cuales está su nombre. Así, tenemos:



Figura 1. Amuleto completo con una estampita de Gauchito Gil en el reverso. Santuario de GG, Mercedes, provincia de Corrientes, abril de 2010

<sup>7</sup> Sobre estas imágenes, véanse Sousa 2010 y Gentile 2014.





Figura 2. Volante de publicidad de un yatiri ('sabio', en aymara) que aconseja y prepara amuletos de la buena suerte que incluyen elementos propios de los talismanes, como astros influyentes. Liniers, noviembre de 2013

- Salud → una espiga de trigo, de plástico dorado, puesta de manera que parece abarcar también lo relacionado con trabajo (¿tal vez por asociación con san Cayetano, conocido como el «santo del pan y del trabajo»?).
- Amor → dos llaves, una de ellas rota<sup>8</sup>.
- Dinero → un fragmento de fotocopia de un dólar americano.
- Envidia → un pedacito de cinta roja.
- Justicia → una daga, o tal vez una espada, de plástico dorado.
- Felicidad → una lenteja (Lens culinaris).

Otro ejemplo es uno de los volantes que se entregan al paso en la feria y mercado bolivianos de Liniers<sup>9</sup>; mediante ellos se promocionan quienes aseguran a sus futuros clientes que obtendrán lo que desean con su ayuda mágica que, como en otros casos, no discierne entre *amuleto* y *talismán*. Don Santos prepara amuletos de la buena suerte que incluyen datos como número de la suerte, color, metal y astro influyente más propios de talismanes.

Para que el estudio de los talismanes folklóricos andinos contribuyese a perfilar mejor el conocimiento de su rol en la vida diaria, establecer continuidades y cambios, y servir a los estudios comparativos, en el marco de este proyecto se llevó a cabo primeramente una clasificación de los adquiridos durante el trabajo de campo siguiendo su accionar recurrente sobre amor, dinero y felicidad; algún caso mencionaba trabajo, estudio o salud.

El paso siguiente fue la descripción, seguida del estudio e interpretación de sus componentes por separado y en el contexto del talismán; lo mismo

respecto de los rituales pertinentes. Nuestros comentarios se basaron en los datos de campo y la compulsa bibliográfica<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Una llave rota en una de sus «paletas» puede usarse como ganzúa ocasional si la cerradura tiene una sola vuelta. Su significado en el contexto de este talismán se nos escapa, por ahora.

<sup>9</sup> Barrio de la ciudad de Buenos Aires.

Se buscaron y prefirieron las fuentes y comentarios originales (por ejemplo: Eco [1974] 2000, [1979] 1992, [1979] 1993); Fraschini 2009, entre otros).



# Descripción

### OBJETOS SIMPLES Y OBJETOS COMPUESTOS

Los que llamamos *objetos simples* son amuletos, pero hay un talismán cuya presencia en mercados y ferias continúa desde hace más de cien años; se trata de las tres plumas del ala del caburé que se cree atraen dinero y amor<sup>11</sup>.

En cuanto a los *objetos compuestos*, su contenido forma microsecuencias que remiten a escenas conocidas<sup>12</sup>.

En las descripciones que siguen, también hay puntos comunes a talismanes y amuletos (espacio, etiqueta, partes de vegetales, animales y minerales), que facilitan la confusión de la que venimos hablando.

# El espacio

Los elementos que componen el talismán están contenidos en un paquete chato, de unos  $5 \times 5$  cm; pueden ser cuadrados o rectangulares, y no conocemos ningún registro —antiguo o actual, ni siquiera bibliográfico— de formato redondo ni esférico.

La envoltura es de celofán o película de nailon transparente; así, en un lado se ven los pequeños objetos y en el reverso la etiqueta, un billete miniatura doblado o la estampa de un santo, una virgen o la Mano Poderosa<sup>13</sup>. El cierre es siempre prolijo, sin rebordes salientes, bien recortado y pegado.

# La etiqueta

Nombra al objeto y explica su función. Por ejemplo: «Talismán / del / hogar / salud / dinero / amor / felicidad».

