

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



Si buscas milagros 3

Joaquín Díaz

Lugh perdido y hallado: conjuros
para encontrar objetos..... 4

Marina Gurruchaga Sánchez

La última oportunidad para rescatar
un legado que desaparece. De
lobos y de humanos en el noroeste
de Zamora 11

Javier Talegón

'Personas' y 'objetos' en los rituales
de infancia entre los mayas
chontales de Tabasco: una
comparación entre el encuadrilado
y el ritual del *hetzmek* realizado en
Yucatán (y III) 20

David Lorente Fernández

Un *Beowulf* en miniatura (y
socialista): análisis de la canción
checa *jožin z bažin*, de banjo
band, como ejemplo de parodia
heroicómica 25

Fernando Cid Lucas

Apuntes sobre el villancico
cusqueño (I) 34

Raúl Carreño-Collatupa

Las tradiciones populares de la
localidad de Santiago del Campo
(Cáceres)..... 49

José Antonio Ramos Rubio

Esculturas de animales en el arte
funerario de los cementerios de la
provincia de Alicante..... 57

Lola Carbonell Beviá

Juegos tradicionales de Canillas de
Aceituno, pueblo de la Axarquía de
Málaga..... 74

José Luis Jiménez Muñoz

SUMARIO

Revista de Folklore número 496 – Junio 2023

Portada: *Libro de las suertes y de las mudanzas*. Biblioteca Marciana de Venecia

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 - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

SI BUSCAS MILAGROS

A fines del siglo XVI escribía Gerónimo Cortés que «siempre que se perdiere algo alguna vez... será cosa muy acertada acudir a Dios y a sus santos, pues es cierto que pueden reprimir las influencias celestes y dar traza y orden de cómo se hallan las cosas perdidas y hurtadas, como muchísimas veces lo ha hecho el bienaventurado San Antonio de Padua, de la orden de San Francisco, con todos aquellos que con fe y confianza se lo han pedido por medio del verso siguiente, el cual reza la iglesia en honra del mismo santo y dice así: *Si quaeris miracula...*» Y recurría a la oración que desde el siglo XIII se atribuyó al fraile Giuliano da Spria, compuesta a la muerte del santo paduano para un *Officium rhythmicum sancti Antonii* que se cantaba en muchas iglesias europeas los martes de cada semana. Algún relato legendario había atribuido poderes al santo nacido en Lisboa y residente en Padua desde que otro monje le robó un libro de oraciones y San Antonio lo recobró con unas preces que hicieron el sorprendente efecto de que apareciesen milagrosamente el libro y aun el mismo monje.

Gerónimo Cortés se reafirmaba en la eficacia de la oración o de las palabras mágicas al afirmar: «Y digo verdad, a gloria de Dios nuestro Señor y alabanza del glorioso santo, que no pocas veces me ha sucedido hallar cosas perdidas y hurtadas por medio de dichos versos». Recomendaba Cortés asimismo no perder la confianza en lo que se pedía y repetir muchas veces el poema pues, aunque «es verdad que nosotros sepamos lo que pedimos, también es mayor verdad que Dios nuestro Señor sabe mejor lo que nos conviene».

Esta forma tan peculiar de confiar en la voluntad divina antes que en el poder de los santos recuerda la costumbre clásica de recurrir a la lectura de poetas «divinos» que practicaban griegos y romanos cuando dudaban acerca de una cosa o tenían algún temor, o se habían distraído y perdido la noción de dónde habían dejado cualquier objeto. Los primeros cristianos, siguiendo esa tradición pagana recurrían a una forma de adivinación consistente en abrir un libro sagrado o de estampas e interpretar el primer párrafo que se leyese como si revelase o ayudase a descubrir algo oculto. Estas *sortes sanctorum* fueron muy populares durante siglos, ayudando a quienes buscaban por medio de una frase que podía leerse en un libro al azar o escucharse en un templo al que se accediera en un momento determinado en que un sacerdote estuviese pronunciando una oración. El contenido de esa oración tendría que ver con la respuesta dada por la suerte o por el cielo a las demandas solicitadas. Los numerosos y populares «libros de las suertes» editados desde que Lorenzo Spirito publicara su particular y controvertida versión, vinieron a confirmar el interés que despertaba esta costumbre antiquísima de indagar en las cosas más ocultas por medio de la adivinación. La fortuna y el azar se entrometían así en el terreno de la providencia, siquiera ésta fuese divina, para introducir un poco de morbo en la vida del ser humano.

