

# Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



Construyendo la identidad..... 3  
Joaquín Díaz

Arquitectura vernácula en el berrocal de Trujillo ..... 4  
José Antonio Ramos Rubio y Francisco López Muñoz

La devoción popular a la Virgen del Pinarejo (Aldeanueva del ..... 44  
Codonal, Segovia)  
José Luis Díez Pascual

De lo gótico en Tunja, un espacio para la investigación-creación en ..... 58  
artes plásticas / El estilo gótico, apariencia o reafirmación de una  
identidad torturada / La presencia de lo gótico en la pintura  
simbolista europea del siglo XIX, dos casos: Jean Delville y Felicien Rops  
Óscar Quintero Puentes

Procesión del Domingo de Resurrección y Mayos a las mozas en ..... 84  
Beleña de Sorbe (Guadalajara)  
José Ramón López de los Mozos

# SUMARIO

Revista de Folklore número 427 – Septiembre 2017

Portada: *El molino y el puente sobre el Guadalquivir en Córdoba*. Thomas Sidney Cooper (1833)

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

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

ISSN: 0211-1810

## CONSTRUYENDO LA IDENTIDAD

**E**l conjunto de edificaciones principales y secundarias que representan y constituyen la arquitectura rural, ha sido estudiado desde hace más de dos siglos por diferentes especialistas, indagando cada uno de ellos en aspectos particulares de ese conjunto y tratando de analizar las vertientes más significativas de su producción: los recursos de la tradición para solucionar problemas de habitabilidad o funcionalidad y la posibilidad de incorporar nuevas creaciones e ideas al estilo popular y común de cada zona. Lo vernáculo –es decir lo que ata a un individuo (proviene de la palabra *verna*, con que los romanos designaban al esclavo que nacía en casa de su señor)– se convierte así en un vínculo natural con la propia tierra y con los materiales que se pueden obtener de ella o de la vegetación que la cubre. Esta forma inteligente y práctica de relacionarse el individuo con su entorno le ha servido además para identificarse y ser identificado, sin olvidar que para la recolección y uso de esos elementos naturales se iban creando herramientas y enseres que necesitaban de oficios y mercados para establecer relaciones entre gremios, o entre los propios integrantes de esos gremios y quien solicitara su concurso. Finalmente, para las grandes obras de uso común como puentes, templos o construcciones públicas, se demandaba la intervención de un arquitecto o de un maestro de obras que, o bien recurría a principios constructivos considerados «clásicos» o históricos, o bien tomaba de la propia inventiva o del estilo popular los fundamentos para la nueva edificación que casi siempre encajaba admirablemente dentro del conjunto existente con anterioridad. Difícil separar una catedral gótica de las pequeñas casas y callejuelas que la rodeaban, y más difícil aún disociar un puente del paisaje en el que quedaba enmarcado. Imposible olvidar que la fuerza telúrica de algunos lugares propiciaba el emplazamiento estratégico de pequeñas ermitas que parecían emerger de la propia tierra. Esta sabiduría y este respeto a la historia colectiva iban edificando sin artificios una auténtica identidad, asentada sobre los sólidos pilares de un estilo aceptado y de un gusto común.

# CARTA DEL DIRECTOR

# ARQUITECTURA VERNÁCULA EN EL BERROCAL DE TRUJILLO

José Antonio Ramos Rubio y Francisco López Muñoz

**L**a arquitectura tradicional o vernácula, constituye una de las expresiones culturales más significativa de cada estructura socio-económica; es la expresión de la experiencia histórica de cada colectivo. Por eso, el principal factor que determina las diferentes formas y tipos constructivos es el sociocultural, por encima de cualquier otro factor como podrían ser las condiciones climáticas o las limitaciones materiales y técnicas.

Testimonios materiales de arquitectura tradicional que definen la identidad de un territorio son los bohíos (bujíos) o chozos, los pozos de nieve y pozos de agua, los molinos, las zahúrdas, todas estas construcciones tradicionales son fieles testigos de la cultura y herencia de Trujillo y de los arrabales.

Un inventario para la puesta en valor de un patrimonio creado a lo largo de los

siglos que debería de contar con todos los reconocimientos institucionales y las ayudas públicas para su conservación, al igual que lo reciben las construcciones monumentales (castillos, palacios, etc.), esfuerzo que desde el año 2001 viene reclamando la Asociación por la Arquitectura Rural Tradicional de Extremadura, la necesidad de proteger las construcciones populares mediante su inclusión como bienes culturales inventariados en el Inventario del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura y su posible declaración como BIC.

## I.- El concepto. Estado de la cuestión

El concepto de *vernaculismo*<sup>1</sup> en relación con la construcción surge en Inglaterra en el siglo xvii, aunque el término arquitectura vernácula ha sido explícitamente usado a partir del año 1818, en el momento en el que los edificios vernáculos en el hemisferio sur fueron vistos como objetos de curiosidad en revistas y libros europeos. Los viajeros narraban historias sobre los lugares exóticos que visitaron en África. Los arquitectos se interesaron en llevar el término *vernácula* a la teoría de la Alta Arquitectura en el primer cuarto del siglo xx. Adolf Loos, Frank Lloyd Wright<sup>2</sup>, y Le Corbusier elogiaron la arquitectura vernácula. Pero, el momento decisivo para la inserción del término en la Teoría de Alto Diseño fue la exposición *Architecture Without Architects* de 1964 en el Museo de Nueva York de Arte Moderno, esta exposición fue organizada por Bernard Rudofsky, y tenía como objetivo elevar las construcciones vernáculas de todo el mundo a la categoría de Bellas Artes.

1 El término vernáculo se deriva de la latín *vernaculus*, que significa «doméstico, nativo, indígena», desde «verna», que significa «esclavo nativo» o «esclavo nacido en casa». El término *vernáculo*, en su planteamiento más general se refiere a lo propio de una determinada cultura, su utilización más frecuente está relacionado con la denominación de la lengua nativa de los individuos; sin embargo, en la actualidad el término vernáculo extiende su significado a todo aquello que converja en la base de la identidad, cotidianidad y rasgos fundamentales enraizados en la historia de cada cultura.

2 F. Lloyd Wright describe la arquitectura vernácula como «edificio folclórico creciendo en respuesta a las necesidades reales, ajustado al entorno por personas que conocían mejor que nadie lo que encaja y con un sentimiento patrio» que sugiere que es una forma primitiva de diseño. Muchos arquitectos modernos han estudiado edificios vernáculos y dicen haberse inspirado en ellos, incluyendo los aspectos de la arquitectura vernácula en sus diseños.

En 1976 el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios formó un comité especial para promover la cooperación internacional en el estudio y protección de la arquitectura vernácula.

El creciente interés por este tipo de arquitectura alcanzó un hito en 1997 con la publicación *The Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, bajo la dirección del folclorista británico Paul Oliver, convirtiéndose en una importante referencia para el debate sobre la arquitectura vernácula: identidad, pertenencia étnica, patrimonio, turismo, el objetivo, la reinención de las tradiciones, el poder, el dominio, y la sostenibilidad.

Hoy día, entendemos por *Arquitectura Vernácula* un tipo de arquitectura que ha sido proyectada por los habitantes de una región o periodo histórico determinado mediante el conocimiento empírico, la experiencia de generaciones anteriores y la experimentación, basadas en el desarrollo de las construcciones tanto rural como urbana, y catalogada por valores enriquecedores que permiten conocer su vasto patrimonio cultural con el desarrollo de nuevas tecnologías y materiales, y la difusión de supuestos patrones de modernidad. Estas constituyen una parte importante de la tradición constructiva en todas las épocas, es decir tiene un marcado carácter popular. Una arquitectura en la que se utiliza primordialmente la madera, asociada a otros materiales de origen vegetal y, también, junto a otros componentes naturales como la tierra y la piedra.

## II.- Construcciones vernáculas en el berrocal de Trujillo

En el transcurso de los años el paisaje rural ha experimentado grandes cambios pero aún se conserva un número considerable de construcciones tanto de vivienda como de actividades agrícolas que forman parte de la historia de la arquitectura tradicional, popular o vernácula. La arquitectura vernácula, se caracteriza por no seguir ningún estilo específico, ni estar proyectada por un especialista, sino que se construye directamente por los usuarios y normalmente utiliza los materiales disponibles en la región en la que se construye. Es el resultado de siglos de experimentación y por esta razón, las manifestaciones vernáculas son siempre intemporales y adecuadas al clima, a la topografía, a los materiales de construcción del sitio y a la forma de vida de sus habitantes.

Debemos de estar orgullosos de conservar estas construcciones de nuestro pasado (y presente) rural, como son los chozos, zahúrdas, pozos, que tenemos que cuidar en el paisaje rural en todos sus aspectos.

En la arquitectura tradicional o arquitectura vernácula notamos que sus bondades con la naturaleza van más allá del clima. Se caracteriza por el uso de los materiales del entorno cercano, por la adecuación de las técnicas de ejecución de los materiales y recursos, por la utilización de mano de obra local, la optimización energética del hábitat, la reutilización de elementos así como por la minimización de residuos, además de contemplar diversas estrategias frente a los diferentes tipos de clima.

Los ejemplos de arquitectura vernácula son el fruto de un lento proceso de ajuste que ha durado centenares o miles de años, destinado a la creación de condiciones de confort ambiental, utilizando del mejor modo los recursos locales. En algunos casos se han alcanzado resultados sorprendentes que unen un extremado refinamiento arquitectónico con un sofisticado uso de materiales y principios físicos. Debemos de revalorar estas casas, que en ocasiones podemos despreciar como sencillas, pero que encierran en su sencillez un profundo conocimiento del medio ambiente natural y claves para vivir en armonía con él.

Responde a unas características generales:

- Es testimonio de la cultura popular en donde el uso de materiales y sistemas constructivos son producto de una buena adaptación al medio.
- Se busca la creación de micro-climas para provocar lugares confortables, incidir en la temperatura, la iluminación, los niveles de humedad, etc. Son las formas más básicas en que la arquitectura vernácula hace válidos los conocimientos adquiridos en la antigüedad y evolucionados con el tiempo también del patrimonio histórico y cultural de toda sociedad.
- Es presentada de principio como una arquitectura que se basa en el conocimiento empírico evolucionado de generación en generación, resultando en una tradición constructiva, reproducida y conservada viva por las nuevas generaciones.
- Sus particularidades estéticas y estructurales difieren entre un lugar y otro, entre una cultura y otra, sin embargo sus esenciales características parten de la misma raíz.
- Responde a una protección acorde al clima local y contiene materiales según los recursos existentes en el entorno.

### 1.- LAVADEROS DE ROPA

Uno de las estructuras singulares situadas en el entorno de la ciudad es el lavadero municipal, que data de finales del siglo XIX y se caracteriza por su singularidad arquitectónica a base de ladrillo y piedra, mediante el juego de arcos de medio punto de ladrillo sobre pilares y pretilos de cantería. El la-



Lavadero Municipal de Trujillo

vadero municipal de Trujillo se sitúa en las coordenadas: 39° 27' 25" de latitud Norte y a los 5° 51' 39" de longitud Oeste. El lavadero, de titularidad pública, era utilizado antiguamente por los vecinos de Trujillo y de las pedanías de Huertas de Ánimas y Belén para lavar la ropa. Tiene una superficie de más de 700 metros cuadrados. Está construido en forma de «L» a base de mampostería, ladrillo y argamasa y ubicado en torno a una charca de unos cuatro metros de profundidad. Como principal referente, cuenta con 94 pilas de granito. En el año 2007 el Consistorio llevó a cabo obras de recuperación del mismo y ha sido finalmente restaurado en el año 2015.



Lavadero Municipal de Trujillo

Las lavanderas eran las profesionales especializadas en el lavado de la ropa, siendo uno de los oficios más duros, dentro de los que se prestaban a los hoteles y veraneantes, por personas del exterior, tal era el caso del *Hotel El Cubano* de Trujillo, lugar en el que tuvieron fama las lavanderas y que en ocasiones se simultaneaban con labores de planchado.

A finales del siglo XIX y hasta mediados del XX, adquirió importancia el Lavadero de Trujillo. La limpieza de las ropas se llevaba a cabo en los márgenes de cantería del citado Lavadero.

Las lavanderas, colocadas de bruces sobre las lanchas de piedras, realizaban el trabajo siempre penoso. Un avance importante supuso la construcción de especies de cobertizos o bancos sobre las corrientes de agua, en cuyo interior se colocaron una especie de bancos o cajones, donde las mujeres podían acomodarse, preservándose de la humedad, disponiendo de una piedra, que en su parte inferior entraba en el agua y sobre la que podían jabonar, restregar y golpear la ropa.



Lavadero Municipal de Trujillo

En este lavadero de Trujillo se alineaba un número variable de puestos de trabajo individuales, constituidos básicamente por una piedra inclinada, sobre la que las mujeres llevaban a cabo su tarea.

Las tareas básicas del lavado consistían en «enjabonar la ropa con pastillas de Chimbo o Lagarto», poner a remojo, dejar reposar, quitar manchas restregando si las hubiera y aclarar con agua a mano o golpeando sobre la piedra.

La siguiente operación, tras preparar en un barreño una mezcla de agua y lejía, era la inmersión en la misma de la ropa, «dejándola un buen rato», si bien, en el caso de las sábanas de hilo, no podía utilizarse lejía, aunque sí el jabón.

Tras un nuevo aclarado, se volvía a meter la ropa en una mezcla de agua y añil, para acabar retorciéndola hasta quitarle toda el agua posible.

Aunque, para el secado, lo habitual era extenderla al sol sobre la hierba o las zarzas, «para que la ropa se soleara». Tras el estirado y su doblado, se colocaba en una cesta de mimbre o castaño, procediéndose de nuevo a su recuento y entrega.

Ha sido restaurado por la empresa *Restaura* en el año 2015, financiado por la Junta de Extremadura con un presupuesto de 60.000 euros, procediendo a su consolidación de muros y recuperación de los distintos elementos. En una primera fase, se puso la cubierta a una parte del inmueble, con unas cerchas de madera laminada, paneles aislantes, junto con teja árabe. Limpieza de vegetación, así como la regularización, impermeabilización y remate de las coronaciones de los muros que forman la

nave, cerrando además oquedades que hayan podido aparecer en las fábricas a lo largo del tiempo. La intervención también contempló la sustitución de los ladrillos deteriorados de los arcos. Así mismo, se picaron y repusieron los morteros de cal de los muros, en los puntos en los que se encontraban deteriorados. Los trabajos en el lavadero incluyeron la reposición de las canaletas de piezas de granito que sirven para la evacuación del agua de las pilas y las piezas que faltaban en los umbrales de los accesos a la zona de la charca. Con todo ello, se ha conseguido recuperar el aspecto original. Con este proyecto, el lavadero podrá acoger diversas actividades.

El lavadero de Trujillo adquiere aún más importancia por estar ubicado en un complejo yacimiento arqueológico en la zona: un altar rupestre de la Edad del Hierro, también llamados peñas sacras, un lagareto, un molino de viento del siglo XVIII y restos de una torre o atalaya musulmana.



Lavadero de Huertas y Pozo de la Escoba



Pilas del Lavadero de Huertas

Podemos destacar otros lavaderos que existieron en los arrabales de Trujillo, y que aún conservan tanto el pozo de donde obtenían el agua como las pilas para lavar, tales como los lavaderos de la Escoba, el del Arenal, en Huertas de la Magdalena, algo retirado de la población en dirección NO, en las coordenadas: 39° 28' 24" N y 05° 53' 57" O. El pozo tiene una sola pieza granítica, formando en el exterior un cuadrado de 80 cm de lado y su interior redondo con 55 cm de diámetro. En sus inmediaciones se conservan tres pilas para lavar.



Lavadero y pozo del Arenal



Pilas de lavar ropa, Lavadero del Arenal

El lavadero del Manzano, también en Huertas de la Magdalena, al final de la calle del Pozo, ubicado a los 39° 28' 14" N 05° 53' 41" O, entre pequeños huertos. Se conservan varias pilas para lavar, de granito, rectangulares. El pozo –rectangular– mide 2 x 6 m.



Pilas de lavar, Lavadero del Manzano



Pozo del Lavadero del Manzano

## 2.- MOLINOS DE VIENTO

La tipología del «molino de viento de torre» como los dos existentes en Trujillo tiene su origen en el siglo XIV en Normandía y en Francia<sup>3</sup>, y tomando luego como modelos estos molinos, comenzaron a construirse en el área italiana y holandesa<sup>4</sup>. Las representaciones de molinos más antiguas que se conocen revelan la existencia de dos tipos en el NW y centro de Europa de finales de la Edad Media, son modelos nórdicos del tipo «molino de torre» con caperuza móvil. Construidos con pared de piedra y cal, dentro del recinto se hallan tolva, muelas, etc., y son de planta circular<sup>5</sup>.

Algunos autores<sup>6</sup> afirman que el molino de torre entra en el Norte en el siglo XVI y da lugar a variedades notables y que un flamenco, Lieven Andriesz, fue el primero que construyó un molino de tejado móvil en Alkmaar (Holanda) en 1573 y que las torres construidas en piedra se comenzaron a fabricar en Flandes en 1650, por inspiración normanda, aunque los flamencos transformaron la forma cilíndrica en la de un cono truncado, añadiendo a éste por la base una estructura más ancha<sup>7</sup>. Pero, será Klaas Lawrence Blom el introductor de los molinos de viento en Castilla en el año 1549, siendo Normandía y Flandes los núcleos originarios del tipo de molino de viento europeo, desde los cuales se difundiría por todo el continente. De ahí la gran semejanza existente entre los molinos castellanos y los del Languedoc francés y los de Laugarais, tanto en la forma y construcción, como en la terminología de sus partes y elementos, diferenciándose solamente en los materiales de construcción por las diferencias ambientales.

Los molinos de torre son producto más directo de las zonas con escasez de agua que los molinos de poste. Concretamente, el molino de Trujillo conocido como «La Molineta» está detrás del Lavadero Municipal de agua, siendo sus coordenadas: 39° 27' 23" N y 05° 51' 25" O. Se utilizó para moler grano, vigilando los valles traseros que es por donde transcurre la vía de las Villuercas y antigua calzada de Trujillo a Córdoba por toda la Siberia extremeña. Está asentado sobre los cimientos de una estructura abaluartada, presumiblemente musulmana, y próximo a un altar de sacrificios de la Edad del Hierro<sup>8</sup>. Un molino utilizado para el abastecimiento de harina. Se accede a la torre cilíndrica por una puertecilla que da a la planta baja, donde actualmente no hay nada digno de consignarse. Y por una escalera angosta que se ciñe a la estructura circular se sube a un primer piso, donde se encontraría en su día una instalación moderna para limpiar la harina y donde estaría la máquina que constaría de las muelas con su aparejo de «alivio». Encima de la voladera, sobre un bastidor de madera sujeto por cuatro patas,

3 Viollet le Duc, E: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. VI, edición Bance-Morel de 1854 a 1868, París, 1875, p. 405.

4 Payson Usher, A: *Historia de las invenciones mecánicas*, Fondo de Cultura Económica, Universidad de Michigan, traducido por Teodoro Ortiz, 1941, p. 130; Mieli, A: *Panorama general de la historia de la ciencia*, varios tomos, 2: *La época medieval, mundo islámico y occidente cristiano*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1962, p. 145.

5 Caro Baroja, J: *Tecnología popular española*, Madrid, 1983, p. 151.

6 Leroquais, V: *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*; Feldaus: *Die Technik der Antike und des Mittelalters*, París, 1927, p. 98.

7 Los pintores de la época plasmaron en sus lienzos varios ejemplos de molinos de torre. Gillet, L: *La peinture XVII et XVIII siècles*. París, 1913, p. 193; Michel, A: *Historia del Arte*. París, 1921, p. 388.

8 Vid nuestro trabajo Ramos Rubio, J. A: «El altar rupestre de La Molineta (Trujillo) y su entorno arqueológico». *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. Tomo XXI, Trujillo, 2013, pp. 307-321.