Otra etiqueta cuyo texto se repite desde hace casi cincuenta años es la que dice: «El Talismán / de los 7 poderes / para la suerte / dinero \* el trabajo / Preparado y curado por / 12 curanderos en Lima – Perú»; este tipo de talismán se encuentra en todos los puestos de venta que conocemos, lo mismo que el de las plumas de caburé.

Las etiquetas se imprimen varias en una hoja de papel estandarizado y luego se recortan. Aunque son difíciles de hallar, todavía hay algunas de las que fueron originalmente escritas a máquina y hoy

Caburé chico, *Glaucidium ferox, Glaucidium brasilianum* (Ambrosetti 1967: 55; Ábalos 1966: 20; Narosky e Yzurieta [1987] 1993: 145). Se cree que el *caburé* atrae a sus presas con el aliento, lo mismo que la *lampalagua* (*Boa constrictor*). Según Alicia Quereilhac de Kussrow, el caburé tiene parásitos que atraen a otros pajaritos, los cuales se acercan a «despiojarlo», momento que aprovecha este para matarlos y engullirlos.

<sup>12</sup> Es una sinécdoque, la figura retórica pars pro toto ('la parte por el todo').

De entre una nube surge la mano derecha del Crucificado con la palma abierta hacia el observador en medio de la cual se ve una herida vertical. A ambos lados, sobre la misma nube, hay cuatro ángeles: dos junto al pulgar cargan la Cruz y la corona de espinas, en tanto que los que están bajo el meñique muestran los tres clavos sobre un almohadón rojo, la lanza, el hisopo, el martillo y la tenaza. Las puntas de los dedos se pierden entre otras nubes y sobre cada una de ellas están san Joaquín (meñique), santa Ana (anular), san José (medio), María (índice) y el Niño Jesús (pulgar). Esta oración, recopilada en 1987, amerita un análisis y estudio que excede el propósito de este ensayo.



se las sigue reproduciendo en fotocopia.

# Elementos vegetales

El más notorio y constante es la semilla rojinegra de guairuro, o guairuro macho (Ormosia monosperma), seguida de cerca por un fragmento de pata de loro o cuti (Prosopis strombulifera Benth) de color amarillo natural; en un caso había una semilla redonda y chata, color marrón oscuro, que corresponde a una leguminosa, como acacia (Gleditsia) o cebil (Anadenanthera) (Parodi 1959). Actualmente no se incluyen pedacitos de plantas suculentas.

# Elementos animales

No se observaron elementos animales entre los componentes de talismanes andinos, ni antiguos ni ac-



Figura 3. Talismán realizado con un solo componente animal; la etiqueta es fotocopia de una mucho más antigua escrita a máquina. «\*Pluma de caburé\* / Para el DINERO y AMOR. / Preparado y curado por los 7 curanderos «LIMA – PERU»». San Salvador de Jujuy, octubre de 2007

tuales. La excepción, repetimos, son las plumas de caburé como únicos componentes, y alguno con una consigna más amplia: «La pluma de caburé – Da Suerte – Da Fortuna – Para la Salud y el Amor» (Gentile 1989: 28).

# Elementos minerales

Excepto la piedra imán con limaduras adheridas que materializa la idea de *atraer*, entre los componentes de los talismanes que conocemos no hay minerales.

En Sucre, en los años 90 se preparaban a pedido talismanes para el amor consistentes en tres «costalitos» de papel periódico reunidos, a su vez, en otro. Uno de ellos contenía partículas y granos de un mineral amarillento junto con cinco figuritas de sebo: un camión, dos redondeles, un cuadrado y otra indiscernible. Los otros dos costalitos contenían cinco *milagros*<sup>14</sup> color blanco (dos de ellos eran Santiago) y dos pancitos de azúcar. El contenido del tercer costalito era multicolor: confites, *guairuros*, figuritas de plomo muy delgadas representando muchas de ellas flechas, papel picado, semillas de *Gleditsia* o *Anadenanthera* y piedra imán<sup>15</sup>.

Las instrucciones eran: humear el talismán jueves y sábado rezando tres credos y nombrando a la persona que se quería atraer; luego fumar tres cigarrillos al mismo tiempo también nombrando a esa persona. Estas acciones debían realizarse en el cuarto del propietario del talismán.