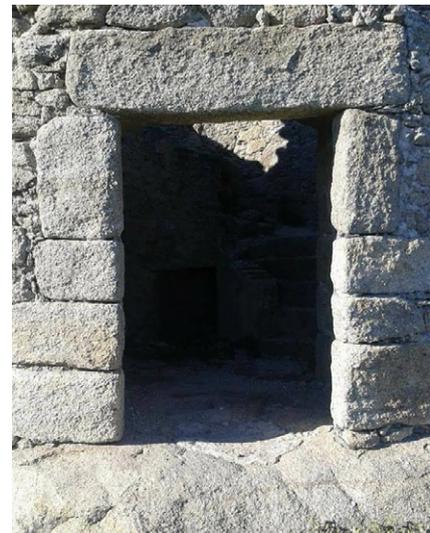


La Molineta

quedan la «canareta» y la «torva», que es de quita y pon. El eje vertical era muy corto, y la linterna era muy fuerte, sujeta a una viga de recias proporciones tal y como se aprecia por la oquedad. También existiría una rueda de engranaje, con cuatro radios y un sistema de travesaños. Por encima de la rueda estaría el tejado del molino, que sería de tablas finas y ligeras, una pieza denominada fraile a la que se sujeta una gran pértiga con que da movimiento a todo el sistema de aspas, eje que soporta éstas y



La Molineta



rueda de engranaje, acomodándolo al viento reinante. En el exterior estarían los «hitos» del molino, a los que se va ajustando la pértiga mediante un «borriquete». Las cuatro aspas que presumiblemente tendría el molino han desaparecido. Un buen día de viento llegaría a moler 24 fanegas de trigo (cada fanega de trigo daba veintiocho panes de kilo y medio de pan blanco). Los labradores que querían harina sacaban de sus depósitos una porción de grano que rociaban con agua. Llamaban al molinero que iba de casa en casa, con un burro –que solía llevar una esquila anunciadora–.

Este molino se conserva por su construcción pétreo, aunque pronto no será más que un montón informe de escombros; por su posición y otras razones debía ser de los monumentos trujillanos que más hubieran de haberse protegido desde el punto de vista antropológico y turístico. Desde la Molineta mirando Trujillo a la izquierda vemos otra torreta circular que se conoce como El Molino de Viento, ubicado en las coordenadas 39° 26' 54" N 005° 52' 06" W. Ambos molinos comparten el mismo tipo de construcción del siglo XVIII y ya sus nombres nos definen el uso que han tenido.

Estos molinos fueron construidos sobre restos de torretas. La situación estratégica de las mismas tuvo un uso militar, atalayas de vigilancia avisando de la llegada de ejércitos procedentes de los caminos de Guadalupe o Córdoba vistos desde la Molineta, y por el Molino de Viento los procedentes del camino de Medellín.



El Molino de Viento

Es cierto que no encontramos referencias a ninguno de los dos molinos de viento trujillanos en las fuentes literarias que versan sobre Trujillo; una mínima mención en el *Diccionario* de Madoz que sí cita «muchos molinos harineros que solo muelen de invierno, para el verano se hace uso de las charcas de Runel, Matarratas y la Albuera (...) también de dominio particular, tiene 2 molinos, que regularmente cesan a fin de julio por falta de agua»<sup>9</sup>, aunque no es de una fiabilidad total, existen muchas lagu-

<sup>9</sup> Madoz, P: *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, Madrid, 1955. 4 vols.



El Molino de Viento

nas, confusiones y omisiones, no precisan los tipos, características, capacidad de producción de los mismos. Fuentes documentales que no nos sirven para esclarecer el año de construcción de ambos molinos; también el Archivo Municipal de Trujillo es parco en datos, los eruditos e historiadores locales nunca han versado sus escritos en los molinos de viento de Trujillo. Por tanto, consideramos que se tratan de construcciones realizadas en el siglo XVIII.

### 3.- MOLINOS DE AGUA

Un molino de agua es una estructura que usa una rueda o turbina hídrica para accionar un proceso mecánico como la molienda de harina o producción maderera, o bien, de formación de metales (estirado, pulido o trefilado).

Los molinos de agua de Trujillo fueron usados para moler el grano, desviando el agua desde un río hacia un pozo, generalmente a lo largo de un canal. La fuerza del agua empuja las aspas de la rueda, la cual hace rotar un eje que acciona a la maquinaria que tenga conectada. Tras hacer girar la rueda hidráulica, el agua sale del molino.

Durante siglos los molinos de agua se convirtieron en una importante fuente de energía. De hecho, en la Antigüedad funcionaban ya en el Este del Mediterráneo y en el cercano Oriente hacia el siglo I a. C. El arquitecto romano Vitrubio, que vivió en este siglo, los describió detalladamente. Después, durante la Alta Edad Media, el molino de agua se convirtió en una importante fuente de energía y comenzó a proliferar allí donde había un curso de agua hasta el punto de que había pocas comunidades de población sin un molino y muchas de ellas tenían más de uno. Precisamente una de las caracterís-

ticas más destacables de la historia de la técnica medieval es la generalización industrial de la energía hidráulica y desde mediados del siglo XI el molino de agua es empleado en las fábricas de harinas.

Podemos destacar el molino de agua que se encuentra en el arroyo Caballo, al NE de la Dehesilla, a los 39° 30' 47" N 005° 51' 10" O; en la parte final de su recorrido, el canal de alimentación está elevado sobre el terreno, formando un acueducto reforzado por contrafuertes. El canal está formado en la base por grandes piezas rectangulares de granito, formando los laterales mediante piezas de considerable volumen e idéntico material. Aún se conservan empotradas en la pared varias piedras de moler.

El molino de agua existente junto al puente de la Ctra. de Badajoz, en el río Magasca, constituía un edificio que presentaba las características especiales de hacer doble función: explotación agrícola y molino propiamente dicho. Fue un antiguo molino harinero que utilizaba la fuerza motriz del agua proveniente del río para represar y derivar una parte del agua forzándola a pasar a través de un caz o acequia, de varias decenas de metros de longitud, que iba aumentando la altura sobre el nivel del terreno, para llevarla a la instalación, donde se dejaba almacenar en el cubo para, posteriormente, dejarla caer con fuerza en el cárcavo sobre la turbina o rueda hidráulica.

Lo fundamental de su maquinaria es el sistema formado por el rodezno-árbol-muela volandera cuyo giro solidario permite la moltura sobre la muela solera. Pieza clave del engranaje para que el agua tuviese siempre la misma presión es la rejilla o rasera que se baja para que se llene de agua el cubo y a partir de ahí se mueve a medida que entra el agua a gusto del molinero, por tanto la rasera sirve para dar agua o para quitarla y sobre todo para mantener el mismo nivel. Este tipo de molino servía para cualquier clase de cereales: trigo, cebada, etc.



Molino de agua Arroyo Caballo, cerca de Charca



Molino de agua Arroyo Caballo. Entrada, el molino y piedras de moler

Cuando llega al molino el grano, en costales o en sacos, hay que realizar dos trabajos preliminares: el primero es pesarlo para lo cual se utiliza principalmente la media fanega (una fanega son 11,5 kilos) y el segundo es limpiarlo, para ello se utiliza la limpia, una máquina movida por una polea a través de una correa de cuero, que le transmite el movimiento desde el eje principal.

La molienda propiamente dicha comenzaba echando el grano limpio en la tolva, desde ella cae en las muelas a través de la canalilla, utilizándose la cibera para conseguir que caiga mayor o menor



Molino de agua en el río Magasca. Carretera de Badajoz



Molino de agua en el río Magasca. Carretera de Badajoz

cantidad de grano. Para facilitar la caída del grano, la canalilla se hacía temblar por medio del eje principal que, justo a su altura, se recubría con pedazos de caña, de este modo, al rozar el eje contra ella la movía, pero no de manera continua y uniforme sino a pequeños golpes intermitentes. El grano caía entre las muelas por el agujero central y con el rozamiento se molía convirtiéndose en harina.



Rueda de la turbina



Molino de agua en el río Magasca. Carretera de Badajoz

Por último, destacamos una presa en el río Magasca, cerca de la carretera a Cáceres, a los 39° 27' 36" N 005° 55' 29" O, que alimentaba al molino de la Fantasma. Desgraciadamente un trozo del lado derecho ha desaparecido, por falta de mantenimiento. Está construida casi íntegramente con pizarras, material sobre el que se asienta el muro. Tiene varios contrafuertes inclinados para soportar el empuje de la corriente. El canal tiene un muro, revestido con tierra.



Presa en el río Magasca



Presa en el río Magasca



Presa en el río Magasca

#### 4.- ZAHÚRDAS

Zahúrda, es una construcción para mantener ganado porcino. Los zahurdones como el denominado «de las Ánimas», son espacios específicos para el ganado porcino, utilizados como parideras o criaderas, y asociadas directamente a ciertos albergues para personas. De hecho, hay una choza anexa a este tipo de refugios para el ganado. Son las denominadas «chozas o casillas del porquero». La etimología de la palabra *zahúrda* o *chafurda* la sacamos del vasco actual: *etxea* casa, *urde* o *urdía* cerdo, *txaurde* casa del cerdo, *zahúrda*. Zahurdón es aumentativo de *zahúrda* diferenciando la casa del porquero de la de los puercos.

El berrocal de Trujillo siempre estuvo vivo, piaras de cerdos en los grandes corrales (corralás) en forma de U con pequeñas zahúrdas en falsa cúpula al frente y a los lados, ganadería vacuna y ovejas en los pastizales de los pequeños valles. El agua se recogía en grandes charcas algunas alimentadas también por fuentes la mayor parte del año, un ejemplo es la fuente ferruginosa de los Porqueros a la derecha detrás del Molino de Viento. La Charca de los Porqueros tenía un sistema regulador del agua para unas huertas que hubo en sus buenos tiempos, hoy está vacía y no alimenta ni a las vacas vecinas. Existen abundantes zahúrdas junto al pósito de la ermita de Santa Ana, en los 39° 26' 43" N 005° 52' 30" O, con dos filas paralelas de cochineras, que forman un rectángulo. Tienen las mismas características que el cercano Zahurdón de las Ánimas: de granito, con bóveda de falsa cúpula, cubiertas al exterior por tierra y vegetación.



Zahúrdas en Santa Ana



Zahúrdas en paralelo



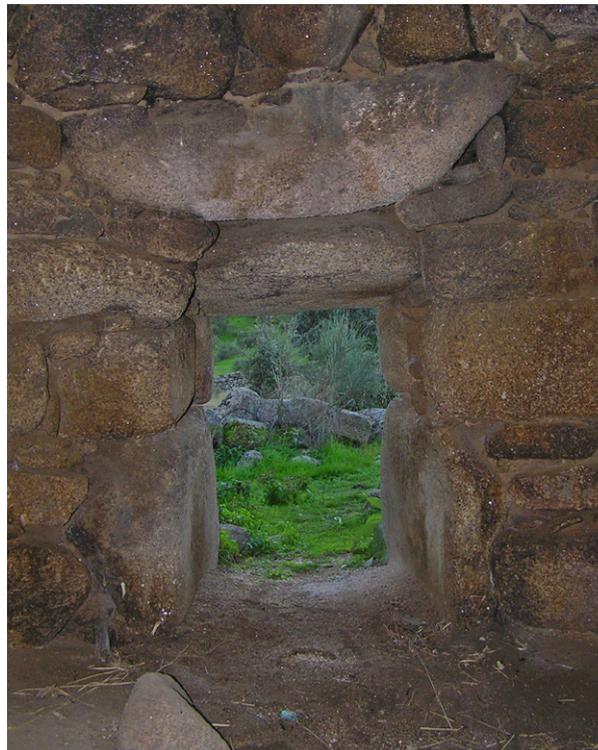
Interior de la zahúrda



Zahurdón de las Ánimas

El Zahurdón de las Ánimas está situado a los  $39^{\circ} 26' 59''$  N y  $005^{\circ} 51' 38''$  O, es un ejemplar en falsa cúpula que sirvió como habitación-vivienda del porquero, tiene anejas dos zahúrdas, también en falsa cúpula y más pequeñas a los lados de la entrada del Zahurdón, donde dormían los cerdos. De este modo, el paraje se configura como un paisaje cultural modelado por los usos agrícolas y ganaderos, al cual le confieren personalidad las construcciones arquitectónicas tradicionales relacionadas con la vivienda más elemental, el aprovechamiento de los acuíferos y la propia cerca que delimita la finca.





Zahurdón de las Ánimas

La tipología del mismo responde a la típica construcción de planta circular en piedra seca con mortero de tierra y techumbre realizada mediante el sistema de falsa cúpula. Anexos a los chozos, se construyeron cercados para ganado porcino cuya extensión dependía del número de animales mantenidos. Además, algunos incluyen cámaras de cría para los lechones. Por su parte, las cercas son circulares u ovaladas y, a veces rectangulares, de piedra seca de distinto tamaño y se destinaban a majadas para ovejas, cabras, o menos frecuentemente, al ganado vacuno. La ganadería (oveja, cabra, cerdo y más escasamente vacuno) y la agricultura de secano (cereal) han sido los aprovechamientos tradicionales. Además, de forma menos notable, se cultivaba el algarrobo, destinado, mediante el aprovechamiento de las vainas, para alimento del ganado porcino. La práctica totalidad de estas actividades se orientaba a la economía de autoconsumo y el uso de chozos y zahúrdas se constata hasta los años setenta del siglo xx.

Existen de todos los tamaños y formas, algunas excepcionalmente importantes por sus dimensiones y factura; sus técnicas constructivas nos recuerdan a ciertos monumentos megalíticos de la Prehistoria, especialmente las realizadas con falsa cúpula de aproximación de hiladas, y las de bóveda de cañón. Igualmente, se hacían otras de tipología mixta, consistentes en un zócalo de piedra rectangular o circular y una cubierta de palos con monte, que cada temporada se quemaba de forma intencionada para evitar enfermedades. Resultan curiosas las escasas dimensiones de muchas entradas de estas zahúrdas, nada de extrañar, pues la talla del cerdo ibérico actual, se ha ido incrementando notablemente en las últimas décadas.

Encontramos otro tipo de chozo junto a zahúrdas que también hay en nuestra zona, concretamente en el cordel a Montánchez, en un alto junto a la Albuera, a la izquierda de la carretera a La Cumbre. Las coordenadas son: 39° 26' 52" N 005° 53' 28" O. Se trata de una construcción circular, con chimenea y tejado a una o dos aguas. En las inmediaciones del chozo hay unas zahúrdas que se conservan aparentemente en buen estado.



Zahúrdas en la Albuera



## 5.- EL BUHÍO O CHOZO

La arquitectura vernácula es el tipo de arquitectura llevada a cabo por personas no expertas a partir de conocimientos heredados y sus propias habilidades. En la mayoría de los chozos o bujíos existentes en Trujillo se ha usado la técnica de la piedra seca, en la que no se empleaba cemento o mortero; un sistema que requería mucho orden, habilidad y disciplina. La estructura más común se basa en unos muros verticales sobre los que se levanta una falsa cúpula que daba un aspecto cónico a la techumbre. La falsa cúpula se construye situando las piedras de forma escalonada, donde la piedra colocada sobresale ligeramente sobre la anterior. Los muros verticales se construían hasta la altura de los hombros de quien lo levantaba, aproximadamente, y con esa medida y el uso de un hipotético triángulo se decidía la anchura del chozo y se levantaba la falsa cúpula, usando las proporciones que nos indica la trigonometría y la aplicación, sin saberlo, de la teoría de Pitágoras sobre la regla de la raíz cuadrada de tres. Es decir, si consideramos como 1 el tamaño de cada lado de ese triángulo equilátero, la altura del chozo, para ser estable y robusto, debería ser la raíz cuadrada de tres, partido de dos.

En varios lugares del berrocal trujillano, el bohío (o bujío) ha mantenido su uso durante cientos de años, formando parte del paisaje rural, fundamentalmente por su adecuación a las condiciones climáticas y por la facilidad que brinda la obtención de los materiales a emplear del propio entorno inmediato sin grandes inversiones económicas.

Hemos encontrado modelos de bujío en el berrocal trujillano y en el arrabal de Huertas de Ánimas, que responde a paredes laterales semicirculares, una planta circular y el trazado rectangular del tradicional bujío. Aún se mantienen los muros de embarrado con estructura interna o entramado de troncos y ramas que sirve de soporte a una capa exterior de barro que la recubre dándole una apariencia de un muro continuo, que muchas veces se coloca doble para obtener espesores mayores en los muros que interiormente pueden quedar vacíos o rellenos con tierra.

Existe un bujío en la Dehesilla, concretamente en las coordenadas: 39° 29' 31" N 005° 51' 39" O. Este bujío se caracteriza por su falsa cúpula, aunque es mucho más grande de lo habitual en zonas más cercanas a la ciudad. Se ha usado la técnica de la piedra seca, en la que no se empleaba



Chozo o Bujío de la Dehesilla

cemento o mortero; un sistema que requería mucho orden, habilidad y disciplina. La estructura más común se basa en unos muros verticales sobre los que se levanta una falsa cúpula que daba un aspecto cónico a la techumbre. La falsa cúpula se construye situando las piedras y los ladrillos de forma escalonada, donde la piedra colocada sobresale ligeramente sobre la anterior. Esta estratificación se hacía siguiendo un ángulo de 60 grados, sobre un imaginario triángulo equilátero. Tiene el techo parcialmente hundido.



Chozo o Bujío de la Dehesilla

A la izquierda de la entrada hay una plataforma elevada sobre el nivel del suelo con forma de media luna, para asientos y la cama, que consistía en un lecho de escobas con mantas y pieles curtidas encima o jergones de hojas secas de mazorcas de panizo. Esta parte, que ocupa casi la mitad de la habitación, normalmente se encuentra a un nivel más alto que el resto de la planta, debido a que el piso está levantado mediante un empedrado o enlosado de granito. Dos pequeñas alacenas enfrentadas al NE y SO; y una pequeña ventana al NE que permite la entrada de luz al interior. Generalmente, los bujíos solían tener rústicas poyatas de madera colgadas en la pared, así como estacas hincadas también en la pared que, a modo de perchas, servían para colgar embutidos, ropa y otros enseres.



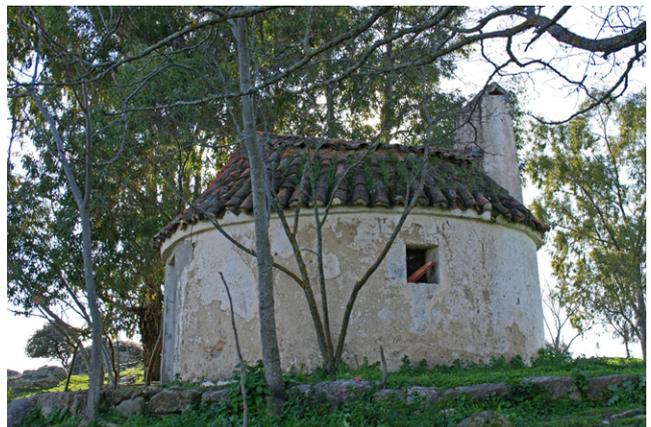
Chozo o Bujío de la Dehesilla

Los diferentes usos que han tenido estas singulares construcciones rurales siempre han estado directamente relacionados con los sistemas socioeconómicos imperantes, siendo esas posibilidades de reutilización que han tenido cada vez que se producía una alteración en los sistemas de explotación del territorio, lo que ha hecho posible su permanencia hasta nuestros días. Por ello sus usos han sido muy variados: vivienda permanente o temporal de pastores, agricultores, guardas; también como albergue al lado de caminos y cañadas.

También en la Dehesilla, y cercano a la ermita de Huertas de Ánimas, hay otro bujío de características similares al anterior, situado en las coordenadas son:  $39^{\circ} 28' 49''$  N  $005^{\circ} 51' 39''$  O. Presenta una pequeña ventana hacia el NE y empedrado a su alrededor. Los muros verticales se solían hacer hasta la altura de los hombros de quien lo levantaba, aproximadamente, y con esa medida y el uso del hipotético triángulo se decidía la anchura del chozo y se levantaba la falsa cúpula, usando las proporciones que nos indica la trigonometría y la aplicación, sin saberlo, de la teoría de Pitágoras sobre la regla de la raíz cuadrada de tres, según se indicó antes.



Bujío próximo a la ermita de Huertas de Ánimas



Cercano al límite N de la Dehesilla encontramos otro bujío o chozo, a los 39° 30' 08" N 005° 52' 15" O. Presenta entrada al SE, ventanilla al O y chimenea al NO. Un pináculo en lo alto del techo, que tiene forma de casco o media esfera. Junto a él, cerca de la ventana, ruinas de una construcción cilíndrica, posiblemente otro chozo.



Bujío de la Dehesilla



El último de los «chozos de horma», como se conocían popularmente, de semejantes características a los anteriores, le encontramos ya próximo a la entrada de la ciudad por la antigua Ctra. de Madrid, a los 39° 27' 45" N y a los 005° 52' 13" O. La puerta mira al SE y, frente a ella, la chimenea. Pináculo piramidal de ladrillo, que remata un techo cónico, a diferencia de los otros chozos vistos, de media naranja. Concretamente, este chozo carece de cimentación, el suelo está preparado con un enlosado y una marcación circular que recibe la primera hilada de piedras. La horma o plantilla alcanza dos metros de altura, distancia que se considera suficiente para poder nivelar el anillo de piedra. El aparejo está constituido por un zócalo de piedras hincadas verticalmente en el suelo, sobre el que se monta el aparejo de mampostería corriente.



Bujío o chozo de horma



Próximo a la Albuera, en el cordel a Montánchez, en un cerro, a la izquierda de la carretera a La Cumbre a los 39° 26' 52" N 005° 53' 28" O, encontramos otro chozo. Es la tipología de chozos más moderna que encontramos en Trujillo y su esquema constructivo es el siguiente: planta oval o circular y paredes de piedra, adobe o ladrillo. La cubierta se realizaba con un armazón de palos sobre la viga cumbreira que se cubría con tablas, cañizo, escoberas o «ripias» (pequeños palos generalmente de madroñas) y en muchos casos, además, se colocaba encima una gruesa capa de barro para una mayor impermeabilización de la cubierta. Finalmente la construcción era techada con teja curva árabe y la vertiente de la cubierta está a dos aguas. Presenta chimenea de reducidas proporciones.



Chozo en la Albuera

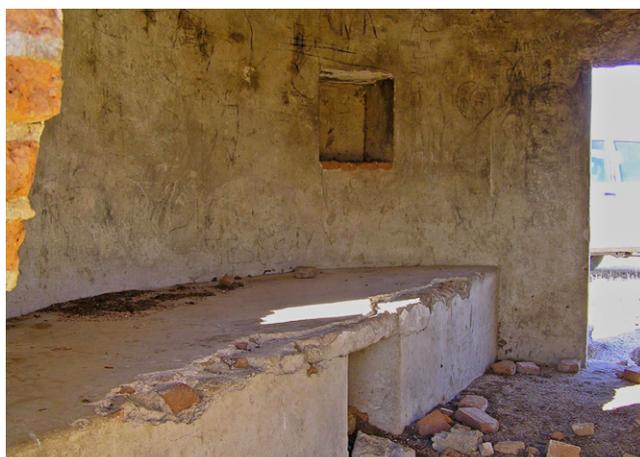


El chozo «Torruco» se encuentra en lo alto de una loma en la finca del mismo nombre, en la Autovía a Cáceres, desde donde se divisa una amplia panorámica. La puerta adintelada está al E. Tiene una habitación de cuatro metros de diámetro interior y otros tantos de altura, sus muros son de bloques de piedra perfectamente encarados y en algunos casos revocados con mortero de cal. con una ventanilla al N y chimenea, destruida, al O. La ventana para la entrada de luz y aireación de la habitación y cerramiento en «falsa cúpula» sin estar rematada, como en los casos anteriores, con chimenea o con una laja granítica agujereada en el centro para la salida de humos.



Chozo Torruco. Autovía a Cáceres

En el interior, a ambos lados de la puerta, dos semicírculos con hornacina debajo de ellos, para camas y asientos. Otra hornacina a la derecha de la entrada. El techo es de falsa cúpula que da un aspecto cónico a la techumbre.



## 6.- POZOS DE NIEVE

Un tipo de construcción peculiar encontramos en Trujillo en las entradas de los caminos, son los pozos de nieve o del hielo, que a partir del siglo XVI existieron en Trujillo según constatamos por los Acuerdos municipales. Consistían las mismas en construcciones destinadas a almacenar nieve durante el invierno, para su utilización en el verano con los fines medicinales o gastronómicos, o también como lujo y regalo de los personajes pudientes. Generalmente, la nieve se importaba desde los lugares donde la nieve era abundante, o forzando la formación de hielo a nivel local.

La producción de hielo en Trujillo era laboriosa. Las cantidades más copiosas de nieve y hielo se importaban desde el exterior, procedente de los neveros del Norte de Cáceres o Salamanca (Béjar, principal suministrador)<sup>10</sup>, mediante el sistema de transporte de caballerías y por medio de arrieros, los «neveros»; ya que el carámbano producido de manera natural en las charcas de Trujillo era muy escaso. Poseer nieve para poder venderla en verano, o disponer de la posibilidad de adquirirla para fines medicinales o del refrigerio, fue un negocio sumamente rentable.

En Trujillo, lugar donde escasísimamente nevaba, se traía la nieve por medio de los «neveros», que transportaban, en cántaros de barro protegidos por escobas, cargas de nieve desde las sierras del norte de Extremadura o de Salamanca, viajando por la noche para evitar en lo posible la licuación de tan delicado cargamento. Práctica muy frecuente en el siglo XVIII, hasta el punto de constituir una importante fuente de ingresos para la Hacienda Real, junto a su declarado valor económico, constituyendo en los lugares de su procedencia fuente natural de riqueza, y elemento codiciado y valioso precisamente en razón de su escasez por circunstancias geográficas, y por la consecuente dificultad para hacerse con él, a efectos medicinales o de regalo.

Las Ordenanzas Municipales de Trujillo entre los siglos XVI al XVIII, los acuerdos concejiles y las Provisiones Reales sobre «bastimentos»<sup>11</sup>, son interesantes fuentes de orientación para darnos cuenta de la preocupación que el Concejo de Trujillo tenía en épocas en las que no existían heladoras ni cámaras frigoríficas, para que a sus vecinos no les faltase la nieve en los meses de verano, tan caluroso en Trujillo. Trujillo tuvo varios pozos de nieve, concretamente, uno situado en el camino a Plasencia en las coordenadas 39° 28' 08" de latitud norte y a los 5° 52' 38" de longitud oeste; otro en el camino a Cáceres a los 39° 27' 23" N 005° 53' 17" O, con moldura en la parte superior del brocal, en buen estado de conservación, de características estructurales semejantes. Como principales tuvo dos pertenecientes al Concejo, llamados de la Nieve, uno de Garciaz, que era donde se recogía en los días invernales, y otro en Trujillo, adonde en serones de esparto era traída la nieve a lomos de mulas en verano<sup>12</sup>. Sus restos se encuentran en el paraje de «Las Caballerías». Suponía una de las mayores

10 Provisión Real expedida por Felipe V, el 5 de octubre de 1733.

11 Por ejemplo, el 4 de abril de 1689, un Acuerdo municipal dice literalmente: *La ciudad dijo respecto de ser los calores excesivos sin hallarse con el pozo de nieve lleno, se acordó se traiga la que fuere necesaria para el abasto de la ciudad y se venda a ocho maravedíes la libra, los seis por razón del precio y los dos de sisa, y se ponga, y se ponga en poder de Antonio Rodríguez Paiba para su venta por ahora y en el que hay personas que se obliguen del abasto, con declaración que a los seglares dara la libra a ocho maravedíes y a los eclesiasticos a seis.*

12 En un Acuerdo del 10 de febrero de 1858, se dice: *Por el Señor Don Pedro José de Vargas se hizo presente la cuenta tomada por Álvaro Sánchez Saavedra, escribano de la villa de Garciaz, del costo que ha tenido el encierro de nieve en el pozo de esta ciudad, el mes de enero de este año, importante cuatro mli doscientos reales la que se aprobó y mandó pagar.* El 15 de mayo de este mismo año, acordó el Ayuntamiento vender al abastecedor de nieve de Cáceres 800 arrobas de nieve y además se le había de dar una arroba de vuelo en cada carga.

fuentes de ingresos del Concejo de Garciaz. La nieve y el hielo eran introducidos en su interior apelmazándolos. Se colocaba mediante capas, alternando una capa de nieve o hielo con otra de helecho o paja. El hielo creado era cortado en bloques y se vendía por toda la comarca para la conservación de alimentos, hospitales y para las clases más pudientes. Gracias a documentación antigua se conoce el dato de que este era uno de los escasos pozos de nieve existentes que abastecía de hielo a toda la zona de la comarca trujillana.



Pozo de Nieve. Carretera a Plasencia



Pozo de Nieve. Carretera a Plasencia. Fecha 1896



Pozo de Nieve. Carretera a Cáceres



Durante siglos el hielo fue un gran negocio, fue muy importante en zonas donde la nieve o el hielo no estaban disponibles la mayor parte del año. Desde Béjar, Hervás o Piornal, se trasladaba la nieve en burros hasta zonas donde se acumulaba en estos pozos de nieve. Uno de los documentos más antiguos conocidos sobre la llegada de nieve de Béjar a Extremadura, es la solicitud hecha por el concejo de Béjar en 1650, «para arbitrar sobre la nieve», que ese mismo año se sacase para Castilla y Extremadura. En la petición, dirigida al Duque de Béjar que era el señor del territorio, se dice: *Suplicamos sea servido darnos licencia y permisión para poder arbitrar en alguna cosa que sea de utilidad. Que lo que la villa propone a V.E es sobre las cargas de nieve que se sacaren de la sierra este año, que juzgamos será de consideración, respecto de estar sin nieve los pozos de Extremadura*<sup>13</sup>. La petición no fue atendida en esta ocasión, pero nueve años más tarde, en 1659, existe constancia, de que ya se cobraban dos reales, que poco después serán cuatro, por cada carga sacada de Béjar para Extremadura.

13 Archivo Histórico Nacional. Secc. Nobleza, C.248,D.194.

En Trujillo abastecían a las familias pudientes para que refrescasen sus bebidas y alimentos. Esto sucedió hasta principios del siglo xx. Sobre todo, cuando en la capital cacereña Joaquín Castel Gabás (el fundador de la perfumería y droguería Castel), abrió en Cáceres una fábrica de hielo en Aguas Vivas. En ese momento el pozo dejó de tener sentido y cayó en desuso y abandono.

La mayoría de la nieve que llegaba a Trujillo procedía de zonas como Piornal. Esta nieve se acarreaba en burros y se almacenaba en el pozo cilíndrico, se aplastaba bien con el doble fin de ahorrar espacio y transformar la nieve en hielo, y se distribuía en capas de medio metro de espesor separadas por capas de paja y ramas de distintos arbustos.

El actual Pozo de la Nieve, existente en un lateral de la carretera N-V a Badajoz, en el paraje conocido como Campo de San Juan, fue construido en el siglo xix, según reza en un Acuerdo municipal: *5 de enero 1852, Di cuenta de un memorial de Bartolomé López de esta vecindad solicitando se le conceda un poco de terreno en los prados de San Juan, en el canchal que linda con cerca de los herederos Doña Josefa López, para la construcción de un pozo de nieve, y se acuerda dar comisión para que reconozcan el terreno e informen al Ayuntamiento a los Señores Regidores Don Juan Manuel Fernández y Don Valentín Collazos.*



Pozo de Nieve. Carretera a Badajoz



Pozo de Nieve. Carretera a Badajoz. Fecha 1872

El día 16 de enero del mismo año 1852, se niega la autorización, porque dicho canchal está enclavado en el cordel de merinas pudiendo el interesado solicitar en otro sitio. El día 18 de enero del citado año, el interesado presenta nueva petición. El Acuerdo reza de este modo: *Se dio cuenta de un memorial de Bartolomé López, fecha 18 del corriente en que solicita que, dejando libre la colada cordel de Merinas con la anchura correspondiente, se le conceda para construir un pozo de nieve hoyero, al sitio del Prado de San Juan, contiguo a la cerca de don Antonio López y de la Portada Partida, Enterado el Ayuntamiento acerca dar comisión a los señores Regidores Don Juan Manuel Fernández y Don Valentín Collazos para que examinando y reconociendo determinadamente el terreno que se solicita, informen cuanto se les ofrezca y parezca.* El 8 de marzo se autoriza la concesión con la condición de que «si este establecimiento llegase a abandonarse, quedaría dicho terreno a beneficio común»<sup>14</sup>.

El día 28 de febrero de 1858, surge un incidente sobre el ejido de este Pozo de la Nieve, que literalmente es como sigue: *Se dio cuenta del informe que estampa la comisión nombrada, a la instancia de Don Juan Malo de Molina y Don Antonio López de esta vecindad, la cual manifiesta, que aunque ningún ejido se concedió cuando se construyó el Pozo de la Nieve, opina que no se causa perjuicio al común de vecinos en conceder para ejido el terreno que hay a la derecha del camino que dirige a la cumbre, pero sin coger el arroyo, que son treinta varas de ancho y noventa de largo, para que hagan unas charcas pequeñas para recoger el yelo, a condición de que dichos interesados recojan el yelo todos los años, tengan útil el referido pozo y cumplan con lo que ofreció Bartolomé López, porque de no verificarse así, debe quedar el terreno de aprovechamiento común; y la corporación acuerda de conformidad con lo que expone la comisión, reseñando bastante las lindes de concesión junto al pozo herrumboso*<sup>15</sup>.

Es un pozo de nieve localizado en las coordenadas 39° 26' 59" de latitud Norte y a los 5° 52' 49" de longitud Oeste. Está construido íntegramente con piezas de sillería, es circular, rodeado por un bancal que se interrumpe por dos rampas empedradas en la zona este; también está empedrado el espacio entre la bancada y el brocal. En el frente de una de las 18 piezas que forman el brocal está la fecha: 1872, posiblemente se trate de alguna reparación hecha en el pozo, quizá se le colocaron las grapas de sujeción de hierro y su limpieza, tal y como era frecuente que quedara constatado con fechas inscritas en la piedra en algunas construcciones trujillanas (tal es el caso de la Alberca de la Villa en el siglo XIX), dado que la documentación existente en el Archivo Municipal, ya citada, certifica que el pozo estaba ya construido en 1858. Actualmente, se encuentra en muy buen estado de conservación.

Consideramos que de la misma época datan los pozos ubicados en las carreteras de Plasencia y Cáceres, que responden a las mismas características constructivas. Concretamente, el de la Ctra. de Plasencia aún conserva una inscripción borrosa en la que puede leerse la fecha: 1896. Hemos de tener en cuenta que este pozo ya existía con anterioridad, pues A. Ponz en su *Viage a España* lo menciona en 1778: *Dentro y fuera de la ciudad se ven cantidad de pozos bien labrados de cantería, y sacan el agua á brazo: son muy anchos de boca, y uno que encontré antes de arribar á la ciudad (llegó por Plasencia), cuya abertura es de diez varas, dicen que le saltó D. Diego García de Paredes, Sanson de Extremadura, y Hércules de esta tierra, donde nació, quien habiendo apenas alcanzado con las puntas de los pies al borde, resurtió al mismo lado, desde donde empezó el brinco. La Verdad dios la sabe*<sup>16</sup>.

14 Tena Fernández, J: *Trujillo histórico y monumental*. Gráficas Alicante, 1967, p. 568.

15 Tena Fernández, op. cit., p. 568.

16 Ibarra impresor, Madrid, 1772-1794, 18 volúmenes (nos interesa la carta VII). *Viajar por Extremadura*, tomo I, Salamanca, 1983, pp, 166-167.

## 7.- LOS POZOS DE AGUA

Trujillo siempre ha estado bien abastecido de agua potable, por los numerosos manantiales de agua dulce que conserva en el subsuelo. Muchos pozos y aljibes aún están activos tanto en la Villa como en la Ciudad. Aunque no podemos considerarlos como Arquitectura Popular, es obvio citar los aljibes almohades del castillo o el califal del Alcázar de Altamirano; la Alberca árabe o el aljibe existente en el palacio de Juan Pizarro Orellana, bajo la torre castrense de herencia árabe, con bóveda semicircular y puerta, de típica factura musulmana (de origen almohade).

Pero, en este estudio, nos interesan los pozos. Ya lo explicó Madoz en su *Diccionario* a mediados del siglo XIX: *Se surte Trujillo de aguas potables en las muchas fuentes que hay dentro y fuera de la población, pero de todas se necesita sacar el agua a mano; en años secos suelen escasear y hay que acudir a las mas lejanas para los usos necesarios, siendo todas buenas y saludables*<sup>17</sup>. Son innumerables los acuíferos o formaciones geológicas que contienen agua subterránea en Trujillo. Desde un punto de vista práctico, un acuífero ha de ser capaz de almacenar y transmitir agua en cantidad susceptible de ser explotada económicamente. Un acuífero se comporta como si fuera un embalse, en donde hay que considerar: un caudal de entrada, un caudal de salida y una capacidad de almacenamiento y regulación. El caudal de entrada está constituido, generalmente, por el agua infiltrada procedente de precipitaciones, aguas superficiales, riegos, aguas residuales, etc. En régimen general de funcionamiento del acuífero, la salida se produce por el afloramiento superficial en fuentes y manantiales o mediante descarga subterránea hacia los cauces de los ríos. En un batolito granítico son permeables entre la cuarcita y el granito, por donde se filtra y estanca el agua en 'banquetas' formándose pozos abundantes. Hemos de tener en cuenta que este tipo de fondos existe en la mayoría de los palacios y casas solariegas e históricas de la localidad.

En multitud de casas existen pozos; concretamente, en la Plaza Mayor y su entorno son varios los pozos inventariados, algunos con brocales de magnífica labra de cantería, como en los bajos de la casa de la familia Pérez Zubizarreta, zona de la judería.



Pozos de la judería. Casa de la familia Pérez Zubizarreta

17 Madoz, *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, op. cit., 1955.

En el Corral del Rey; en las calles Sillería y Tiendas hay varios, dos de ellos presentan el escudo municipal, de principios del siglo XVI (antigua tienda de zapatos Trenado) y en el patio de la tienda de Victoriano Conde, presenta en el frontal un busto masculino, justo en el patio de la sinagoga. En la Villa, concretamente en casas fuertes y en el propio castillo.



Calle Sillería, antes zapatería



Pozo en el patio de la sinagoga



Pozo del Albacar (Castillo)

Numerosos pozos localizamos en el berrocal, destacamos algunos de ellos por conservar un artístico brocal, como por ejemplo el pozo del Manzano, entre pequeños huertos. En sus cercanías hay unas cuantas pilas para lavar, de granito, en las coordenadas: 39° 28' 14" N 005° 53' 41" O.



Pozo del Manzano

También destacamos el pozo del Llano de las Eras que está en la cañada real, cercano a Huertas de Ánimas, en las coordenadas 39° 28' 29" de latitud Norte y a los 5° 52' 11" de longitud Oeste. Tiene un brocal rectangular, formado por cuatro piezas de granito, cosidas por cuatro grapas de hierro. El brocal se asienta en una estructura de ladrillo. El interior del pozo está construido con mampuestos de pizarra, material que se encuentra a unos kilómetros de distancia.



Pozo del Llano de las Eras - Interior del pozo

Respondiendo a las coordenadas 39° 26' 56" de latitud Norte y a los 5° 52' 37" de longitud Oeste, encontramos otro artístico pozo, en el Campo de San Juan, en el camino en dirección a la ermita de Santa Ana. Está cubierto desde hace muchos años, amplio. Con dos peldaños circulares alrededor. Las piezas del brocal han desaparecido, estaba construido con cantería bien escuadrada.



Pozo de la Cañada, próximo a la ermita de Santa Ana

Frente al estanque de la Magdalena, a la derecha de la carretera a dicho arrabal, en las coordenadas 39° 27' 51" de latitud Norte y a los 5° 53' 35" de longitud Oeste, existe un pozo en la Fuente Alba que presenta un brocal original. Sus piezas de granito se asientan sobre bloques del mismo material, estando cosidas con grapas de hierro en el lateral exterior y en la parte superior. El interior también es



Pozo de la fuente Alba - Interior del pozo

de bloques de granito bien ensamblados, amplio y con arcos que sostienen la estructura. Se encuentra en estado lamentable, debido a alguna rotura y a que varias piezas del brocal amenazan con caer por la presión de una higuera que nace en una de las paredes del interior y que ocupa la totalidad del mismo. Sería necesario y urgente la eliminación de la higuera y zarzales, consolidación de la estructura y limpieza a fondo del interior. Algo retirado de la población de Huertas de la Magdalena en dirección NO, se encuentra el Pozo del Arenal, localizado a los 39° 28' 24" de latitud Norte y a los 5° 53' 57" de longitud Oeste. Brocal de una sola pieza granítica, formando en el exterior un cuadrado de 80 cm de lado y su interior redondo con 55 cm de diámetro.



Pozo del Arenal

En sus inmediaciones, tres pilas de granito para lavar, restos de este otro lavadero que existió en Huertas de la Magdalena.

En este arrabal existió otro lavadero de ropa, el más grande por la cantidad de pilas que han llegado hasta nosotros, junto al pozo de la Escoba. Está a las afueras, a la izquierda del camino que lleva a Huertas de Ánimas. El pozo en la actualidad está tapiado y el brocal no es el primitivo, se puso hacia el 2004, localizado entre los 39° 28' 31" de latitud Norte y los 5° 53' 41" de longitud Oeste.

En un rincón a la izquierda de la salida de Huertas de Ánimas por el Regajo, hay un pozo cuyo brocal forma un semicírculo, cortado por dos piezas de cantería que forman el frente. Se encuentra en buen estado de conservación, localizado a los 39° 28' 35" de latitud Norte y a los 5° 52' 35" de longitud Oeste. En Huertas existió otro lavadero de ropa, junto al Pozo de la Escoba. Está a las afueras, a la izquierda del camino que lleva a Huertas de Ánimas. El pozo en la actualidad está tapiado y el brocal no es el primitivo, se puso en el año 2004, localizado entre los 39° 28' 31" de latitud Norte y a los 5° 53' 41" de longitud Oeste.