<sup>14</sup> Cuadrados de unos 2 cm de lado y 2 o 3 mm de espesor, realizados en pasta de azúcar. Tienen en relieve diversas figuras y también pueden estar coloreados, según el contexto al que van destinados.

<sup>15</sup> En este caso era magnetita; en otros talismanes era un fragmento de hierro imantado con limaduras adheridas.





Figura 4. Estampita con la imagen canónica de la Mano Poderosa y oración en el reverso: «Oración a la Mano Poderosa. ¡Oh, Mano poderosa de Cristo! Líbrame de todo mal; con mis contrarios por ser muchos, por donde quiera que vaya la mano de Dios me lleve, la de la Virgen me guíe de noche y de día, la de mi Padre San Pedro por delante y por medio, la de mi Padre San Blas por delante y por atrás; ojos tengan y no vean, manos tengan que no me toquen, pies tengan que no me alcancen; tan invisiblemente sea, yo en medio de mis enemigos que invisiblemente me transforme, que mi cuerpo no sea preso ni muerto. Amén. Jesús». Atrio de la iglesia de Santo Domingo, febrero de 1987

# Figuras fundidas en molde y pintadas

En la mayoría de los talismanes actuales, estas pequeñas figuras planas son el núcleo que concentra y explicita la función a la que está destinado. Son de plomo, fundidas en moldes de diversas calidades y luego pintadas, en general de color dorado. Excepcionalmente, alguna es de plástico pintado de dorado.

Representan varias imágenes que, en principio, se pueden agrupar en religiosas y seglares. Entre las primeras hay vírgenes, santos, un Divino Niño Jesús¹6 y la Mano Poderosa con la representación de cada uno de los miembros de la Sagrada Familia sobre cada uno de los dedos. Entre las segundas se encuentran la *maki*, que es una mano que cierra los dedos sobre un disco apoyado en la palma y que representa una moneda; la mano que sujeta por el cierre una bolsita con dinero¹7, libros¹8, pareja de novios, caballito de mar¹9 y algunas figuras indiscernibles por desgaste del molde.

# Dinero en miniatura

Impresos o en fotocopias, reproducen también los colores de los originales; hay pesos argentinos, euros y dólares americanos. Estos billetes miniatura también se usan para comprar bienes miniatura en la feria de Alasitas.

Doblados en dos partes, son el fondo o respaldo de las figuritas de plomo y, a veces, reemplazan a la etiqueta. Definen al talismán dedicado a conseguir dinero.

Se trata de un Niño Jesús vestido de color rosa intenso, de pie, con los brazos extendidos hacia arriba. Se popularizó a principios de este siglo; es una de las imágenes impresas en las pulseras-rosario.

<sup>«</sup>La Maki. Es un talismán en forma de manito, sujetando en la palma una bolsita con dinero; debe ser untada con sebo de llama [...] Se debe llevar en la bolsa, en los bolsillos, en las cajas de dinero, etc. para atraer buenas ganancias» (Frisancho Pineda 1973: 97).

Asociados al estudio, en cualquiera de sus niveles y profesiones que los requieran.

<sup>19</sup> Popularmente asociado a la fidelidad conyugal.



# Imagen religiosa impresa en papel

También como fondo o respaldo de las figuritas de plomo, pero no en reemplazo de la etiqueta, se encuentra a veces una estampita impresa a todo color de la Virgen de Urcupiña, Señor de Bombori (Santiago apóstol) o la Mano Poderosa. Estas figuras también se venden sueltas y pueden tener una oración en el reverso.

La variedad de imágenes religiosas está acotada, hasta donde pudimos indagar, a devociones bolivianas: Urcupiña y Santiago como Señor de Bombori o Tata Laguna. Faltan, por ejemplo, el Señor de los Milagros peruano y el Gran Poder boliviano (en cualquiera de sus versiones).



Figura 5. Etiqueta de talismán que explicita al máximo su función, tanto por lo que está escrito (para atraer dinero) y el billete miniatura doblado, como por el dibujo del chanchito-alcancía y las monedas que van cayendo en él. San Salvador de Jujuy, octubre de 2007

# Papel de fondo

El fondo sobre el que se apoyan las figuritas

de plomo puede ser, si no una estampita o un billete de banco, un papel metalizado rojo o dorado. Pero, también, entre la etiqueta y este fondo puede estar, doblado, un billete miniatura o una imagen religiosa. En algunos casos, el talismán contiene también papel picado opaco y metalizado.