Pozo del Regajo

También, en Huertas de Ánimas destacamos otro pozo, con brocal de piezas de granito, en la zona de descanso de la Cañada Real (por lo que también existe un abrevadero) en las coordenadas: 39° 29' 01" N 005° 52' 21" O.



Pozo del Resbaladero - Interior del pozo

Por último, destacamos dos construcciones vernáculas, un tejár próximo a la Dehesilla y una plaza de tientas. El tejár se encuentra en una finca privada, a la derecha de la Cañada Real antes de entrar en la Dehesilla a los 39° 29' 34" N 005° 52' 00" O. La fabricación de ladrillos y tejas se llevaba a cabo en este tejár que era atendido por un reducido número de trabajadores. Las formas de elaboración eran de carácter manual, la cocción se realizaba en hornos de doble cámara, conocidos como «hormigueros» y el repertorio de productos era muy reducido, mayoritariamente teja curva y ladrillo macizo. Era un oficio de fácil aprendizaje que no requería una cualificación específica y a él se dedicaban numerosos jornaleros que aprovechaban la intermitencia laboral en el campo o en la construcción.

El tejár contaba con una poza donde, mezclada el agua y la tierra, se amasaba el barro hasta conseguir las condiciones óptimas para su moldeo. Bien amasado (con las manos o los pies) el barro quedaba listo para la confección del ladrillo o la teja que se efectuaba en torno a una rudimentaria mesa. Es importante destacar que la cocción tradicional del ladrillo se realizaba al aire libre, formando unos hornos abiertos de planta cuadrada o rectangular enterrados en el suelo y generalmente cerrados por cuatro pequeños muros verticales.



El tejár

Una construcción singular es la plaza de tiendas, está situada a los 39° 26' 09" N 005° 52' 56" O. Es una curiosa construcción, una plaza de pequeñas dimensiones construida para realizar la tiente de las reses. Construida en granito, se encuentra en la finca de Aguas Viejas. Tiene todos los elementos propios: corral para las reses, burladeros, puerta de entrada, y la plaza propiamente dicha.



**Plaza de tiendas**

# LA DEVOCIÓN POPULAR A LA VIRGEN DEL PINAREJO (ALDEANUEVA DEL CODONAL, SEGOVIA)

José Luis Díez Pascual

## 1. Introducción

**E**n este pequeño trabajo se presentan de manera breve los principales contenidos sobre la devoción, la historia y el arte relacionado con la Virgen del Pinarejo de Aldeanueva del Codonal (Segovia) y su ermita. También se encontrarán aquí algunas muestras de la tradición popular y de los cantares que a lo largo de los años han compuesto las gentes de estas tierras para rezar a la Virgen.



## 2. La ermita

Se sitúa a unos tres kilómetros del pueblo de Aldeanueva del Codonal (Segovia). Está cerca del lugar en el que se cruzan la Cañada Leonesa Oriental con la carretera de Segovia a Arévalo, lugar del que parte el cordel denominado Camino del Moro, a orillas del río Voltoya y próxima a un manantial conocido como Fuente de la Virgen.

Existió un edificio anterior al que hoy se contempla con el nombre de «Hermita del Pinarexo» o simplemente «El Pinarexo». Delante de ese edificio debió de erigirse una cruz de granito que se conserva frente a la entrada principal de la ermita, en cuyo pedestal aparece la fecha de 1566.

El edificio actual se erige en el mismo sitio en el que se levantó un edificio anterior, de menor tamaño, también dedicado a Nuestra Señora del Pinarejo.

El aspecto de la ermita responde a las reformas y ampliaciones realizadas a lo largo de tres impulsos constructivos fundamentales. En la segunda mitad del siglo XVII se inicia la reforma de la iglesia, desmantelando solamente la cabecera de la antigua ermita y manteniendo en pie el resto del edificio. Con posterioridad, en 1738, se decide la demolición de la nave que quedaba en pie, ejecutándose la actual, quedando la ermita concluida. Hacia 1800 tiene lugar la última campaña constructiva, probablemente por iniciativa de los cofrades, erigiéndose la edificación adosada a los pies de la iglesia para acoger la llamada Sala de los Hermanos o del Cabildo, así como la vivienda del santero.

El conjunto, aunque realizado en distintas fases, parece responder a un criterio unitario, logrando la integración armónica de las sucesivas fábricas. Su trazado en la planta se organiza mediante el empleo de una geometría sencilla basada en el cuadrado y en el círculo, que podríamos calificar de funcional, como respuesta a la lógica demanda de facilidad constructiva. Espacialmente se articula a través de volúmenes cúbicos, tan del gusto de barroco, que se traducen claramente en los alzados. La ermita constituye un espacio unitario bien iluminado y con excelentes condiciones acústicas y visuales, pudiéndose abarcar el interior con un solo golpe de vista.

Se utilizaron en la construcción las tapias de calicanto aprovechando la abundancia de cantos rodados dada la proximidad del río. Se refuerzan con machos de ladrillo en verrugadas y cadenas y en las esquinas, utilizando también el ladrillo para la ejecución de los contrafuertes y una línea de imposta resaltada bajo el nivel de las ventanas, que recorre el perímetro de la Iglesia. El ladrillo se ha empleado también para componer el alzado del zócalo (hoy cubierto por una gruesa capa de mortero de centeno) y formar la línea de cornisa bajo el tejado, explotando al máximo su potencial ornamental en la construcción de los vanos y la espadaña. El pavimento también estuvo ejecutado en ladrillo. Todavía se conservan restos del solado original en la sacristía y el coro.

### 3. La cofradía

Se fundó el día 15 de julio de 1671 con el nombre de la Esclavitud de Nuestra Señora del Pinarejo<sup>1</sup>. El acta original se encuentra en el archivo diocesano de Ávila. En esta fecha ya existía la ermita y tenía un ermitaño encargado de su cuidado.

En sus orígenes, la Cofradía debió de tener dos tipos de cofrades: 16 llamados esclavos y 82 hermanos. En 1700 el total de cofrades era de 113 y procedían de 20 pueblos diferentes.

El primer Cabildo del que hay referencia por escrito fue el celebrado en el año 1700. El día 1 de septiembre de 1713, D. Frutos de Olalla y Aragón funda una capellanía. El 17 de febrero de 1761, D. Lorenzo Casado Pérez realizó una nueva fundación. D. Lorenzo Casado falleció el 10 de abril de 1763 y le sustituyó en la Capellanía D. Julián Ramón Cobo que fue relevado, al fallecer, por D. Dionisio Ramón de Nero el día 22 de agosto de 1798.

En la actualidad, se celebra un Cabildo ordinario el Domingo siguiente a la fiesta de San Segundo (en el mes de mayo) y en él se nombra a los mayordomos para el año siguiente y se tratan los asuntos ordinarios de la Cofradía.

1 Cuesta Jorge, Luis y Martín Rodríguez, María Teresa: «Nuestra Señora del Pinarejo, su Cofradía y su Ermita». Imprenta Comercial. Segovia, 2003.



#### 4. El retablo

El 5 de agosto de 1699 se firmó la escritura para la realización del retablo. Fue encargado a Juan de Ferreras<sup>2</sup>, que era maestro mayor del Alcázar de Segovia y casas reales del entorno. Entre sus trabajos más destacados está su colaboración en el retablo mayor de la Capilla del sagrario de la catedral de Segovia, sus trazas en los retablos de San Antón y San Gregorio de esa misma catedral, y el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de Miguel Ibáñez. Como maestro de arquitectura realiza obras en el Alcázar de Segovia y en los palacios de San Ildefonso y Valsaín.

El retablo fue encargado por el sacerdote D. Frutos Bartolomé Olalla y de Aragón que fue maestro de ceremonias de la Real Capilla de su Majestad Felipe V. El precio que pagó fue de ocho mil reales de vellón que serían en la actualidad unos 145.000 euros.

El retablo es un claro ejemplo del barroco de finales del siglo XVII. Consta de un alto banco, un cuerpo principal y un corpulento ático semicircular con lo que se sigue la apariencia de un retablo de tres cuerpos. El camarín de la Virgen está situado en el espacio central. Las calles laterales están ocupadas por dos lienzos que representan a San Nicolás de Bari y a San Frutos, patrón de Segovia.

2 Javier Montalvo Martín: «Juan Ferreras, Ensamblador y arquitecto segoviano».

## 5. La antigua imagen

Aparece con el título de «verdadero retrato de Nuestra Señora del Pinarejo». Se trata de un aguafuerte, posiblemente del siglo XVIII en el que la imagen de la Virgen aparece rodeada por seis escenas, que narran otros tantos hechos en los que la poderosa intercesión de la Virgen protegió la vida de sus devotos.

## 6. La imagen actual

Las esculturas de la Virgen y del Niño son dos tallas independientes realizadas en madera de pino. La imagen de la Virgen es una figura de vestir con la cabeza y las manos talladas y policromadas al óleo sobre una preparación de estuco. Mira al frente y sostiene al Niño en su mano izquierda, y con la derecha sujeta una pieza que permite colocar un ramo.



Los cabellos de la Virgen son de pelo natural y los vestidos son siempre de espléndidos mantos que dan claro testimonio de la devoción a esta imagen. Se completa el ornamento con una rica corona.

La figura del Niño es exenta, está coronada y sujeta en la mano un orbe rematado con una cruz metálica.

## 7. Historia

Según cuenta la tradición, la Santísima Virgen se apareció en el pueblo en el 1.400, aproximadamente<sup>3</sup>. El primer dato escrito sobre la Virgen del Pinarejo es del día 8 de octubre de 1591: *Fallecido Pedro González, cura párroco de este lugar de la Nava de Coca, otorgó testamento ante Andrés Ayala, escribano de Coca (...) mandó cuatro reales para la ermita de Nuestra Señora del Pinarejo* («Crónicas de medio siglo» de Amador de Morugán y Benjamín Redondo).



## 8. La devoción

El día 25 de marzo recibe el nombre de la fiesta del Pinarejillo. Ese día se baja a la ermita a rezar el rosario a la Virgen, ya que es la fecha en la que según la tradición se apareció la Santísima Virgen.

El día 2 de mayo, fiesta de San Segundo, se baja a la ermita y se sube a la Virgen en procesión hasta la Iglesia del pueblo. Las madres ponen a sus hijos e hijas en las andas de la Virgen para que les proteja.

La fiesta principal de la Virgen del Pinarejo se celebra el Domingo siguiente a Pentecostés (el Domingo de la Santísima Trinidad). Ese día se celebra la Misa en la ermita. Como preparación a la fiesta, se realiza una Novena en la Iglesia parroquial de Aldeanueva del Codonal (Segovia). La Novena consiste en la celebración de nueve Misas. Al final de cada Misa, se reza la oración de la Novena y se canta a la Virgen para darle las gracias o para pedirle favores.

La víspera de la fiesta de la Virgen, se baja su imagen en procesión desde la iglesia de Aldeanueva del Codonal hasta la ermita. El día de la Virgen del Pinarejo se celebra una Misa solemne en la ermita. A la salida de la Misa, los cofrades de ese año ofrecen a los presentes limonada y pastas. Por la tarde,

3 «El Estudio del Medio». Documento realizado en 1995 por algunas personas de Aldeanueva del Codonal.

se reza el rosario y se saca a la Virgen en procesión alrededor de la ermita. Durante la procesión, al son de la dulzaina y del tamboril la gente baila la jota delante de la imagen de la Virgen del Pinarejo.

Hay mucha devoción a la Virgen en el pueblo y en los alrededores. Se la invoca pidiendo favores de todo tipo mediante el avemaría y el rosario y se cuentan múltiples favores atribuidos a su poderosa intercesión. Buena prueba de ello son los exvotos que adornan el camarín de la Virgen.



## 9. Novena a la Virgen del Pinarejo

Virgen Santísima, Madre de Dios y Señora mía. Postrados a tus pies y en presencia de Dios Omnipotente y de toda la corte celestial, te ofrezco y consagro, aunque pecador indignísimo todo mi corazón con sus afectos y deseos, y es mi ánimo y resolución dedicártele para siempre como cosa tuya y de tu Santísimo Hijo.

Acepta esta cordial ofrenda, Benignísima Señora, unida a la que te hacen todos los santos, y alcanzadme la gracias de vivir únicamente para ti y para Tu Hijo desde hoy en adelante.

Así lo espero con su Divino Auxilio, tu poderosa protección; por mi parte lo prometo libre y gustosamente.

Abrasa mi corazón, Oh María, en el fuego ardentísimo del tuyo para que alimentados en la tierra con la llama de la caridad arda en amor en compañía de los ángeles y los santos eternamente en el cielo. Amén.

### FELICITACIONES

1.- Soberana Reina de todos los santos y Madre del Amor Hermoso. Por tu Asunción gloriosa a los cielos te suplicamos que, a todos los que en la tierra componemos los coros de tu corte y te visitamos y obsequiamos en tus más célebres imágenes, y aquí, bajo el título del Pinarejo, nos alcances auxilios eficaces para que sea feliz y santa nuestra muerte (Ave María).

2.-Soberana Reina de todos los santos y Madre del Amor Hermoso. Por Tu tránsito glorioso a los cielos te suplicamos que a todos los que en la tierra componemos los coros de tu corte y te visitamos y obsequiamos en tus más célebres imágenes, y aquí, bajo el título del Pinarejo, nos alcances la felicidad de ser llevados con los ángeles y los santos al cielo (Ave María).

3.- Soberana Reina de todos los santos y Madre del Amor Hermoso. Por la excelsa e incomprensible gloria de haber sido coronada por la Trinidad, Augusta Emperatriz y Reina de todo el universo, te suplicamos que a todos los que en la tierra componemos los coros de tu corte y te visitamos y obsequiamos en tus más célebres imágenes, y aquí, bajo el título del Pinarejo, nos alcances que después de nuestra muerte tengamos la dicha de ser llevados a la gloria, para que en compañía tuya y de tu Santísimo Hijo alabemos y ensalcemos a nuestro Dios por los siglos de los siglos. Amén (Ave María).



## 10. Cantos en la Novena

### Todo el mundo en general

Todo el mundo en general  
a voces Reina escogida  
porque fuiste concebida  
sin pecado original.

Ensalzando tu grandeza  
tierra y cielo, Madre mía,  
cantando con alegría  
bendita sea tu pureza.

Desde que el alba alborea,  
hasta la noche inclemente,  
repiten constantemente,  
eternamente lo sea.

En el cielo centellea,  
con clarísima hermosura,  
nueva luz fulgente y pura,  
pues todo un Dios se recrea.

### **Noche y día**

Noche y día (bis), lengua mía/himnos cantan (bis), con amor  
a la bella (bis) pura estrella casta Madre (bis) del Señor.

Oh Señora (bis), fiel pastora,/de los valles, protegiéndonos está  
al sonido (bis), del silbido/fiel tu grey (bis), segura va.

Tu hermosura (bis) siempre pura/el Señor (bis) simbolizó.  
En la hermosura (bis), fresca rosa/del pensil (bis), de Jericó.

### **Virgen del Pinarejo**

Virgen de Pinarejo, centro de todos nuestros amores.  
Aquí te traen tus hijos, ofrendas puras de sus fervores (bis).

Un día venturoso, Patrona nuestra te eligió el cielo.  
Y a través de los siglos la gloria fuiste de aquí, este suelo.  
Por eso te aclamamos Virgen bendita, los de tu pueblo  
y aunque ruja el infierno serás Patrona de todos ellos.

Cuando triste sequía causa en el campos vagos temores,  
a tus plantas acuden con fe cristiana los labradores.

Y Tú Virgen Bendita, tan compasiva secas  
su llanto enviando la lluvia que fertiliza hierbas campos.

Entre lindos pinares, bella y radiante, te apareciste  
y llena de ternura, Madre querida, me sonreíste.  
Vivir bajo tu manto será mi dicha, será mi anhelo.  
Vivir bajo tu manto, para contigo volar al cielo.

Cuando sienten tus hijos la desventura de sus hogares,  
anhelantes acuden con sus ofrendas a tus altares.  
Y llenos de ternura, Madre amorosa, con fe ardiente  
tornan siempre gozosos desde tu ermita bella y radiante.



## 11. Algunos cantares

Al final de la Misa de cada uno de los días de la Novena, se cantan algunas de estas estrofas para pedir favores a la Santísima Virgen o para darle gracias por los beneficios obtenidos por su intercesión.

Yo no sé qué tienen Madre  
esos tus ojos tan bellos,  
sólo sé que al contemplarlos  
se me graban en el pecho.

Hicieron tu santuario  
en las cumbres del Voltoya  
donde sus aguas se ríen  
y su murmullo te arrolla.

Aquellos santos varones  
que tu santuario hicieron  
qué gloria estarán gozando  
en el reino de los cielos.

¡Oh Virgen del Pinarejo!  
¡Qué acompañadita estás!  
a un lado tienes a San Frutos  
y al otro a San Nicolás.

Eres consuelo del triste  
Auxilio del labrador  
Madre de Misericordia,  
échanos tu bendición.

Cuando yo era pequeñito  
me enseñaron a cantarte  
¡Oh Virgen del Pinarejo!  
Yo nunca podré olvidarte.

Van cargados de emociones  
a cantarte sus pesares  
te piden por su familia  
y te rezan una Salve.

La otra tarde vi a unas niñas  
bellas flores van cogiendo.  
Decían son pa' la Virgen,  
la Virgen del Pinarejo.

Tu eres Estrella del mar,  
Refugio de los pecadores.  
A tus plantas de rodillas.  
Yo te pido mil perdones.

El día de San Segundo  
vienes al pueblo, María.  
La gente sale a tu encuentro  
a darte la bienvenida.

Hicieron tu santuario  
en un hermoso pinar,  
donde los pájaros cantan  
y te alaban sin cesar.

¡Oh Virgen del Pinarejo!  
¡Oh relumbrante Señora!  
que brillas más que un lucero  
al aparecer la aurora.

Tu eres la imagen más Pura,  
eres la imagen más bella,  
eres el faro que alumbra  
a todos los de Aldeanueva.

En la Iglesia, tus novenas  
y en tu ermita romería.  
Allí todos nos reunimos  
con la Virgen: alegría.  
Cuando yo era pequeñito  
me enseñaron a cantarte  
¡Oh Virgen del Pinarejo,  
yo nunca podré olvidarte!

El que nace en este pueblo,  
aunque muy lejos se marche,  
siempre llevará en su pecho  
el recuerdo de tu imagen.

Eres consuelo del triste,  
Auxilio del labrador,  
Madre de Misericordia,  
échanos tu bendición.

El que nace en este pueblo,  
aunque muy lejos se marche,  
siempre llevará en su pecho  
el recuerdo de tu imagen.



## 12. Un milagro de la Virgen del Pinarejo

Estos hechos ocurrieron en Aldeanueva del Codonal, el día 20 de junio de 1914.

En el pueblo de Aldeanueva<sup>4</sup>  
hay una preciosa imagen  
que Pinarejo la llaman  
su ermita está en el pinar  
en una hermosa explanada.

Allí acude el pueblo entero  
en el día de su fiesta  
entre alborotos y danzas.  
No voy a redactar sólo los  
cánticos y las danzas,  
sino un milagro inmenso  
que tu hiciste Virgen Santa.

Era un veinte de junio  
y muy cerca de tu ermita  
tres pastores a sus ovejas  
pastaban  
y los tres medio en broma  
contentos parlamentaban.

---

4 Isabel Pascual, autora ,nieta de este Sr. que Cipriano se llamaba. Villacastín a 9 de diciembre de 1987.

Pero de pronto, uno de ellos;  
el más viejo, que Cipriano se  
    llamaba,  
    les dice a los otros dos:  
    Una nube se levanta,  
    la tormenta se prepara.

Hacia la fuente El Espino  
    acercaron las pearas,  
    pero los truenos y rayos  
    al cielo resquebrajaban.  
Empezó a caer la piedra,  
en agua se transformaba.

Llegar al pueblo: ¡Imposible!  
    el ganado no pasaba.  
    Volvemos a la ermita:  
    allí no nos pasará nada.

La puerta estaba cerrada,  
    pero Tu estabas allí.  
¡Oh Virgen Bendita y Santa!

    Que su alma iluminabas,  
    sobre todo al más mayor,  
    que Cipriano se llamaba.  
En un impulso de fuerza,  
dio a la puerta una patada.

Y en tu ermita entró el ganado  
    y pastores en compañía  
    ya dentro de la ermita  
los tres pastores honrados  
    una Salve te rezaron.

El milagro estaba hecho,  
porque dentro de tu ermita  
    la vida estaba salvada  
    y Tu Virgen Bendita  
¡Qué contenta te encontrabas!

Y yo creo que hasta el Niño  
que en tu regazo descansa  
te decía muy alegre,  
¡Qué lindas son las ovejas  
y el corderito que bala!

Ya se para la tormenta  
y las aguas ya se calman  
y los hombres a caballo  
a buscarlas ya bajaban...  
Atónitos se quedaron,  
cuando supieron la hazaña.

Pero no nos confundamos.  
Hazaña no, ¡Milagro!  
y que vean los cristianos  
la Virgen del Pinarejo  
que con bondad divina  
salvó a los tres pastores  
y también a su ganado,  
que en peligro se encontraba.

Por esto quiero deciros  
que el día de San Segundo,  
cuando al pueblo la subáis  
que no os pesen sus andas  
y recordad al pastor,  
que Cipriano se llamaba.

Este poema se encuentra enmarcado con la fotografía del Sr. Cipriano en el camarín de la ermita.



## DE LO GÓTICO EN TUNJA, UN ESPACIO PARA LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS

Óscar Quintero Puentes\*

*Yo empecé a pensar en una geografía menos territorial y más sentimental. El lugar es lo habitable, y lo que habita en uno con más intensidad son los sentimientos.*

Carlos Salas<sup>1</sup>

**D**esde la academia se pretende discurrir hasta el cansancio sobre los modos y maneras en que se investiga en la dimensión del Arte, y es el Arte mismo el que dispone de la creación como operación multisistémica, y como actividad alimentada por funciones diversas, simultáneas y a veces difusas e imprecisas; acción que relaciona, vincula y refiere a otros campos de la vida. Pero es afuera de esa institución en que paradójicamente se han encontrado muchas más y ricas variables o posibilidades para investigar-crear en esta área del conocimiento.

La arrogancia que usualmente se muestra desde los ámbitos legitimados para la investigación académica convencional, aun en las áreas referidas a las humanidades, suprime los otros espacios periféricos que proveen aquel mal llamado conocimiento ilegítimo y del cual el arte mismo se nutre. Quizás solo desde el riesgo que tomaran en los años sesenta desde la Universidad de Birmingham, los sociólogos Stuart Hall, Raymond Williams y Richard Hogarth, y desde la fundación de su estigmatizada y polémica Escuela de estudios culturales contemporáneos, que amparara como sede física coincidentalmente la escuela de artes de esa misma institución; aquellos hombres encontraron nuevos rumbos, nuevos discursos, nuevos espacios, nuevas herramientas, nuevos pretextos para acceder a los otros conocimientos, y a su vez a desarrollar conexiones significativas con el ámbito del arte y la literatura.

Ahora bien, los laboratorios de investigación-creación que se vienen desarrollando dentro de la Escuela de Artes Plásticas de nuestra Universidad, atienden a los diversos problemas que se advierten al sumergirse en los discursos, prácticas, procesos y ejercicios artísticos contemporáneos; el laboratorio como espacio controlado por «funciones y relaciones»<sup>2</sup> se muestra desde la operatividad experimental y de observación.

\* Docente de planta de la Universidad pedagógica y tecnológica de Colombia UPTC, Tunja. Magister en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana.

Título del proyecto de investigación: *Manifestaciones, representaciones e identidades como dispositivos para la creación de un discurso gótico en Tunja*. Grupo de investigación Creación y Pedagogía. Artículos de reflexión.

1 Frase extractada del artículo «Cartografía de la Nada», del periódico colombiano *El Espectador*, del día Martes 20 de Julio del 2010, en la sección Cultura, P. 36.

2 "La ciencia no está obsesionada por su propia unidad, sino por el plano de referencia constituido por todos los límites o linderos bajo los cuales se enfrenta a un caos". (Deleuze & Guattari, 1994, p.119).

## Taller Tunja

Creo que al habitar, aunque sea por espacios cortos, algún lugar, aquel es habitado por lo que se lleva dentro; lo trascendental y subjetivo de la emoción; la memoria y los recuerdos; se despierta simultáneamente la intuición simbólica<sup>3</sup> que se trae en el inconsciente, y se cataliza mediante esa negociación indecible entre todos los recursos citados.

Crear en arte desde el paisaje urbano se resuelve, o por lo menos se trata de ejercer, desde la experiencia cotidiana, desde lo vivido, lo habitado, lo degustado, lo percibido, lo que constantemente está transmutándose y alterándose; desde lo pulsional y efímero de los recuerdos y las ideas; desde la volátil imaginación que llena, teje y soporta un evento presentado; como lo diría Michel De Certeau: *El usuario de la ciudad toma fragmentos del enunciado para actualizarlos en secreto.*

La ciudad estimula todo este proceso, promueve y comporta toda esta mediación y discurso de textos-imágenes, repletos de formas, colores, olores, trayectos, encuadres, atmósferas, sonidos, tamaños, recursos, espacios y tiempos. En las prácticas artísticas contemporáneas, una y otra vez se acude a la ciudad como interlocutor estrella, como dispositivo contradictorio de fugacidad y permanencia, soportado por estímulos capaces de infundir un halo de poder singular dentro de las experiencias del habitar y de recorrer toda la cartografía sensorial dispuesta para el creador, o aquel que se quiera investir de ese poder.

*La fotografía ha modificado el área en la cual se desarrollan nuestros pensamientos. Cada vez con más frecuencia, recorreremos lugares que no han sido abiertos por la lectura o la escritura. Simplemente, una imagen viene e irrumpe en nuestro pensamiento, y funda un territorio para siempre.*

Natalia Gutiérrez (2009).

A Tunja, siempre la hemos sabido y leído como un espacio emblemático de la época colonial en América. Tunja, una privilegiada ciudad en el Nuevo reino de Granada que se convirtió en un territorio de ilustración y devoción durante los tres siguientes siglos a su fundación (6 de agosto de 1539). Lugar que sustenta un legado precolombino de la otrora ciudad capital del antiguo imperio Muisca, *Hunza*. ¿Por qué ahora Tunja se me presenta como una posibilidad de lo Gótico, pero no en un sentido eminentemente formal, sino en su dimensión subjetiva y conceptual?

Todo ese fabuloso esplendor de misterio, sublimidad, color y luz del periodo gótico, lo relaciono atrevida y deliberadamente con nuestra particular ciudad a partir del concepto de lo Gótico; no precisamente por los elementos arquitectónicos de sus construcciones, sino justamente por el gran misterio que se desata en la atmósfera de un casco urbano pululante de edificaciones clericales, de calles estrechas y gruesas paredes de tapia pisada.

---

3 Según el artista colombiano Víctor Laignelet, «El ser humano puede tener experiencias de realidad que trascienden cualquier sistema de símbolos, y al lenguaje mismo. Estas experiencias pertenecen al orden de la intuición. Obedecen a una categoría de conciencia diferente a la racional y escapan a todas las codificaciones culturales en la forma de sistemas de símbolos; sin embargo, los pueden comprender en su interior. La intuición o conciencia simbólica no es reducible a ningún sistema de símbolos, por que para ella todo deviene lenguaje; el mundo se revela como un texto. La realidad misma es el alfabeto; por lo tanto, es irreducible a ningún sistema. Sólo la conciencia poética o artística y la experiencia religiosa (en el sentido no institucional), logran expresar, en alguna medida, la comunión de la conciencia con la realidad esencial, viva, consciente e inmanente en las cosas mismas, dentro de una experiencia de unidad».

El ilustre cronista neogranadino Lucas Fernández de Piedrahita, describiría a Tunja de la siguiente manera:

*Las casas de Tunja son de mucho costo y bien labradas; las mejores de Indias. Son case- rones de cuadrados sillares. Sobre la puerta campea un ancho escudo de armas. Por el frente corren balcones con espacioso saledizo y hierros forjados. En las maderas de los balcones lucen pequeños cristales de distintos y encendidos colores. Péndulo del portón blasonado, un farol parpadea a prima noche.*

*Tunja carece de agua y leña, El paisaje tiene allí un aspecto de severidad, diríase que es adusto. Parca es su vegetación. El valle donde se asienta la ciudad, se extiende erosionado, amarillento, rojizo, violáceo. El valle se pierde, hosco, melancólico y desolador, en el horizonte entre la niebla.*

*En las cuadras de las afueras, hay casas humildes, donde, a lo largo de los años, han vivido generaciones de gentes que han trabajado y sufrido en silencio. Y estos ranchos desvencijados y estas paredes ahumadas le producen al viandante una más honda y más inefable emoción que aquellas casas suntuosas, en cuyas salas espaciosas resuena el eco de un pasado de glorias y miserias.*

Darío Achury Valenzuela (1968).

Resulta pertinente citar además, un acertado e ilustrativo comentario del escritor Fernando Guillén Martínez, tomado de su libro *La torre y la plaza*:

*La casa española de las Indias tiene la claridad del orden romano, la viril fortaleza visigótica y la misteriosa sensualidad, la blanca belleza, árabes. Sobre los pisos, en los patios segundos, en el secreto de las alcobas y cocinas, la industria confidencial del indio preservó un retazo de su riqueza. Las casas se asoman a las calles por los anchos portales claveteados, sobre los cuales, a veces, ha sido tallada en piedra arenisca la heráldica segundona de la familia; las misteriosas ventanas y los altos balcones cumplen con mostrar a las mujeres el mundo sin que el mundo las mire. Hacia adentro, enclavados en el rectángulo disciplinario del claustro, las habitaciones se disponen alrededor de los patios interiores, jerarquizados de mayor a menor, hasta la pequeña huerta final, plantada de árboles frutales y hierbas útiles.*

Tunja, quizás como cualquier ciudad es un espacio geográfico claro y estructurado según parámetros físicos; pero también Tunja, como cualquier ciudad a la que cualquiera pudiera habitar o recorrer, en un acto deliberado de conciencia podría otorgarle la condición de un escenario, un laboratorio, un taller, o un gran teatro, si se quiere, en donde el Arte como dimensión humana, pudiera producir experiencias mediadas por relaciones estéticas; la imagen, los objetos, el cuerpo, los procesos y sus continuas e inagotables expresiones y transformaciones.

Siempre he creído y le he apostado a la búsqueda de una suerte de «Epistemología de la percepción», al ejercicio -a veces desgastante- de preguntar e indagar por el sentido de los recorridos en sus laberintos fenomenológicos; a propiciar encuentros en las dimensiones trascendentes de lo místico, lo fantástico, lo mágico, lo religioso, o si se quiere de lo «espiritual»; a alterar o desvirtuar aquellos estructurados y acartonados discursos hegemónicos del positivismo científico universal; pero también, comprendo que los problemas del arte se vislumbran o se afrontan con mejor claridad y durante la mayor parte del tiempo, desde una dimensión subjetiva, y en simultánea, desde esos fabulosos cruces risomáticos o encuentros inter o transdisciplinares con otras diversas áreas del conocimiento.

Estar en Buenos Aires, en París, Ciudad de México, o estar en Tunja, me suscitan experiencias diferenciadas, pero a la vez potentes e intensas; desde ese borde entre lo que constituye mi interior y la superficie del exterior perceptual de la ciudad, se produce y predispone el ambiente para crear; crear imaginando, recordando, intuyendo, relacionando, observando, analizando, construyendo, reconstruyendo o tal vez destruyendo. Las metodologías de investigación-creación emergen, a veces sincrónicamente, a veces en una experiencia temporal desigual, pero siempre con un proceso metodológico diferente y único. Como lo dijera mi compañera de Licenciatura Luz Eliana Márquez<sup>4</sup>:

*Si existe algún «Modelo de investigación» propio de lo que se haga, éste sólo se arma en el mismo discurrir del proceso; no existe antes, lo que equivale a que no es tampoco modelo metodológico referente más que para sí mismo.*

Márquez, 2013. P 18

En ese sentido se adquiere una gran responsabilidad el pretender investigar-crear en arte con los «métodos adecuados y rigurosos», pues lo que se busca no es improvisar con estrategias ligeras y mucho menos pre-visualizar o especular débilmente sus resultados; no es divagar mentalmente, o elucubrar pensamientos desarticulados e incoherentes; -aunque podría en algún momento ser uno de los recursos experimentales, tal como lo hicieron en su momento los dadaístas y situacionistas-, se debe encontrar una equilibrada manera de interlocución entre los procesos racionales y los que no lo son; una mediación justa entre los procesos analíticos y reflexivos con los emocionales y subjetivos.

Quizás esa experiencia de recorrer los espacios fríos y silencios de Tunja, era una necesidad inaplazable de reconocermme en aquellas imágenes que he fotografiado; de encontrarme en sus calles como en un espejo y su reflejo. Como cuando Danto (2002) evoca la experiencia de Sócrates, al sugerir la posibilidad de que el artista podría fielmente imitar lo que lo rodeaba mediante el simple experimento de sostener un espejo frente al mundo. Sócrates se pregunta por el propósito de tener duplicados de la realidad que ya tenemos delante, a lo que Danto puede responder que los espejos tienen ciertas propiedades cognitivas; reconocerse en el espejo no es una operación tan simple. El reconocimiento depende de diferentes niveles de conciencia de lo que sugiere, evoca, intuye y al final crea.

---

4 Hago alusión a la descripción de los procesos, o métodos para crear que el colectivo de investigación «En-tornos», ha venido utilizando en sus laboratorios de investigación-creación, y que ha venido desarrollando en el espacio urbano de la ciudad de Tunja, en el templo de Santa Clara la Real.

## OBRAS CONSULTADAS

ACHURY VALENZUELA, Darío. (1968). Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo, religiosa en el convento de Santa Clara de la Ciudad de Tunja, Su vida.

DANTO, Arthur. (2002), «la configuración del lugar común». Paidós, Barcelona.

DELEUZE, G, & GUATTARI, F. (1994). Que es la filosofía? (2a ed.). Anagrama: Barcelona.

DE CERTEAU, Michel. (2004), La irrupción de lo impensado. Cátedra de Estudios culturales Michel De Certeau. «Cuadernos pensar en Público» N° 0, Pontificia Universidad Javeriana Editorial, Pensar. Bogotá.

GUILLEN MARTINEZ, Fernando. (1958). La torre y La Plaza, Un ensayo de interpretación de América. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.

GUTIERREZ, Natalia. (2009), «Ciudad-Espejo». Universidad Nacional de Colombia Ediciones, Bogotá.

IRIARTE, Alfredo. (1990), Tesoros de Tunja. El Sello editorial, Bogotá.

LAIGNELET, Víctor. (2004), «La experiencia Simbólica del Color», artículo de los «Cuadernos Temáticos de Bellas Artes» N° 4, Color reflexiones. Fundación Universitaria Jorge Tadeo LOZANO. BOGOTÁ.

MARQUEZ, Eliana y otros. (2013). Santa Clara La Real, Una Casa para Crear, Memorias del Laboratorio de Investigación-Creación En-tornos, Beca del Ministerio de Cultura 2013. Tunja.

QUINTERO, Óscar. (2010). Ángeles de la Recoleta, una Experiencia sensorial, fotografías. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.

## EL ESTILO GÓTICO, APARIENCIA O REAFIRMACIÓN DE UNA IDENTIDAD TORTURADA

Para ilustrar las implicaciones subversivas del estilo, ese estilo entendido para Dick Hebdige, como: «forma de rechazo, el delito elevado a forma de arte» (aunque aquí los «delitos» se limitan a una mera infracción de códigos), es pertinente enunciar y evocar experiencias de la cotidianidad que invocan conceptos como transgresión y oposición. Acontecimientos que en el contexto geográfico occidental, y en la temporalidad de los 60's desde el Reino Unido, ejercieran su influencia sobre las jóvenes colectividades que empezaban a radicalizar su postura frente a la desazón que les habían producido los dos principales conflictos humanos: «Las guerras mundiales»; pandillas de muchachos que manifestaban su desencuentro con las políticas doble-moralistas promulgadas por estamentos asépticos e intocables. Luego, estas y otras posturas contestatarias se irán multiplicando exponencialmente, tanto en número como en diversidad representacional e ideológica (teddy boys, mods, rockers, skinheads y punks) y se expandirán posteriormente hasta los 80's en los demás países europeos, teniendo su reflejo en América y su consecuente inmersión colonialista en la cultura de las sociedades de América Latina, configurándose como particulares micro-sociedades urbanas conocidas como «subculturas».

Al interesarme profundamente en el estudio de los hábitos, modos y maneras representacionales de las subculturas, sus formas y rituales expresivos, me llevan a indagar, reflexionar y teorizar sobre los conceptos de apariencia, identidad y conciencia. Para el orden público estos grupos y colectividades urbanas subordinadas, despreciadas y denunciadas serán vistos como amenazas o en palabras de Hebdige «como inofensivos bufones, según soplen los vientos de la época». Para mí, estas micro-sociedades subculturales pretenden desde su aspecto comunicar de manera muchas veces inconsciente (mediante una suerte de comunicación no verbal), y dentro de un flujo espiritual y subjetivo, poderosos discursos de rechazo frente a la alienación consumista, homogeneidad, disciplinamiento mental y exceso de tecnicidad en que ha caído el ser humano; a su vez se están procurando una atmósfera ilusoria, fantástica y mística, ambientes propicios para expresar naturalmente una actitud creadora soportada en su emocionalidad pulsional.

Ahora bien, al referirnos al «Estilo» en clave de «apariencia», como esa noción demarcadora en la utilización de un vestuario o atuendo determinado, es conveniente a su vez definir la noción «Moda»:

*El término moda, que proviene del latín modus indica en su significado más amplio una «elección» o, mejor dicho, un mecanismo regulador de elecciones, realizadas en función de unos criterios de gusto o de determinados caprichos; las modas tienen la característica de aparecer con un carácter transitorio y abarcan un vasto campo, desde el artístico y el literario, hasta el de las costumbres, así como el del juego o el del vestido. ( Garzanti, 1978, pág. 670).*

Pero concuerdo mejor con el enfoque que le da Georg Simmel en un artículo publicado en 1895 en el que se pronuncia frente a la definición de Herbert Spencer sobre las pretensiones de la moda de producir semejanza e igualdad en las sociedades. Simmel sitúa las bases del fenómeno de la moda en dos tendencias fundamentales presentes en el hombre y que actúan unitariamente: la tendencia a la imitación o la igualdad social y la tendencia a la diferenciación individual o al cambio.

*La moda es la imitación de un modelo dado y satisface la necesidad de un apoyo social, conduce todo lo singular hacia el camino que todos transitan... Además satisface la necesidad de diversidad, la tendencia al cambio y a diferenciarse y distinguirse de los demás ( G. Simmel, 1985, pág. 13-14).*

Particularmente en los hábitos referidos al vestir en las comunidades que conforman estas subculturas, el uso de determinados objetos también nos intriga o nos causa cierta curiosidad: un imperdible o gancho de ropa, botas con punta de metal, chamarras de cuero con taches, indumentaria negra, calaveras, crucifijos, peinados y maquillajes exagerados y estrafalarios, etc.

Las tensiones entre grupos dominantes y grupos subordinados pueden verse reflejadas en las superficies de las subculturas, en unos estilos confeccionados a partir de objetos dotados de un doble significado, estos objetos se convierten en signos de una identidad «diferenciada», reprobada y prohibida, en una fuente temeraria de valor, objetos que esgrimen un espíritu transgresor frente a los convencionalismos del mundo normalizado de sociedades tradicionales y estructuras hegemónicas.

Ahora bien, cuando a mediados de los años sesenta, Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall, iniciaron la Escuela de estudios culturales contemporáneos en la Universidad de Birmingham, Inglaterra, sus preocupaciones estaban dirigidas a estudiar aquellas otras formas de adquirir conocimiento, conocimiento no legitimado por la academia; estudiaron las formas discursivas y representacionales de aquellos grupos y colectividades periféricas.

Para Williams el término cultura se referirá a:

*Un término específico de vida que expresa determinados significados y valores no solo en el arte y la enseñanza, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano. Analizar la cultura consiste, según esta definición, en dilucidar los significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida concreto, una cultura concreta (Williams, 1965).*

Por su parte, con gran nostalgia para Hoggart era deplorable ver como en Leeds, un pueblo de mineros, una comunidad de clase trabajadora tradicional ---una comunidad de valores probados y demostrados--- su cotidianidad, con sus riquezas expresivas y representacionales, se estaba viendo minada y sustituida por un mundo banalizado y frivolidado por emociones baratas y noveluchas mediocres, su entorno original, se estaba convirtiendo en un mundo tan insípido como sórdido.