Figura 6. Talismán con una de las etiquetas más antiguas. «El Talismán de los 7 Poderes para la suerte / Dinero / El Trabajo / Preparado y curado por 12 curanderos en Lima – Perú». Las piezas son de plomo fundido pintado de dorado; entre ellas se encuentran la Virgen del Valle, san Cayetano con el Niño, herradura con la mano, higa, mano haciendo el gesto de los cuernos, etc. San Salvador de Jujuy, octubre de 2007





Figura 7. Componentes de talismanes y amuletos: pata de loro o cuti (*Prosopis strombulifera* Benth) y semillas de guairuro o guairuro macho (*Ormosia monosperma*)

# **MAQUETAS**

Entre los tipos de talismanes, las maquetas que representan a escala casas y negocios son un grupo aparte y tienen un diseño particular. Estas piezas solamente se venden y adquieren en ferias y mercados durante el mes de enero, durante la feria de Alasitas; en ella se compran con dinero miniatura los bienes, también en miniatura, que se desean conseguir durante el año; es una forma de propiciar su adquisición.

Uno de los materiales empleados en la manufactura de estos talismanes es la cerámica en frío, luego pintada; estas realizaciones representan, en general, casas. Las hay tipo chalet, de una o dos plantas con jardín, quincho, piscina, vehículos estacionados en el jardín (autos, camiones); también edificios de departamentos, de muchos pisos. Su tamaño varía entre los 15 y 20 cm de ancho y alto. La profundidad no supera los 5 cm; son piezas huecas, tienen por detrás un agujero para colgarlas en la pared.





Figura 8. Elemento mineral en uno de los costalitos que formaba parte de un talismán para el amor. Sucre, agosto de 1992

También hay autos y camiones realizados en este material que se venden por separado.

Pero las maquetas que se lucen por su prolija y pormenorizada factura son las que representan talleres y tiendas; están realizadas en cartón, papel y tela; todos sus componentes están a escala, aun cuando sea en menos de 1 cm de alto, como los permisos municipales, productos a la venta que reproducen las etiquetas de las marcas más conocidas, maquinarias y materias primas; se les agregan billetes y alguna imagen religiosa, lo mismo que los escudos nacionales de Argentina y Bolivia.



Figura 9. Maqueta de cerámica pintada. Casa tipo chalet de dos plantas, con acceso por escalera exterior, jardín florido con piscina y auto. Liniers, feria de Alasitas, enero de 2013



# Usos y rituales

Excepto que se los prepare a pedido, los talismanes que venimos de describir suelen presentarse ya realizados. La persona interesada en comprar uno se dirige a quien suele venderlos y elige el de su interés. Pero para que dicho talismán produzca los efectos deseados debe ser *rezado*.

Con frecuencia, si quien los vende es una mujer dirá que ya está *rezado* y que a partir de ese momento solamente hay que llevarlo consigo, tal vez envuelto en una tela de determinado color. En cambio, si el vendedor es un hombre sostendrá el talismán en la palma de su mano mientras murmura algunas palabras, indicándole luego al comprador cómo tratarlo. Tras esto, la persona lo llevará consigo o lo ocultará en cierto lugar de su casa o negocio.

También se lleva el talismán, en algún caso, al templo de San Cayetano, en el mismo barrio de Liniers, para ser bendecido públicamente junto con herramientas y llaves de casas y negocios luego de la misa de la mañana.

Un caso particular de talismán es el Equeco que, por su amplia difusión no lo consideramos aquí en detalle. Esta figura de yeso pintado y cargada con los bienes deseados no está oculta y hasta puede formar parte de la decoración hogareña; siempre con los brazos en alto, la mirada al frente y la boca abierta, suele estar parado sobre una tela de color rojo y se le convida a fumar una vez por semana. Tanto el contenido de las bolsas que carga como los detalles de colores y día de la semana son variables, es decir, no hay una pauta fija. Incluso la figura puede ser realizada de muchos otros materiales, entre otros, plata.