En 1966 Hoggart sentó las bases sobre las que se fundarían los estudios culturales:

*En primer lugar, sin apreciar la buena literatura nadie podrá entender de manera cabal la naturaleza de la sociedad; en segundo, el análisis crítico literario puede aplicarse a ciertos fenómenos sociales además de la literatura «académicamente respetable» (por ejemplo, las artes populares, las comunicaciones de masas, la moda) y de ese modo se iluminarán los significados que poseen para los individuos y las sociedades (Hoggart, 1966).*

Y por último los trabajos del semiólogo y escritor francés Roland Barthes acabarán por determinar el carácter arbitrario de los fenómenos culturales, pretendiendo mostrar que todas las formas y todos los rituales, supuestamente espontáneos de las sociedades burguesas contemporáneas, están sujetos a una sistemática distorsión, siempre susceptibles de verse de-historizados, naturalizados, convertidos en mito:

*Toda Francia está anegada en esa ideología anónima: nuestra prensa, nuestro cine, nuestro teatro, nuestra literatura de gran tirada, nuestros ceremoniales, nuestra justicia, nuestra diplomacia, nuestras conversaciones, la temperatura que hace, el crimen que se juzga, el casamiento que nos conmueve, la cocina que se sueña tener, la ropa que se lleva, todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía se hace y nos hace de las relaciones del hombre y el mundo (Barthes, 1972).*

Luego de esta argumentación y soporte teórico, intentaré abordar el mundo de la moda gótica, desde ese sugestivo ruido, o sutil fractura que se puede llegar a producir conscientemente por los miembros de colectividades que de alguna manera evidencian o destacan lo subcultural en las sociedades normalizadas contemporáneas.

En el mundo de la moda occidental, diseñadores reconocidos como Gareth Pugh, Dior, Giles Deacon, Olivier Theyskens, Anna Sui, Ann Demeulemeester, Alexander McQueen, Jean Paul Gaultier, Galliano, Givenchy, Lagerfeld, Hussein Chalayan, Lacroix, Versace, Valentino, Balenciaga, entre otros, han sido en su momento inspirados por la edad media, o por las primeras décadas del siglo XIX en Inglaterra, más exactamente las maneras de vestir del estilo victoriano; etapas históricas que han aportado a la construcción del llamado estilo «Gótico».

Hasta hoy, el estilo de vestir «Gótico» ha sido interpretado, transformado, recreado y reinterpretado de varias maneras; en especial, en la femenina se ha configurado desde la delicada y fascinante unión de texturas como el terciopelo y las pieles, combinándolo con accesorios de metales preciosos y de joyería esmaltada en forma de crucifijos y calaveras (el motivo de la calavera, se relaciona con la antigua tradición barroca del «memento mori», que ahonda en la brevedad y futilidad de la vida terrenal frente a la eternidad).

Por otra parte, existe también una referencia creativa más sombría, misteriosa y tétrica; la remitida a las tenebrosas historias de terror y de duelo, que a su vez es fácilmente reconocible por el uso de cuero negro y encajes con motivos de murciélagos, arañas o cuervos. De igual manera la literatura soportada por figuras emblemáticas como: Edgar Allan Poe, Ann Radcliffe, Stephen King, Anna Rice, Bram Stoker, William Beckford, entre otros, han aportado fuertes influencias para la creación de la inusual e inquietante indumentaria del estilo «Gótico».

Simulaciones, apariencias, representaciones, atuendos evocativos, que transitan desde lo insinuante y eróticamente sugerentes, hasta lo intimidante, oscuro y siniestro; reforzados por maquillajes intensos y exageradamente dramáticos; accesorios con marcado simbolismo tanático. Atavíos que refrendan una ideología o creencia mística; igualmente una postura contestataria y transgresora frente a los convencionalismos de una estructura cultural hegemónica.

¿Actitud rebelde o simplemente la construcción de un mundo alternativo con nostalgia por un pasado idílico, en donde un entorno romántico, fantástico y perverso, concede y alimenta a esa atmósfera decadente y a la vez glamorosa?

O, ¿es un espectáculo?, un espectáculo como el que expresara Guy Debord en su libro «La sociedad del Espectáculo»; pues dentro de la Industria cultural, este nicho correspondiente a la moda, ejerce y opera como un gran espectáculo, que redime y apacienta; que distrae y aliena; o simplemente propicia, proclama y provoca.

Coincidiendo con la temporada otoñal del año 2008, vestida de negro, encaje decimonónico y lúgubres cadenas Valerie Steele comentó en torno a su primera exposición de la historia dedicada a la influencia de la estética gótica en la moda de lujo, en el Museum Fashion Institute of Technology of Nueva York, «Dark Glamour»:

*La moda es cíclica y, según mi experiencia, lo que aparece en pasarela, se recupera unos 10 años después. En los desfiles de 1997 hubo una apuesta masiva por la inspiración gótica, y por eso hace dos años empecé a organizar esta exhibición, para coincidir con un revival que yo auguré y que confirmaban las tendencias cada vez más oscuras de la cultura popular (comics, cine, manga...).*

Las manifestaciones de lo subcultural gótico empezaron a finales de los años 70 en Europa, y desde entonces, han unido de forma intangible a minorías de sujetos, por lo general jóvenes con intereses estéticos y musicales comunes. Se les puede referenciar como «tribus urbanas» y, dentro de ellas, los góticos serían los oscuros habitantes de la noche y/o que visten mayormente de negro, pálidos rostros pintados de blanco, labios y uñas de negro, para reforzar aún más el mito urbano de no tomar el sol jamás; ojos delineados para destacar las melancólicas y misteriosas miradas; manifiestan atracción por temas morbosos como la muerte, gustos ultra barrocos, o en su defecto estilos inspirados en lo medieval, con puntillas, volados, encajes, botones forrados, ropas largas y símbolos sacros como accesorios; escuchan desde The Cure, Sisters of Mercy, hasta Nine Inch Nails, leen a Lovecraft y aman la atmósfera de las películas de Tim Burton.

La estética de su representación se proyecta para configurar una identidad, lo que particularice y diferencie frente a otros miembros de la sociedad; pero al buscarla contradictoriamente se produce un efecto interesante de carácter sentimental o emocional: por un lado, el ansia de identificación colectiva, y por otro, el deseo de singularización personal. En el caso de lo subcultural gótico, se trata de usar ropa a modo de un atavío que de ninguna manera los haga ver reflejados en lo común, lo masivo, lo predecible. Son rebeldes al sistema, pero no violentos, y sus lugares tradicionales de reunión suelen ser los cementerios, bosques o catedrales de estilo gótico.

Para soportar la mediación de la comunicación no verbal del atuendo, acudo a las palabras de Nicola Squicciarino: «No existe nadie como conciencia de sí mismo si no es en relación con una colectividad y a través de ella». De esta manera destaco los estudios interdisciplinarios que desde comienzos de los años 60 han abierto un nuevo campo de análisis, auspiciados por las investigaciones realizadas en el campo de la lingüística y de la etología, a la luz del psicoanálisis y de la antropología filosófica, de la sociología y de la semiótica, y hoy en día de los estudios culturales contemporáneos.

La moda, como extensión ubicada y soportada físicamente en el cuerpo se extiende e identifica como una expresión correlativa de contenido articulado, como canal a través del cual puede ser transmitido, incluso lo que está inhibido en la palabra y en el pensamiento consciente. Entonces en la interacción cotidiana de los miembros de comunidades o sujetos pertenecientes al estilo gótico intervienen, --como en toda interacción humana-- flujos de señales no verbales que en un proceso de codificación y decodificación, se mueven de un interlocutor a otro, para intentar de esta manera catalogarse recíprocamente.

En conclusión, quisiera manifestar que la moda es un campo indiscutiblemente importante, elocuente y necesario en nuestra sociedad, pero que debe ser abordado con el debido rigor desde su discurso particular corporal, en su ausencia de palabras. A su vez, quisiera refrendar la importancia de

las manifestaciones culturales y la responsabilidad que implica su estudio cuidadoso y detallado, evocando el interesante y crítico texto que Mario Vargas Llosa titula «La civilización del espectáculo» que advierte el peligro de admitir deliberadamente como cultura, la sobre-banalización de esta, la generalización de la frivolidad, y en el campo específico de la información, la proliferación del periodismo irresponsable, el que se alimenta de la chismografía y el escándalo amarillista; en donde proliferan como nunca antes las industrias del entretenimiento, auspiciadas y promovidas -en palabras de Llosa- por la publicidad,: «madre y maestra mágica de nuestro tiempo».

Un factor determinante para la configuración de la civilización del espectáculo ha sido la democratización de la cultura; y en ese ejercicio «La moda», como fenómeno social, se ha desdibujado por el indeseable efecto de trivialización, facilismo y superficialidad, erróneamente justificado desde un propósito cívico de llegar al mayor número de usuarios. La cantidad a expensas de la calidad.

El significado de cultura se ha distorsionado a tal punto que si en un primer momento la acepción antropológica permitía enunciar todas las manifestaciones de la vida de una comunidad o sociedad: su lengua, sus creencias, sus usos y costumbres, su indumentaria, sus técnicas, y en suma todo lo que en ella se practica, evita, respeta, y abomina, esto mismo podría ser mal entendido o mal interpretado como «la manera divertida de pasar la vida» y nada más.

Llosa argumenta:

*Desde luego que la cultura puede ser también eso, pero si termina por ser sólo eso se desnaturaliza y se deprecia: todo lo que forma parte de ella se iguala y uniformiza al extremo de que una ópera de Wagner, la filosofía de Kant, un concierto de los Rolling Stones y una función del Cirque du Soleil se equivalen.*

Y continúo con otro aparte del texto de Llosa que ilustra el peligro que emerge cuando se pretende equiparar a todo como cultura; admito que en su lucida apuesta crítica, Llosa deja mal librada a la moda, pero también debo decir, que estar o no de acuerdo con su apreciación forma parte de este ejercicio analítico.

*La literatura light, como el cine light y el arte light, da la impresión cómoda al lector, y al espectador, de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con el mínimo esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autossatisfacción.*

A mi modo de ver el estilo «Gótico» como manifestación cultural de nuestra sociedad contemporánea, se ha dispuesto de un vasto espacio artístico y creativo, a su vez, se ha alimentado de un sinnúmero de códigos, referencias e influencias pertenecientes a la llamada «Alta Cultura». La historia, la música, la literatura, la filosofía, el cine, el Arte, etc, han contribuido grandemente a la conformación de esa semiótica particular de la imagen goticista; de su aspecto, su apariencia y pensamiento; y han configurado a su vez ese halo de misterio y evanescente evocación a un mundo onírico, místico y volátil; y que se resiste al devenir masificado del consumismo exacerbado, creando espacios posibles de liberación y catarsis; un mundo en que la conciencia de sí mismo y la mediación de un cuerpo ataviado excepcionalmente, confabulan para la configuración de esa identidad ya jamás torturada.

## REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

ENCICLOPEDIA EUROPEA, VII, Ed Garzanti, 1978, Milán, pág. 670.

HALL, Stuart. 1997, *Introduction, Representation: Cultural Studies and Signifying Practices*, Sage. London.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura, el significado del estilo*.

HOGGART, Richard. 1990, *Invitación a un mundo de fantasía: El nuevo arte de masas, en: La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo. México.

HOOFT, María José. 2009, «Tribus Urbanas, una guía para entender las subculturas juveniles de la actualidad» Editorial Vida. Miami.

REGUILLO, Rossana. (2004). «Subjetividad, crisis y vida cotidiana. Acción y poder en la cultura». En: *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Alejandro Grimson. CLACSO, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

REGUILLO Rossana. 1991. *En la calle otra vez. Las bandas juveniles. Identidad urbana y usos de la comunicación*. Editorial Norma. Bogotá.

SIMMEL Goerg. 1985, *La moda*, Editorial Riuniti, , Roma, pág. 13-14

SQUICCIARINO, Nicola. 1990, «El vestido habla: consideraciones Psicosociológicas sobre la indumentaria». Editorial Catedra, signo e Imágenes. Madrid.

VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*, en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-civilizacion-del-espectaculo?page=full>

WILLIAMS, Raymond. (1958). «Culture is Ordinary». En: *Ben Highmore. «The every life» (2002). Chapter 9 pp 91-100*. Great Britain. Editorial: Routledge Taylor and Francis Group.

## LA PRESENCIA DE LO GÓTICO EN LA PINTURA SIMBOLISTA EUROPEA DEL SIGLO XIX, DOS CASOS: JEAN DELVILLE Y FELICIEN ROPS

*La mujer, entre tanto, de su boca de fresa  
retorciéndose como una sierpe entre brasas  
y amasando sus senos sobre el duro corsé,  
decía estas palabras impregnadas de almizcle:*

*'Son húmedos mis labios y la ciencia conozco  
de perder en el fondo de un lecho la conciencia,  
seco todas las lágrimas en mis senos triunfales  
y hago reír a los viejos con infantiles risas.  
Para quien me contempla desvelada y desnuda  
reemplazo al sol, la luna, al cielo y las estrellas.  
Yo soy, mi caro sabio, tan docta en los deleites,  
cuando sofoco a un hombre en mis brazos temidos  
o cuando a los mordiscos abandono mi busto,  
tímida y libertina y frágil y robusta,  
que en esos cobertores que de emoción se rinden,  
impotentes los ángeles se perdieran por mí'.*

*Cuando hubo succionado de mis huesos la médula  
Y muy lánguidamente me volvía hacia ella  
A fin de devolverle un beso, sólo vi  
rebosante de pus, un odre pegajoso.  
Yo cerré los ojos con helado terror  
Y cuando quise abrirlos a aquella claridad,  
a mi lado, en lugar del fuerte maniquí  
que parecía haber hecho provisión de mi sangre,  
en confusión chocaban pedazos de esqueleto  
de los cuales se alzaban chirridos de veleta  
o de cartel, al cabo de un vástago de hierro,  
que balancea el viento en las noches de invierno.*

«La metamorfosis del vampiro» de *Las flores del mal*. Charles Baudelaire (1857)

## Resumen

**E**n este documento se pretende mostrar el concepto de lo gótico y su relación con los sustratos y fundamentos teóricos del movimiento simbolista de Europa de fin de siglo XIX. Reflexionar de manera analítica en las fuertes relaciones que existen en los procesos de creación de los artistas simbolistas de esta escuela, y de sus marcas, signos y rastros góticos. Asimismo, demostrar el importante aliento hacia lo «sublime», como categoría epistémica, desde una dimensión espiritual y mística, a partir del estudio de caso de dos de los artistas más interesantes de esta escuela a pesar que en un gran lapso de tiempo fueron casi olvidados.

## Palabras claves

Gótico, sublime, subjetividad, simbolismo, mística.

## Abstract

This document aims to present the concept of Gothic and its relation to the theoretical substrates and foundations of the symbolist movement in Europe at the end of the XIX century, as well as reflecting analytically, on the strong ties that exist between the creation processes of the artists of the symbolist school and their Gothic traits, signs, and vestiges. Likewise, this work attempts to demonstrate the significant tendency towards the sublime, as an epistemic category, from a spiritual and mystical dimension, based on the case study of two of the most interesting artists of this school, despite the fact that they have been all but forgotten for some time.

## Key words

Gothic, sublime, subjectivity, symbolism, mystic.

**E**s mi propósito intentar evidenciar el elemento «gótico», como expresión de lo sublime, misterioso y oscuro que puede habitar la emocionalidad y sensibilidad de lo humano. Lo «gótico», como experiencia angustiosa, tremenda y sobrecogedora en su dimensión estética<sup>5</sup>. Lo «gótico», como decantación de los miedos, delirios y temores más intensos y profundos. Y, cómo lo «gótico» hace presencia en el lenguaje críptico de obras tan inquietantes y seductoras de dos de los pintores más fascinantes del movimiento simbolista europeo de finales del siglo XIX. Quiero anclar el concepto de lo gótico con los sustratos y fundamentos teóricos del movimiento simbolista. Reflexionar de manera analítica en las fuertes relaciones que existen en los procesos de creación de los artistas simbolistas y de sus marcas y muestras góticas. Asimismo, demostrar el importante aliento hacia lo sublime, como categoría epistémica, desde una dimensión espiritual y mística.

Cuando hablo de «Gótico», me refiero al concepto que emergiera en centro Europa durante el periodo romántico, movimiento cultural originado en Alemania a finales del siglo XVIII y desarrollado en la primera mitad del siglo XIX mediante la revitalización del medievalismo, y en contra del racionalismo de la ilustración. Esta acepción que se interpretara de manera peyorativa en un comienzo, pasó a asociarse con representaciones que aluden a lo extraño, lo morboso y lo siniestro.

En primer lugar, es importante reconocer el extraordinario flujo de inspiración para la creación de una vasta producción de obras escritas y pictóricas, que se puede advertir en un buen número de artistas europeos durante la segunda mitad del siglo XIX, justamente desde el elemento «gótico» como expresión de lo sublime y sus implicaciones simbolistas. Para ello acudo a Wilhelm Worringer, quien aborda el término sublime desde el terreno de la historia de la arquitectura, en especial la eclesiástica «gótica».

En primer lugar el concepto de lo sublime lo relaciona Worringer con esa:

*... sublimación violenta que arrebatada a esferas sensitivas, en donde al fin pierde el sentimiento de su interior inarmonía, en donde resuelve al fin su inquieta y oscura relación con la imagen cósmica. Torturada por la realidad, excluida de la naturaleza, aspira hacia un mundo suprarreal, suprasensible. Necesita el vértigo para erguirse sobre sí misma. Sólo en la embriaguez percibe el estremecimiento de la eternidad. Este histerismo sublime es el que, principalmente, caracteriza el fenómeno gótico. (Worringer, 1957. P 65).*

Haciendo la salvedad de no compartir algunas tesis de Worringer en lo que respecta a sus concepciones de la «voluntad estética» como una suerte de determinación absoluta, que además ha llegado a inspirar peligrosamente algunas posturas étnicas excluyentes, quiero aludir a lo que este autor denomina la voluntad de forma que anima al hombre nórdico<sup>6</sup> al cual se refiere Worringer en su tratado *La esencia del estilo Gótico*, como distintivo de una forma de pensamiento diferente, en una geografía particularmente fría y hasta cierto grado hostil; en donde se advierte el afán insatisfecho, la aspiración a nuevas sublimaciones, su particular y caótica vivencia; pues, esta es la forma como puedo tratar de vincular la experiencia sensorial que expele el discurso poético, metafórico y alegórico del simbolismo, desde el estímulo gótico. Parece que lo que fluye desde lo gótico no es comparable con la belleza predecible en términos de gusto en el estilo convencional occidental.

5 «Aisthesis» que significa sentir, percibir; y está siempre fue considerada una forma de conocimiento. Lo invisible puede ser audible. La estética parece inclinarse más a favor del oído que de la vista. Ahora bien, si la estética es el reino de la apariencia, son las apariencias las que nos hacen ver la realidad (Panikkar, 1998, p 22).

6 Una de las cuatro categorías humanas que él identifica: hombre primitivo, hombre oriental, hombre clásico y hombre nórdico.

El éxtasis del alma es la emoción más grande que puede experimentar el ser humano y se traduce, como lo define Worringer, en el refinamiento y la sublimación de las emociones hasta llevarlas a la esfera de lo suprasensible. Esta esfera es como un espacio, como la intención del espacio gótico. Según Worringer, cuando aumentan los factores sensibles en un ser humano, éste debilita su dualismo con respecto al mundo exterior hasta el punto en que se puede separar de ese dualismo y se atreve a enfrentarse solo con el mundo<sup>7</sup>. (Worringer, 1957, p 25).

Emmanuel Kant, muy cercano a Edmund Burke, con su muy sólida doctrina sobre lo sublime, escribió: «Lo bello lleva consigo un sentimiento directo de impulsión a la vida pero lo sublime es un placer que nace al sentir una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento mucho más fuerte de las mismas». Yo me atrevería a relacionar esta descripción que hace Kant, con los arrebatamientos, abducciones y éxtasis místicos de los «santos» en las religiones derivadas del cristianismo; o en los casos puntuales narrados en la Biblia, cuando alguien experimentaba al «buscar el rostro de Dios» aquel «terror deleitable», y al mismo tiempo afloraba el «sentimiento de dependencia», claramente ilustrado por Otto al acudir al pasaje del Génesis capítulo 18: 27, cuando Abraham osa hablar con Dios sobre la suerte de los sodomitas; y dice: «he aquí que he comenzado a hablar a mi Señor, aunque soy polvo y ceniza». (Otto, 1996: 19).

Kant insiste en que «... Sublime llamamos a lo que es absolutamente grande». (Kant, 1977: 146 y 149), el término «absolutamente grande» lo explica de la siguiente manera: lo grande no es una magnitud; y lo absoluto está por encima de toda comparación, lo «sublime» es una magnitud que sólo a sí misma es igual y a su vez, es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña (Kant, 1977: 151), lo que es verdaderamente grande no se contiene en cosa alguna, por ejemplo, en el océano, en las nubes o en una tormenta, sino en nuestro propio espíritu. (Kant, 1977: 156). Este enunciado Kantiano se aproxima a las premisas de la escuela artística «romántica» en Alemania,—para mí, escuela precursora del simbolismo pictórico— que se proponía a principios del siglo XIX, establecer una nueva visión del mundo, en donde tenían cabida tanto un panteísmo que atribuye un alma divina a la naturaleza y una inmersión de la fantasía individual en contextos cósmicos, como la profunda soledad del alma creativa y la añoranza de armonía entre el hombre y el mundo natural que resulta de aquella. «Lo sublime», entonces, es lo que sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos; lo sublime despierta una facultad suprasensible. Para Eco, «la idea de lo sublime se asocia ante todo a una experiencia no vinculada al arte sino a la naturaleza, y en esta experiencia se otorga un lugar privilegiado a lo informe, lo doloroso y lo terrible» (Eco, 2006, p 281).