Figura 10. El sistema europeo de valores y creencias traspasado al diseño en una prenda prehispánica. Borde inferior de un uncu (camiseta incaica) tejido durante la colonia. Bajo la línea de tocapu que reproducen algunos diseños prehispánicos, hay dos cenefas con personajes que tal vez remitan a la historia personal del propietario de la prenda. El cuadro de la derecha, sobre la última línea de borde, representa un inca tal como se le ve también en quero (vaso de madera de uso ceremonial) junto a un león rampante conformando la imagen de un tocapu heráldico (Gentile 2010). Foto cortesía de la Division of Anthropology, American Museum of Natural History, New York. Catalogue number B/1500

# Reflexiones y comentarios

Durante el siglo xvi, en los Andes y entre indígenas, se pasó paulatinamente de los sistemas prehispánicos de registro, basados en tocapu y quipu, a la escritura fonética sobre papel. Pero hasta llegar a la simplificación del quipu en el siglo xx transcurrió un lapso en que ambos continuaron vigentes con el agregado de imágenes y objetos propios del sistema europeo de valores y creencias como monedas, medallas religiosas, heráldica, etcétera (Millones 1983; Gentile 2007, 2010, entre otros autores). En sus entresijos se afirmaron los significados transatlánticos de colores, metales e imágenes, y sobre



esa base se continuaron expresando los anhelos y solicitudes focalizadas en talismanes que, de alguna manera, reemplazaron lo que los evangelizadores del siglo XVII llamaron dioses penates y huacas portátiles, es decir, personales<sup>20</sup>.

El lenguaje plástico de los talismanes andinos actuales trae al presente aquellos propósitos prehispánicos; la yuxtaposición de objetos en un pequeño espacio cerrado, algunos de los cuales son ahora de manufactura industrial, continuó la tradición europea de formar con ellos un texto que, hoy día, también es legible desde el arte objetual. Resumiendo, el talismán llegó al siglo xxI y se integró, adaptándose su manifestación plástica al día a día del momento.

Esta idea de reunir objetos con significado propio para conformar un talismán que los agrupe y renombre a todos con un solo propósito se extendió, como vimos antes, a la invención de un amule-to/talismán completo, dedicado a la devoción de Gauchito Gil; así, este santo popular pasó a ser otro eslabón en la cadena de formalización de talismanes actuales, aparte de los andinos.

\*

Para don Augusto R. Cortazar<sup>21</sup>, lo *popular* era casi sinónimo de *espontáneo* (1959: 12), afirmaciones que habría que revisar tomando en cuenta la influencia de los medios masivos de comunicación a partir de mediados del siglo xx, cuando comenzó la difusión de las radios a transistores y las revistas semanales con más gráfica que texto.

La facilidad para reproducir los talismanes no parece haber influido en el anonimato de sus fabricantes, ya que quienes los distribuyen y venden saben quiénes son, y hasta de la mano de quien llegan, o podrían llegar, las innovaciones y mantenerse las continuidades.

\*

Como objeto de estudio desde el arte popular, los talismanes andinos guardan un sentido que puede ser interrogado por quien se interese en ellos y a quien se le ofrece como resultado la expresión de un anhelo, y así se lo dan a entender mediante su iconografía y su estudio iconológico; la misma sigue una lógica que no es posible reducir a una sola fórmula aunque sus signos no sean infinitos<sup>22</sup>.

\*

El nexo entre la realización de un talismán folklórico andino y la teoría del arte está, como dijimos antes, en el llamado arte objetual. Pero, a diferencia del este, dichos talismanes se presentan terminados; en ellos nada quedó librado al azar pero, como en el arte objetual, el concepto original se cerró como un círculo que se dinamiza sobre sí mismo cuando se lo requiere y en el punto de encuentro que es el del ritual prescrito.

La huaca andina prehispánica era el antepasado de cada aillu (grupo familiar). «Qué conopa o chanca tiene, que es su dios Penate [...] y si todos los demás indios las tienen, lo cual es cosa certísima, [...] más fácilmente descubren las huacas comunes que las particulares que cada uno tiene» (Arriaga [1621] 1968: 249).

<sup>21</sup> En sus trabajos convergieron los de sus antecesores; puso los estudios de folklore a un paso de los de antropología. Quienes lo siguieron no continuaron esa línea, aunque algunos incorporaran vocabulario de ciencias sociales a sus trabajos de folklore.

Al cierre de este trabajo llegó la invitación a un simposio organizado por la Universidad Ricardo Palma (Lima) sobre la discusión acerca de *arte* y *artesanía*, abierta a partir de la entrega del Premio Nacional de Cultura a don Joaquín López Antay hace cuarenta años, y las sucesivas resignificaciones de *arte popular* durante ese lapso. El tema ya era preocupación de José María Arguedas (1958).



# Talismanes en proceso de folklorización

Según Cortazar (1949: 235 y ss., 1954, 1975, 1976, s/f), el proceso de folklorización era un paso previo a la consolidación de los fenómenos folklóricos. En sus trabajos intentó, sin éxito, precisar, definir y sistematizar la dinámica de dichos «fenómenos»<sup>23</sup>.

En nuestra opinión, habría que indagar acerca de este capítulo de la historia de los estudios del folklore de la República Argentina a la luz del acontecer político, ya que fue en la década de los años 40 cuando se marcó la proyección política de los «fenómenos folklóricos», cancelando la posibilidad de su estudio desde la antropología.

Asimismo, en el ámbito de nuestro país, quedaron instaladas a partir de los años 70 del siglo pasado las creencias derivadas de la New Age, sobre todo la de que cada quién está en situación de interpretar y añadir a lo que ya se sabe sus propias elucubraciones sostenidas por el relato de su experiencia personal.

Un recorrido por la red global permite recopilar rápidamente datos e imágenes de varios dijes y figuras que, en este momento, compiten con los talismanes que venimos de ver porque se venden en los mismos sitios; sin embargo, sus adquirentes no parecen contradecir sus creencias comprando ambos, según hemos podido observar. Además, ya en 1986 circulaba en Lima, en puestos de venta de talismanes y amuletos, una *Oración cristiana del talismán* (Gentile 1989: 47)<sup>24</sup>.

Algunos se usaban en la Edad Media (cuernos, los astros en las gemas y metales que los representaban, etcétera), momento histórico que fue tema de indagaciones desde mediados del siglo xx, tanto desde la historia como desde la novelística literaria y cinematográfica. Si a esto se le suma la difusión oral de las virtudes de estas ayudas mágicas, y la mediática que aseguró la permanencia del interés por lo lejano y exótico, su clasificación como talismanes en proceso de folklorización no ofrece mayores dificultades.

En este nivel también persiste la confusión entre talismán y amuleto, y quienes ofrecen objetos mágicos a la venta no reparan en ese detalle. Algunas fotos en la red y sus explicaciones sostienen esto que venimos de decir; notablemente los productos con oferta más consistente son un pequeño buda sentado, panzón y sonriente, y el elefante al que se le anudan billetes de banco en la trompa alzada.

Para finalizar, veamos el tema de la invención de talismanes actuales, ya que su recopilación y descripción permiten diferenciar entre fabricantes de talismanes que continúan alguna tradición antigua (oral o bibliográfica) y los que se limitan a copiar un diseño atractivo en la línea de un misticismo orientado al marketing. Estos últimos basan sus diseños en cualquier objeto, a condición de que el mismo sea antiguo.

Un ejemplo de lo que venimos de decir lo hallamos en 2007 en «La botica milagrosa SRL», del barrio de Liniers, durante la búsqueda de objetos relacionados con el culto a San Son. Entre ellos había un «Talismán del Glorioso Sanson». Era una placa de metal muy pesada como para llevar colgada, pero

Don Félix Coluccio, entre otras obras en su Diccionario, [1948] 1981, por ejemplo.

<sup>«</sup>Oración cristiana del Talismán. Se debe orar con fe los días Martes y Viernes. ¡Oh! Hermoso Talismán que con la Samaritana anduviste. Yo te saludo, te venero, te amo. ¡Oh! Famoso Talismán, Tu eres La Perla del Mundo; que con tu poder que tienes, enriqueces a muchos pobres que hay en el mundo, que la plata no les dura mucho. Que con tu poder puedes luchar contra el mal y contra toda la pobreza que llegue hacia mi. Que con el poder que tienes, yo pueda vivir en Paz. Que la suerte entre en mi casa como entró Jesús en Jerusalén. Te tengo fe te tengo amor. Amén».