Para ilustrar esta argumentación, es necesario acudir a la observación cuidadosa de las pinturas románticas del alemán Caspar David Friedrich. (1774-1840). En sus obras se manifiesta una religiosidad profunda, la creencia en la omnipresencia de lo sobrenatural, su devoción por la Naturaleza, su visita constante al concepto de «Lo Sublime». El intento continuo de representar la belleza de una forma lo más extrema posible con el fin de provocarnos el arrebatamiento, un raptó, un éxtasis sensorial que consiga ponernos en contacto con lo trascendente, con la divinidad, mediante el sobrecogimiento. Friedrich utilizaba para lograrlo un paisajismo dramático, de proporciones monumentales, que huye de la composición y perspectiva clásica para evitar que nuestra vista se focalice en un punto y para que así podamos captar el cuadro como una totalidad. De Friedrich nos quedan sus composiciones sombrías, sus abadías en ruinas, cementerios bajo la nieve, glaciares resquebrajados, playas inmensas, montes envueltos en brumas.

7 El dualismo que plantea Worringer se explica como la relación que tiene el hombre con su cosmos en cada una de las cuatro categorías humanas que él identifica: hombre primitivo, hombre oriental, hombre clásico y hombre nórdico.



*Cementerio de un monasterio bajo la nieve, (1818). Caspar David Friedrich*

Quizás hoy, alienados por la saturación exacerbada de las diversas y novedosas formas de comunicación e información contemporánea, lentamente nos vamos olvidando de algunas de las manifestaciones más revolucionarias, sugerentes y poderosas en el mundo del arte occidental europeo: el movimiento simbolista.

Pero creo conveniente aclarar primero el concepto de «Simbolismo», no tanto como movimiento artístico o como un estilo, sino más bien como una expresión de lo espiritual, de una conexión con lo espiritual y lo supraterráneo. El término, fue propuesto por el escritor y periodista Jean Moréas (o Ionnis Papadiamantopoulos), en un artículo publicado el 18 de septiembre de 1886 en el suplemento literario de «Le Figaro». El tema del artículo era sobre los poetas llamados «decadentes». Moréas anota que, son precisamente aquellos, que más bien habría que llamar «simbolistas». «La poesía simbolista» –añade–, «intenta revestir la idea de una forma sensible que no es en sí misma el verdadero objetivo, sino una forma que sirve para expresar la idea y, al mismo tiempo, está subordinada a ella...».

Moréas definía aquel nuevo estilo literario como: «Enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva». Charles Baudelaire años antes, contribuyó con su producción literaria a configurar su definición, desde sus fundamentos afincados en el escudriñamiento de las particulares afinidades entre el mundo espiritual y el mundo sensible<sup>8</sup>.

8 Acudir a referentes conocidos para asegurar el entendimiento de algo expresado de una forma desconocida y supraterránea es una constante no solo en muchos de los libros de la Biblia, sino en la mayoría de las expresiones y lenguajes poéticos. Este recurso abunda, sobre todo en la literatura mística, simbólica, fantástica, y por supuesto religiosa.

Paul Verlaine, Jean Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé y Charles Baudelaire cuatro renovadores de la lírica en Francia, conformaron tácitamente esta colectividad de escritores que resistieron y atacaron fervientemente al Naturalismo y más concretamente al Parnasianismo, que propugnaba el regreso a las formas clásicas. Ellos, como representantes del simbolismo promovieron un aspecto totalmente revolucionario en literatura: el verso libre; de esta manera los poetas dejaban de estar sujetos a las normas de la métrica; estaban más preocupados en las percepciones que proveía la realidad mediante los sentidos, y en transformarla en poemas llenos de símbolos, sugerencias, intuiciones y resonancias musicales. Todos ellos, aparte de ejercer este novedoso llamado desde sus ideas y expresión poética en plena revolución industrial, también tenían una postura atípica y particular de vivir la vida, siempre a contrapelo de las corrientes academicistas establecidas en su tiempo. De hecho, a todos ellos se les reconoció con el apelativo de «poetas malditos», y se convirtieron en la figura paradigmática del artista bohemio, decadente y profundamente crítico con la sociedad asombrada por las máquinas, la producción en serie, las grandes construcciones en metal y cristal, la locomoción a vapor, los dispositivos fotográficos, y todo el floreciente fenómeno de la industria. Aunque de todos ellos quien mejor representó la figura de «Poeta maldito» fue Jean Arthur Rimbaud, en quien confluyen todos los ingredientes del artista genial: adolescente rebelde, poeta visionario, marginado social, y una vertiginosa vida llena de eventos de profunda intensidad.

Baudelaire, quien fue influido especialmente por Edgar Allan Poe, –fuerte representante de la literatura «gótica»–, a partir de su famoso texto «Las flores del mal» de 1857, provocó que el mismo Gobierno francés lo acusara de atentar contra la moral de la sociedad. Fue multado y censurados algunos de sus poemas.

La literatura simbolista posee intenciones metafísicas, intenta utilizar el lenguaje literario como instrumento cognoscitivo, por lo cual se encuentra impregnada de misterio y misticismo. Pretendía encontrar lo que Charles Baudelaire, gran exponente de este movimiento, denominó «correspondencias», las secretas afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual. Para ello utilizaban determinados mecanismos estéticos, como la sinestesia<sup>9</sup>.

El «Simbolismo», además se podía identificar en países como Inglaterra con dos términos de gran relevancia en la sociedad del siglo XIX: catolicismo e industrialización; el mundo católico, fue grandemente afectado por las transformaciones generadas por el fenómeno industrial.

El historiador Michael Gibson sostiene al respecto:

*La gran transformación social y cultural de la sociedad originada por la revolución industrial, trajo como consecuencia un choque entre las orientaciones tradicionales y simbólicas y el nuevo pragmatismo, dos concepciones del mundo basadas en valores diametralmente opuestos.*  
Michael Gibson (1997)

Es de esta manera que el simbolismo configurará desde la literatura los preceptos y caminos que adoptará también la creación pictórica y escultórica en la Europa decimonónica; a la vez que servirá de plataforma teórica y soporte conceptual para que un nutrido grupo de artistas se alimente de su riqueza espiritual.

---

(Quintero Puentes, 2006, p 58)

9 Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra. y en literatura Figura retórica que consiste en la atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde. En Arte, la sinestesia se refiere al uso de elementos artísticos que involucran a diferentes sentidos conjuntamente.

## Caso uno

### JEAN DELVILLE (1867-1953)

Escritor y escultor belga, fuertemente atraído por el ocultismo. Su obra literaria *Diálogo entre nosotros. Argumentación cabalística, ocultista, idealista* (1895) resume las genuinas ideas de este movimiento. Junto con Emile Fabry y Xavier Mellery funda el «Círculo para el Arte». Inspirado por Péladan, por quien estaba intensamente influido, funda el «Salón de Arte Idealista». Entre 1892 y 1895, expone en el «Salón de la Rosa-Cruz»; salón este, que homenajeaba de forma estética las doctrinas de un visionario místico del siglo xv, Christian Rosenkreuz. Entre sus preceptos figuraba el propósito de acabar con el realismo y crear una escuela de carácter idealista.



*El amor de las almas*, temple sobre tela, obra de Jean Delville

Para pertenecer a esta excluyente orden, que valga decir, auspiciaba ante todo el ideal católico y el misticismo, el único programa impuesto era la belleza, la nobleza y el lirismo. Por ello, los temas preferidos debían estar basados en la leyenda, el mito, la alegoría, el ensueño, lo idílico y fantástico. Por ello se rechazan las representaciones de la vida contemporánea, los temas históricos, los paisajes, las escenas rústicas o bucólicas, las naturalezas muertas y pintura de género.

### Y ¿Quién es Péladan?

El «SAR», con quien Delville se reunió en París en 1887, era un oculista muy excéntrico, cuyo título autoproclamado lo relacionaba con la antigua realeza asiria. Se presentó como un descendiente de los reyes magos sacerdotales, y para mejorar esta impresión exótica llevaba ropas largas, y peinaba su pelo oscuro y la barba a la moda que recuerda a los antiguos asirios. De hecho, el nombre real era Joséphin Péladan, nacido en Lyon en el año de 1858. De una familia con fundamentos católicos, combina su fuerte fe católica con el ocultismo y el esoterismo. Llegó a París en 1884, con el objetivo de tomar la ciudad por asalto (en sentido figurado). Estableció su propia orden Rosacruz llamada la *Orden de la Rosa + Cruz del Templo y el Grial*. Sus escritos insinuaban prácticas ocultas, la alquimia, la magia y la iniciación, así como la admiración de moda por Wagner. También escribió una novela, «El vicio supremo», que describe el erotismo y la decadencia de los parisinos. Todos estos temas fueron bien adaptados a los gustos de los estetas parisinos de finales del siglo XIX, y el estilo de publicidad que utilizaba, lo llevó a su gran popularidad en el momento que Delville lo conoció. Tanto él como Péladan describen al verdadero artista como un iniciado, cuya misión era enviar luz, la espiritualidad y el misticismo en el mundo.

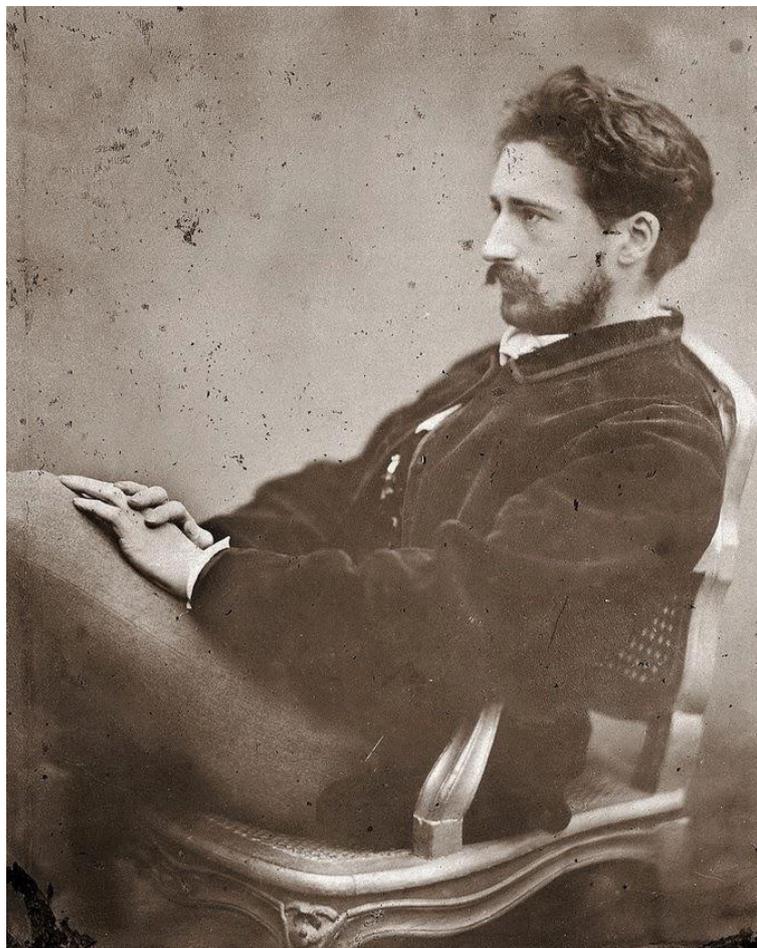


Joséphin Péladan 1858 – 27 June 1918

## Caso dos

### FÉLICIEN ROPS (1833-1898)

Diseñador belga, afincado en París, y traductor pictórico del satanismo de Baudelaire, lo que despertó la admiración de Péladan. Estudia primero arte en la academia de Namur, luego leyes en Bruselas, a la vez que asiste a los cursos de arte en el estudio Saint-Luc. En 1856 funda el semanario satírico «Uylenspiegel» y llega en 1868 a ser vicepresidente de la «Sociedad libre de Bellas Artes» de Bruselas. En 1870 funda la sociedad de aguafuertistas. En 1874 se instala en París, siendo bien acogido por Puvis de Chavannes y Gustave Moreau. Participó como grabador e ilustrador para Baudelaire, Mallarmé y Barbey d'Aurevilly. Estrecha sus lazos con Péladan, que le admira, pero Rops, por su parte, no parece haberlo tomado muy en serio. Abierto a lo fantástico y a lo sobrenatural, sus temas pertenecen mayormente al repertorio simbolista. El esqueleto, el diablo, la prostituta y la muerte son los accesorios baudelerianos de su arte. A diferencia de Delville no se interesa mucho por el arte de Rose+Croix, sino en las costumbres de la época, debido a la vida bohemia parisina. Tuvo una vida libertina, sus temas eróticos y escandalosos lo convirtieron, aún en vida, en un personaje legendario.



Daguerrotipo de Felicien Rops

### Caso uno

Jean Delville fue un pintor idealista que pretendía educar a la gente con su arte, si se quiere más que una labor pedagógica, Delville buscaba dogmatizar a un público anestesiado y encasillado por la cotidianidad de un mundo sin fundamentos espirituales. La lógica de la edificación era lo que regía su obra, y no la lógica del oficio pictórico, en la cual puede fundarse la vivencia del artista; también creía en la existencia de un fluido divino, en la reencarnación, en los peligrosos poderes de la telepatía, en el embrujo y en el éxtasis. Estas fueron las creencias que guiarían su pincel cuando pintó *Los tesoros de Satán*, un óleo sobre lienzo de gran formato (258 cm x 268 cm) en el que bellos cuerpos desnudos duermen entre algas y corales, mientras Satán, ligero como un bailarín, salta por encima y toma posesión de ellos. Con este tipo de pintura Delville trató de hacer resistencia al arte «degenerado» que el mismo reconocía en el «realismo» y el «impresionismo».



Los tesoros de Satán, óleo sobre lienzo (258 cm x 268 cm). Jean Delville

*Los tesoros de Satán* se percibe desde la dimensión simbolista, como una suerte de homenaje al erotismo, a la armonía estética de los cuerpos humanos, al ideal de lo bello, –la religión de la belleza, diría Péladan– a la ensoñación, y al placer de los sentidos.

En ella, el artista representa a Satanás con un aspecto algo salvaje, cabeza con cabellos de fuego y enormes tentáculos de color rojo en vez de alas. Olas escarlata rodean su brazo izquierdo, que él dirige sobre un río de hombres y mujeres inconscientes. Los actores se encuentran paralizados en el centro de un arrecife de coral exuberante, rodeado por monedas, joyas y peces extraños. Más allá del arrecife se avizoran formaciones rocosas irregulares pintadas en tonos naranja, amarillo y marrón. Estas formaciones son influenciadas por los antecedentes montañosos del paisaje de fondo en «La Mona Lisa» y otras obras de Leonardo da Vinci, pero en la escena de Delville, todo el paisaje se encuentra bajo el agua.

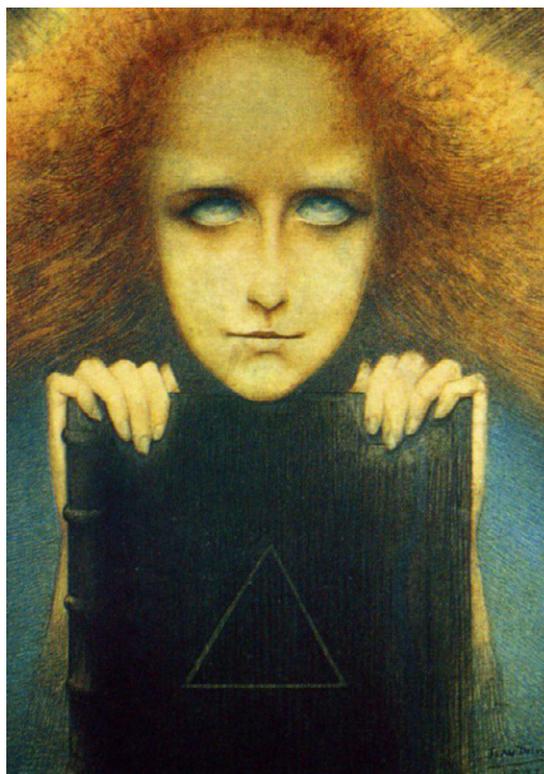
Aunque los cuerpos desnudos de los hombres y las mujeres en trance son una sutil mezcla de tonos rosas y amarillos ácidos, resaltados con toques de verde, el tono general de la pintura es de color naranja. El mismo Delville lo describiría como: «la luz astral corre a través del mundo del agua y se funde con el color de los cuerpos».

Aunque la interpretación completa se deja al espectador, está claro que *Los tesoros de Satán* no es una visión tradicional del infierno. Esta imagen inédita revela la fascinación por la decadencia y el erotismo, que era típico de Péladan y del período en general; pero, al mismo tiempo, como en muchas de las obras de Delville, es probable que sea el inicio del tema de fondo. Delville era un gran admirador de la obra de Édouard Schuré *Los Grandes Iniciados*, y *Los Tesoros de Satán* puede haber sido inspirado por un episodio narrado en el libro sobre la iniciación de Isis. En la escena relevante, Schuré describe el fracaso del novato de una primera prueba, la tentación de los sentidos. Este fracaso es descrito como una caída en el abismo de la materia.

*Envuelto en un sueño de fuego, el novicio se emborracha con el pesado perfume de una mujer seductora, y luego se queda dormido, después de salvajemente satisfacer su deseo.*

Édouard Schuré *Los Grandes Iniciados*. 1889

Obras tan inquietantes, sugestivas y provocadoras como el dibujo a lápiz de una extraña mujer, *Retrato de Mrs. Stuart Merrill* de 1892, es un muy sugerente cuadro llamado también *La Misteriosa*. La Señora Merrill, con su eléctrico cabello en forma de aura, con ojos entornados y apoyada firmemente en un libro sellado con un simbólico y mágico triángulo, contribuye a la impresión que «está mediando entre dos mundos», esta imagen enigmática e imprecisa entre espectro y médium, nos introduce en el mundo de la magia y el ocultismo, representa a la esposa del poeta simbolista nacido en Estados Unidos. Merrill a la vez era una contemporánea aclamada, amiga de Paul Verlaine y Charles Baudelaire.



*Retrato de Mrs. Stuart Merrill* de 1892. Dibujo a lápiz, obra de Jean Delville



*El amor de las almas*, temple sobre tela, obra de Jean Delville

*El amor de las almas*, una obra de gran formato pintada con temple al huevo sobre lienzo, en donde se representa la fusión del hombre y la mujer, que retornan a la primitiva unidad del andrógino. Lo andrógino siempre fue para Delville una prioridad para representar y refrendar como ideal espiritual. Se mueve en un tono visionario, entre el esoterismo y la ambigüedad de los personajes (en todas las novelas de Péladan está presente la idea del andrógino, llega incluso a publicar un «Himno al Andrógino» en 1891).

*El ídolo de la perversidad*, dibujo en tiza sobre papel de 1891; o el carboncillo *Parsifal*, de 1890, son trabajos que subyugan y tensionan por su ambigüedad y dramatismo, características propias del simbolismo. Estas obras particularmente se mueven entre el esoterismo y cierto satanismo que no llega a la provocación transgresora de un Rops.



**La tentación de San Antonio, Lápiz de color de 1878, Felicien Rops**

Rops sean *La tentación de San Antonio*, lápiz de color de 1878, y *Pornokrates*, una acuarela, pastel y aguada del mismo año, en donde desafía todos los preceptos cristianos de la sociedad belga. En estas se destaca una teoría freudiana: la del retorno vengativo de lo rechazado. La obra de Rops muestra a una mujer desnuda reemplazando a Cristo en la cruz, es sin duda provocadora, sobre todo en la piadosa Bélgica de la época.

Además debemos entender que Bélgica no había tenido la misma evolución cultural y social que Francia, y los acontecimientos históricos (entre los que se encuentra una aproximación durante más de quince años a la vecina Holanda calvinista y de lengua neerlandesa) habían contribuido a dar más peso a la religión católica, tanto entre la alta burguesía como entre la nobleza. Estos diversos factores económicos y sociales desempeñaron un papel evidente en el giro que tomarían las artes en Bélgica, sobre todo en la forma exaltada y solitaria que revestía en este país la temática simbolista.