Figura 11. Invención de talismanes actuales. Talismán del Glorioso Sanson. Santería no católica del barrio de Liniers, 2007

estaba preparada para ese uso. Reproducía en un lado la figura canónica de este santo popular en el momento de romper las columnas del templo; a su lado se encontraba el león, aunque fue parte de otra escena de su vida. En el revés de la placa, en relieve, decía Talismán / del Glorioso / Sanson.

La vendedora, que poco antes nos había explicado con detalle el uso y función de las velas dedicadas al santo, acerca del talismán solamente dijo que era para llevarlo con uno, sin otro requisito. Es decir, más que talismán era un amuleto.

Otro ejemplo se encuentra en la tienda del sitio del British Museum<sup>25</sup>, donde se ofrecían talismanes diseñados a partir de uno de la colección de dicho museo. Entre ellos es interesante notar dos: el de la manzana de Venus y un Mercurio, cuyos dibujos copiaban los de la sirena y el pe-

regrino, filigranas o marcas de agua de fabricantes de papeles de Europa entre los siglos xv y xvIII (Briquet 1985, núms. 13855 y 7587, entre otros).



Figura 12. Invención de talismanes actuales. Talismán de Venus, con imagen diseñada por Robert Place, e instrucciones para su consagración



Figura 13. Sirène, filigrana o marca de agua en papeles europeos del siglo xvı, según Briquet 1985, núm.13855



Figura 14. Invención de talismanes actuales. Talismán del dios Mercurio, con imagen diseñada por Robert Place e instrucciones para su consagración

Además, las instrucciones para consagrar el talismán podía ponerlas en efecto la misma persona que lo adquirió quien quedaría, desde el punto de vista «antiguo», revestida de poderes trascendentales. Algo así como un paso adelante de la New Age.

Dra. Margarita E. Gentile, investigadora CONICET-Museo de La Plata; profesora titular ordinario Universidad Nacional de las Artes-Folklore.

> Lic. UNA Cynthia L. Pintado, Escuela Superior de Educación Artística, Buenos Aires.

> > Lic. Anahí M. Gentile, Artespacio/Pyxis Asociación, Buenos Aires.

Lic. UNA G. Ariel Rivadero, Universidad Nacional de La Rioja, La Rioja.

> Lic. UNA Jorge O. Tabares, UNA-Folklore.



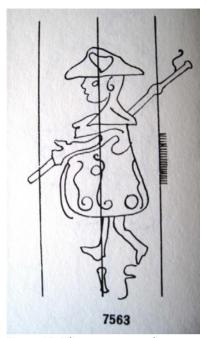


Figura 15. Filigrana o marca de agua que representa al peregrino con muleta al hombro en papeles fabricados en Milán en 1545. Según Briquet 1985, núm. 7563



Figura 16. Continuidades y cambios. Imagen de Buda, de fabricación industrial, gordito y sonriente, sentado sobre un montón de monedas. En este caso sostiene un peine porque se encuentra en el mostrador de una peluquería en Buenos Aires, 2014

# **BIBLIOGRAFÍA**

ÁBALOS, Jorge W.: Animales, leyendas y coplas. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.

AMBROSETTI, Juan B.: Supersticiones y leyendas. Región misionera, valles Calchaquíes y las pampas. Santa Fe: Librería y Editorial Castellví, [1917] 1967.

ARGUEDAS, José M.: «Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga». Lima: Revista del Museo Nacional 28: 140-194. 1958.

ARRIAGA, Pablo J. de: «La extirpación de la idolatría en el Perú», *Crónicas peruanas de interés indígena*. Biblioteca de Autores Españoles, CCIX: 191-277; Madrid: Ediciones Atlas, [1621] 1968.

BRIQUET, Charles M.: Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. New York: Hacker Art Books, [1907] 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945. Madrid: Editorial Istmo, 1999.

COLUCCIO, Félix: Diccionario folklórico argentino. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, [1948] 1981.

CORTAZAR, Augusto R.: El carnaval en el folklore calchaquí con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949.