### Caso dos

En el caso de Félicien Rops, obras como *Los diablos fríos*, litografía de 1860; *El sacrificio*, plancha de la serie «Satánicas» de 1882; y *La muerte en el baile*, óleo sobre lienzo, son testimonio de la profunda influencia del ocultismo y de su búsqueda de lo sobrenatural, de dimensiones fantásticas y a la vez oscuras y temerarias. Como escribiera Walter Benjamin: «El concepto de lo demoníaco surge allí donde el de modernidad aparece en conjunción con el catolicismo». Según la concepción cristiana del mundo, hay una parte creada, la naturaleza, y otra trascendente, la divina o sobrenatural. El pensamiento positivista impuesto por la industrialización no admite más que una realidad, el de la naturaleza. El «otro» mundo no sería más que mera ilusión.

Pero quizás las obras más icónicas y a la vez polémicas, transgresoras y escandalosas de



**Pornokrates, acuarela, pastel y aguada de 1878**

*La tentación de san Antonio* de 1878, muestra de manera casi caricaturesca, un momento de éxtasis del santo; es una visión ominosa y transgresora de la usurpación más deplorable del credo judeo-cristiano; una blanca y rubia mujer, desnuda y provocadora, asistida por un demonio encapuchado, desplazan temerariamente a un frágil cristo crucificado, ante el cual rezaba el –ahora– aterrorizado santo.

*Pornokrates* de 1896, representa semidesnuda y sensual, a una voluptuosa prostituta parisina, que con sus ojos vendados pasea a un puerco o marrano –tal como algunos llamaban al pintor en Francia– sobre una cornisa que escenifica alegóricamente a cuatro seres que simbolizan la escultura, la música, la poesía y la pintura, representando a las bellas artes; mientras que otros tres pequeños angelitos voladores anuncian y aplauden el inusual desfile.

Las pinturas de Rops, transgreden, confrontan, provocan, escandalizan, pero también nos hace reflexionar sobre los frágiles bordes entre lo sagrado y lo profano; sobre la afrenta y el perdón; sobre el placer y el castigo. La belleza macabra, la mujer fatal, perversa y multiforme; los esqueletos que se divierten; el matrimonio entre la muerte y el sexo.

De alguna manera Rops intentó rescatar paradójicamente todo el sentir de lo sagrado mediante lo obsceno y lo cruel; un retorno a lo celestial por caminos tenebrosos y siniestros.

Wassily Kandinsky escribió en su libro *De lo espiritual en el arte*, que «el artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística... La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmosfera espiritual», y esto lo comprobamos de manera diferente y en simultánea, en el trabajo de estos dos fenomenales y casi olvidados pintores.

Para Delville, el arte es una suerte de herramienta sublime que sobrevive entre el agua y el aire como elementos esenciales y emblemáticos, y que puede asumir una función pedagógica, al educar los espíritus atormentados y confundidos por la caótica modernidad liderada por el materialismo terrenal, confrontada por sus elementos opuestos: el hierro y el fuego, los que a su vez identifican a la industrialización.

Por otra parte Rops, muy a pesar de su escandalosa, licenciosa y desenfrenada vida de excesos carnales, nos habla de una dimensión mística y espiritual, que si bien no propende por la edificación moral, procura e infunde la profunda necesidad de reflexionar sobre nuestra conciencia de sí, del cuerpo, las percepciones, y los sentidos en función de un plano trascendente, en donde todavía existe un espacio para creer.

Tal vez, sólo mediante la apariencia del horror, de lo oscuro y demoníaco se establece una forma terrible de presenciar aquello santo, sublime y sagrado. Al efecto del numen que conturba y trastorna los sentidos, se añade el efecto dionisiaco que capta los sentidos, arrebatada, hechiza y con frecuencia exalta hasta la embriaguez.

## REFERENCIAS

- BURKE, E. (2005). De lo sublime y de lo bello, Alianza Editorial.
- ECO, U. (2006). Historia de la belleza, Editorial Lumen. Barcelona.
- GIBSON, M. (1997). El simbolismo, editorial Taschen., Colonia.
- KANT, E. (1990). Crítica del juicio, trad. de Manuel García Morente, Espasa Calpe, México.
- KANDINSKY, W. (1996). De lo Espiritual en el Arte. Editorial Paidós Iberica.
- LONGINO, D. (1967). On the sublime, trad. al inglés de T.S. Dorsch, Penguin Books, Baltimore.
- OTTO, R. (1980). Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Editorial Alianza. Madrid.
- PANIKKAR, R. (1998). «Estética y religión: el discurso del cuerpo y los sentidos». Editorial Literatura y Ciencia S.L.
- QUINTERO PUENTES, Ó. (2006). La experiencia cromática de la música Unblack y su influencia atmosférica en mi obra plástica. Artículo de la revista Educación y Ciencia, N° 9, Página 49-62. CIEFED-DIN de la UPTC. Tunja.
- SCHURE, É. (2007) «*Los Grandes Iniciados*». Berbera.
- WORRINGER, W. (1973). La esencia del gótico, trad. de Manuel García Morente, Ediciones Nueva Visión, Buenos aires.

# PROCESIÓN DEL DOMINGO DE RESURRECCIÓN Y MAYOS A LAS MOZAS EN BELEÑA DE SORBE (GUADALAJARA)

José Ramón López de los Mozos

**B**eleña de Sorbe o simplemente Beleña, como se conoce en los pueblos de los alrededores, es actualmente un pueblo minúsculo, casi despoblado, asentado en las estribaciones de Tamajón, en lo alto de un otero en plena Campiña de Guadalajara, desde el que puede contemplarse en la profundidad de la barranquera el corte que el río Sorbe, que le da su apellido y que ha ido horadando a lo largo del tiempo<sup>1</sup>. Lugar salvaje donde manan una serie de fuentes que dieron lugar a leyendas medievales como las de doña Urraca y de don Sancho.

Hoy se conoce este lugar gracias a las dos fuentes mencionadas, a los restos de su castillo y al mensario o menologio románico de su iglesia de San Miguel<sup>2</sup>, aparte de por su conocido «botarga»<sup>3</sup>.

## I.- La procesión del Domingo de Resurrección

Primeramente se coloca la imagen de la Virgen de las Candelas enlutada, sobre unas andas y, al Niño Jesús en otras.

En el interior de la iglesia se canta:

1. Paloma levanta el vuelo  
de esa mesa de nogal  
que está mi Dios aguardando  
a la Reina Celestial.

1 A. Herrera Casado (1988): *Crónica de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, pág. 43.

2 F. Layna Serrano (1935): *La arquitectura románica en Guadalajara*, Madrid, C.S.I.C., pág. 122; A. Castillo de Lucas (1968): «El Menologio de Beleña», *Semana Médica. Medicamenta*, 12 / IX; A. Herrera Casado (1974): «El calendario románico de Beleña de Sorbe», *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología, Arte y Literatura*, Barcelona, Universidad, pág. 31; T. Nieto, E. Alegre y M. A. Embid (1991): *El románico y en Guadalajara*, Madrid, Estudio Museo, pág. 215.

<http://www.arteguias.com/iglesia/beleñadelsorbe.htm> (22 / VI / 2016).

3 S. García Sanz (1953): «Botargas y enmascarados alcarreños. (Notas de Etnografía y Folklore)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, IX, pág. 467; Idem. (1987): op. cit., *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* 1, pág. 27 (incluye la segunda parte, hasta entonces inédita); también *Sinforiano García Sanz. Su obra. Notas de Etnología y Folklore*, (Madrid, Casa de Guadalajara, 1996), 87; J. Caro Baroja (1965): «A caza de botargas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI; J. R. López de los Mozos (1986): *Folklore tradicional de Guadalajara. Fiestas declaradas de Interés turístico provincial*, (Guadalajara, Excma. Diputación Provincial, pág. 28; Idem. (2005): *Guadalajara, Fiesta y Tradición*, (Guadalajara, Nueva Alcarria, pág. 272; Idem. (2006): *Fiestas Tradicionales de Guadalajara*, Guadalajara, Excm<sup>a</sup>. Diputación Provincial de Guadalajara, pág. 110; Idem. (2007): «El botarga de Beleña de Sorbe», *Revista de Folklore* 313, pág. 29, y O. J. González (2014): *Mascaradas de la península Ibérica*, s.l., El Autor, pág. 476.

Y las mujeres dicen:

2. Andad vosotros los mozos  
con el lucero del día  
que nosotras nos iremos  
a acompañar a María.

Hombres y mujeres salen juntos de la iglesia. Las mujeres acompañando a la Virgen y los mozos al Niño, por calles diferentes.

Van cantando:

3. Los santos se quedan tristes,  
la Virgen se va llorando,  
las baldosas de la iglesia  
agua clara están manando.

4. ¡Oh qué mañana de Pascua,  
oh qué mañana de flores,  
oh que mañana de Pascua  
ha amanecido señores!

5. ¡Oh qué mañana de Pascua,  
Pascua de Resurrección  
que hasta las aves que vuelan  
gozan de su resplandor!

Una vez que las procesiones han recorrido todo el pueblo se prepara en «encuentro» entre la Virgen y el Niño.

Cuando éste aparece, cantan:

6. ¡Oh qué mañana de Pascua,  
Oh que mañana de flores,  
Oh qué limpieza de calles,  
sin duda se van a ver  
el Redentor y su Madre!

Las dos procesiones se van aproximando frente a la casa del Alcalde.

7. Señor Alcalde Mayor  
con ese bastón dorado  
quítale el luto a María,  
ponédsele de alegría  
su Hijo ha resucitado.

El Alcalde le quita el manto de luto y hasta que se encuentran las dos imágenes hacen tres reverencias, mientras se sigue cantando:

8. Tres reverencias se han hecho  
y no se han podido hablar  
de pena y de sentimiento  
que en su corazón tendrán.

Finalmente:

9. Ya va subiendo la Virgen  
por estas calles arriba,  
ya va subiendo la Virgen  
contenta y con alegría.

Así llega a la iglesia donde acaban los ritos de Semana Santa.

A la hora de cantar estas canciones de Pascua es muy importante la labor que desempeñan «las Ramas», o sea, las jóvenes solteras que durante todo el año cuidan y piden limosna para la Virgen, así como durante la procesión cantando algunas piezas de profundo sentir religioso.

Es evidente que la versión que aquí presentamos no está completa, ya que solamente contiene nueve cuartetos (menos la 6 y la 7, que tienen cinco versos), mientras que la que recogió María Asunción Lizarazu consta de treinta y seis estrofas de versos octosílabos (cuartetos asonantados, excepto la 16 que consta de seis)<sup>4</sup>.

Si comparamos ambas versiones, podremos apreciar que, de las mencionadas nueve estrofas, al parecer sueltas, que recogimos, tan sólo cuatro, –la 2: «Andad vosotros los mozos / ...» (en Lizarazu *Andar*), la: 5 «¡Oh qué mañana de Pascua, / Pascua de Resurrección / ...», la 7: «Señor Alcalde Mayor /...» y la 8: «Tres reverencias se han hecho /...»–, se corresponden con la 10, 12, 17 y 21 de Lizarazu<sup>5</sup>, en la que faltan las nuestras, 3, 4, 6 y 9, lo cual posiblemente indique que pudiera haber existido otro texto distinto, que el estudiado por Lizarazu también se trate de una versión incompleta o que haya ciertas impregnaciones de otros cánticos similares procedentes de pueblos cercanos.

Tal vez esto último sea lo más probable dado que en las de Lizarazu, las estrofas son de cuatro y de seis versos, mientras que en la nuestra son de cuatro y cinco.

Pero veamos algunos casos más.

De las cuarenta y cinco poblaciones de la provincia de Guadalajara donde se canta la *Pascua de Resurrección*, –algunas con diferentes nombres como *Pascua de Resurrección* (El encuentro), *Pascua*

4 M<sup>a</sup>. A. Lizarazu de Mesa (1995): *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara / Caja de Guadalajara, pág. 434.

5 Idem., op. cit., 435.

de *Resurrección (Las albricias)*, *Las Pascuas*, *La Pascua*<sup>6</sup> y *La Palomita*—, únicamente hemos encontrado variaciones mínimas en algunos casos, por ejemplo, en la que se canta en Arbeteta, la estrofa 5: «¡Oh, qué mañana de Pascua! / «¡Oh, qué mañana de flores! / ...», coincide plenamente con la 4 nuestra<sup>7</sup>, lo mismo que sucede en la versión de Budia<sup>8</sup>; menos en el caso de Bujalaro, cuya estrofa es de seis versos porque se ha completado con estos dos: «... / un poquito nublo está / que alegra los corazones».

Volvemos a encontrar esta misma cuarteta en *La Pascua* de Gualda<sup>9</sup> y en *La Huerce*, donde la *Pascua de Resurrección* se conoce también como *Las Albricias*, y donde en lugar de cantar: «¡Oh, qué mañana de Pascua, / ...», se canta: «¡Ay, qué mañana de Pascua! / ...»<sup>10</sup>.

En la versión del desaparecido pueblo de Júcar aparecen dos coincidencias con la nuestra. Se trata de la estrofa 16: «Tres reverencias se han hecho /...», idéntica a nuestra 8, y la 26, coincidente con la 4 de Beleña de Sorbe<sup>11</sup>.

Una vez más, esta vez en Majaelayo, la estrofa 14<sup>12</sup>, coincide con la 4 nuestra, al igual que sucede en Megina<sup>13</sup>.

En La Mierla, la estrofa 1 coincide totalmente con nuestra 4<sup>14</sup>.

También puede apreciarse cierto parecido entre la estrofa 1 de Mirabueno: «Levanta, paloma el vuelo / de esa mesa de nogal / que está la gente esperando / a vos, Reina celestial»<sup>15</sup> y nuestra 1.

---

6 Idem., op. cit., 269: Con el título de *Pascua de Resurrección* se canta en Algora, Anquela del Ducado, Arbancón, Arbeteta, Barriopedro, Beleña de Sorbe, Bocigano, Bochones, Budia, Bujalaro, Bustares, Castejón de Henares, Corduente, Chiloeches, Embid, Júcar, Majaelayo, Megina, La Mierla, Milmarcos, Mirabueno, Ocentejo, Peñalver, Peralejos de las Truchas, Peralveche, Pinilla de Molina, Robledo de Corpes, San Andrés del Congosto (dos versiones), Santiuste, Sienes, Solanillos del Extremo (dos versiones), Sotodosos, Terzaga, Tortuera, Valtablado del Río, Villanueva de Alcorón y Zaorejas (total, 39); con el de *Pascua de Resurrección (El encuentro)*, en Durón y Valdenuño-Fernández (total, 2); el de *Pascua de Resurrección (Las albricias)*, en La Huerce (total, 1), el de *Las Pascuas*, Orea (total, 1) y con el de *La Pascua*, Colmenar de la Sierra y Gualda (total, 2).

7 Idem., op. cit., 416, estrofa 5.

8 Idem., op. cit., 464, estrofa 1.

9 Idem., op. cit., 742, estrofa 15.

10 Idem., op. cit., 771, estrofa 14,

11 Idem., op. cit., 799.

12 Idem., op. cit., 816.

13 Idem., op. cit., 830, estrofa 4.

14 Idem., op. cit., 839.

15 Idem., op. cit., 871.

En Ocentejo también existe cierto parecido entre la estrofa 21<sup>16</sup>: «¡Oh, qué mañana de Pascua! / ¡Oh, qué mañana de flor! / ¡Oh, qué mañana de Pascua / que ha amanecido Señor!», con la 4 nuestra.

En Orea<sup>17</sup>, el cántico de *Las Pascuas*, contiene la estrofa 2, exactamente igual que nuestra 4.

Una mínima variación respecto a la 4 nuestra, encontramos en la estrofa 1 de la *Pascua de Resurrección* que se canta en Peñalver<sup>18</sup>, de la que Lizarazu da a conocer un fragmento de tres estrofas.

La estrofa 1 de Peralejos de las Truchas coincide en todo con nuestra 4<sup>19</sup>, hecho que se repite en Peralveche<sup>20</sup> y en Pinilla de Molina<sup>21</sup>, donde, además, la estrofa 2: «¡Oh, qué mañana tan bella! / Pascua de Resurrección, / que hasta las aves que vuelan / gozan de su bendición», guarda cierta semejanza con la 5 nuestra<sup>22</sup>.

En Robledo de Corpes<sup>23</sup>, donde la *Pascua de Resurrección* es más conocida por *La Palomita*, notamos cierto parecido entre la estrofa 3: «Alza, palomita, el vuelo / de esa mesa de nogal. / Alza, palomita, el vuelo / a (sic) Jesucristo a buscar», y nuestra estrofa 1.

De las tres estrofas, dos de ellas muy fragmentadas, recogidas por Lizarazu en San Andrés de Congosto, versión numerada 562<sup>24</sup>, la 1, coincide en todo con nuestra 1, igual que sucede en la versión 563<sup>25</sup>, cuya estrofa 1, también coincide.

De Santiuste solamente se recogen cuatro estrofas y parte de una quinta, de entre las que la 2, coincide con nuestra 4<sup>26</sup>.

En Solanillos del Extremo -al igual que sucedía en San Andrés del Congosto-, se conservan dos versiones de la *Pascua de Resurrección*, ambas con ese mismo nombre: la 638, en la que encontramos que su estrofa 5: «Levanta, paloma, el vuelo / de esa mesa de nogal. / Levanta, paloma, el vuelo / al

---

16 Idem., op. cit., 897.

17 Idem., op. cit., 917.

18 Idem., op. cit., 955.

19 Idem., op. cit., 965.

20 Idem., op. cit., 972, estrofa 12.

21 Idem., op. cit., 984, estrofa 1.

22 Idem., op. cit., 984.

23 Idem., op. cit., 995.

24 Idem., op. cit., 1019.

25 Idem., op. cit., 1020.

26 Idem., op. cit., 1029.

Redentor a buscar», es hasta cierto punto, parecida a la 1 nuestra<sup>27</sup>. Algo semejante a lo que sucede con la estrofa 5 de Tortuera<sup>28</sup>.

En Valtablado del Río coinciden las estrofas 10 y 11 con las nuestras 4 y 5<sup>29</sup>.

Una vez más la estrofa 5 de Villanueva de Alcorón, coincide con nuestra 4<sup>30</sup>, así como las estrofas 21 y 22: «Quítale, varón, el luto / que es un luto muy pesado, / que son mañanas alegres, / pues Cristo ha resucitado» y «Quítale el veo negro / a la piadosa María, / quítale ese velo negro / y pónselo de alegría»<sup>31</sup>, podrían acercarse a la nuestra 7, de cinco versos.

Finalmente, en Zaorejas, las estrofas 3 y 4, coinciden con nuestras 4 y 5 y podemos apreciar un lejano parecido entre su estrofa 9 y nuestra 7<sup>32</sup>.

Parece que la estrofa 4 de nuestra versión es la que más se repite o tiene gran parecido con otras, como acabamos de ver.

## II.- Mayos a las mozas

Buenas noches tenga usted  
de San Felipe y Santiago,  
que hemos tenido noticias,  
que el mes de mayo ha llegado.

Mayo florido y hermoso  
que a esta puerta me has traído  
para echarte un lindo mayo,  
señora, licencia pido.

Esa licencia, señores,  
vosotros la traéis consigo,  
tirad por donde queráis  
no echándome a mí en olvido.

---

27 Idem., op. cit., 1106.

28 Idem., op. cit., 1201.

29 Idem., op. cit., 1278.

30 Idem., op. cit., 1329.

31 Idem., op. cit., 1330.

32 Idem., op. cit., 1357.

Eso de olvidarte a ti  
lo tengo pronosticado,  
traigo por intercesora  
a la Virgen del Rosario.

Y después de esa Señora  
a su hijo soberano,  
y después de ese señor  
a una niña de quince años.

Aunque tenga dieciséis,  
en un año no reparo,  
Que tenga los ojos negros  
y los labios encarnados  
y los dientes de su boquita  
como piñones mondados.

Me subí a la santa torre,  
me puse a considerar  
que a la señorita (en nombre de la moza)  
qué mayo la hemos de echar.

La echaremos (nombre del mozo)  
mozo robusto y galán.  
ella dice que le quiere,  
él dice que tanto y más.

Moza si no estás contenta  
con el novio que te he echado  
mañana si vas a misa  
le cogerás de tu mano.

Tras cantar estos mayos, la moza tenía la obligación de bailar durante todo el año con el chico que la había correspondido. Y en el caso de que ésta tuviese novio, él debía comprarla con vino, roscas, etc., que pasaban a los mozos.



# ¿ERES CLIENTE CERO? **CERO COMISIONES**

## PLAN CERO COMISIONES

Para que no pagues comisiones de mantenimiento de tu cuenta,  
ni por transferencias, ni cheques, ni de tu tarjeta.

Infórmate de las condiciones en tu oficina EspañaDuro  
y apúntate al Plan Cero Comisiones.



**EspañaDuro**  
Grupo Unicaja

# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

[www.funjdiaz.net](http://www.funjdiaz.net)