CORTAZAR, Augusto R.: Qué es el folklore. Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano. Buenos Aires: Lajouane, 1954.

CORTAZAR, Augusto R.: Esquema del folklore. Conceptos y métodos. Buenos Aires: Editorial Columba, 1959.

CORTAZAR, Augusto R.: «Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica», *Teo-* rías del folklore en América Latina. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore: pp. 47-84, 1975.

CORTAZAR, Augusto R.: Ciencia folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1976.



CORTAZAR, Augusto R.; DELLEPIANE CÁLCENA, Carlos: Contribución a la bibliografía folklórica argentina (1956-1960). Buenos Aires: Dirección General de Cultura, sin fecha.

ECO, Umberto: Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen, [1974] 2000.

ECO, Umberto: Los límites de la interpretación. Barcelona: Lumen, 1992.

http://www.bsolot.info/wp-content/pdf/Eco\_Umberto-Los\_limites\_de\_la\_interpretacion.pdf

ECO, Umberto: Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen, [1979] 1993. https://docs.google.com/file/d/0BzH20\_Ds87woaHhHbjJ2dXJtTXc/edit?pli=1

FRASCHINI, Alfredo E.: Arte clásico y arte popular: entre el mito y el prejuicio, 2009.

http://www.saccom.org.ar/2009\_reunion8/actas/Fraschini.pdf

FRISANCHO PINEDA, David: Medicina indígena y popular. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1973.

GENTILE LAFAILLE, Margarita E.: Salud, dinero y amor. Ensayo sobre amuletos andinos actuales. Buenos Aires: Casimiro Quirós, editor, 1989.

GENTILE LAFAILLE, Margarita E.: «Las devociones populares en Argentina a principios del siglo xx», Los días de Alvear II: 13-20 + 10 figs. San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, Provincia de Buenos Aires, 2006.

GENTILE, Margarita E.: «Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica», Revista Espéculo 36, 2007.

http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html

GENTILE, Margarita E.: «Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: san La Muerte (siglos xx-xxl)», Revista Espéculo 37, 2008.

http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/sanlamu.html

GENTILE, Margarita E.: «Innovar con arcaísmos: san Son, presencia urbana de un culto popular rural». Buenos Aires: Folklore Latinoamericano X: 191-197, 2008.

GENTILE, Margarita E.: «Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina: Difunta Correa (siglos xix-xxi)», Revista Espéculo 41. Madrid: Universidad Complutense, 2009.

http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/difcorre.html

GENTILE, Margarita E.: «Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino». Revista Espéculo 45. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html

GENTILE, Margarita E.: «La cruz Gil. Historia, espacio y tiempo de una devoción popular de la provincia de Corrientes (siglos xx-xx)», Anuario de la Revista de Folklore: 3-26. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2014.

http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=20141

LIDDELL MC GREGOR, S.: The greater key of Solomon. Chicago: The de Laurence Co., sin fecha.

http://www.archive.org/details/greaterkeyofsoloOOsolo

MARCHAN FIZ, Simón: Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Akal, [1972] 2012.

MILLONES, Luis: «Medicina y magia: propuesta para un análisis de los materiales andinos», *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* XII (3-4): 63-68, 1983. Lima. http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/12(3-4)/63.pdf

NAROSKY, Tito; YZURIETA, Darío: Guía para la identificación de las aves de Argentina y Uruguay. Buenos Aires: Sociedad Ornitológica del Plata (4.ª ed.), 1993.

PANOFSKY, Erwin: El significado de las artes visuales. Madrid: Alianza Editorial, [1921-1953] 1998.

PANOFSKY, Erwin: Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza Editorial, [1932-1962] 1998.

PARODI, Lorenzo (compilador): Enciclopedia argentina de agricultura y jardinería. Vol. I: Descripción de plantas cultivadas. Buenos Aires: Ed. Acme, 1959.

SOUSA, Irma C.: Gauchito Gil. Imagen y representaciones. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2010.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: «Arte conceptual y postconceptual». *Revista Escaner Cultural*, Chile, 2007. http://revista.escaner.cl/node/42

# Revista de OLIA IIII E

Fundación Joaquín Díaz

www.funjdiaz.net