CARTA DEL DIRECTOR

LUGH PERDIDO Y HALLADO: CONJUROS PARA ENCONTRAR OBJETOS

Marina Gurruchaga Sánchez

1. Magia, religión y conjuros

Hoy queremos analizar un grupo de conjuros¹ tradicionalmente empleados, y aún vivos, en Cantabria (con una mención a ciertos detalles añadidos que hemos registrado en Asturias para uno de ellos), destinados a conseguir la recuperación de los objetos perdidos, mediante el recurso ritual a una serie de prácticas y manipulaciones y la invocación simultánea de ciertos santos. Nos hemos centrado en tres variantes comprobadamente activas, con informantes conocidos (yo misma me cuento entre los anteriores), para, en un análisis posterior, intentar rastrear, desde un punto de vista arqueoetnográfico y de la Historia de las Religiones Antiguas, sus inferencias y vinculaciones con dichos elementos míticos, rastreables como de larga duración² y correspondientes al sustrato indoeuropeo del área geográfica a partir de la cual han sido rescatados.

Para B. Malinowski, entre los pueblos primitivos el lenguaje no era un medio exclusivo de expresión de ideas o conceptos, sino que podía conseguir también efectos en la realidad. Según su teoría de la «metáfora creativa de la magia»³, las palabras eran equivalentes a los

actos: se creía que la declaración repetitiva de ciertas palabras produciría la realidad enunciada. La importancia del análisis del componente verbal en los rituales fue también señalada por E. Leach⁴: «El ritual, tal como se observa en las comunidades primitivas, es un complejo de palabras y acciones... La pronunciación de las palabras en sí misma es un ritual». Por su parte, S. J. Tambiah⁵ opina que el conjuro actúa de forma mecánica y se asocia con la magia, no con la religión⁶.

Sin embargo y como ya hemos advertido, del análisis que realizaremos de estos tres conjuros se puede inferir que los elementos rituales manejados en ellos apelan a un resto de religiosidad antigua, precristiana, y esto de una forma clara y perfectamente justificable, en función de nuestros conocimientos actuales sobre las religiones de la Céltica Hispana y Europea.

2. Tres conjuros y tres santos

Estos conjuros (de la mano de nuestros informantes O. L., M. G., C. R. y A. C.) apelan a dos santos, San Cucufato (con su variante groserochocarrera en San «Cojonato») y San Antonio.

1 Según el *Diccionario de la RAE online*, conjuro es toda fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea.

2 En expresión de M. ALMAGRO GORBEA «La Etnología como fuente de estudios de la Hispania Celta», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arqueología* 75 (2007), pp. 91-142).

3 MALINOWSKI, B., *Coral Gardens and their*

Magic, vol. 2. Indiana University Press, Bloomington. Primera ed. de 1935.

4 LEACH, E., «Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development», en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, vol. 251, núm. 772, 1966, p. 407.

5 TAMBIAH, S.J., «The magical power of words», en *Man. New Series*, vol. 3, num. 2 (1968), p. 2.

6 FRAZER opina lo mismo (*The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Macmillan, Londres, 1922).

El primer conjuro, dedicado a Cucufato, dice así: «San Cucufato, San Cucufato, hasta que no te encuentre no te desato» (y se acompaña el conjuro mediante la realización simultánea de un nudo con una cinta, cordel o hilo en un dedo, que debe permanecer atado hasta que el objeto perdido aparezca). La versión paralela, que apela a San «Cojonato», dice: «San Cojonato, San Cojonato, hasta que no te encuentre no te los desato» (y en la realización de ese nudo va implícito que lo que se atan son los genitales del Santo; de aquí vendría la transformación grotesca del nombre del mismo).

De este segundo conjuro hemos encontrado una variante similar en Asturias (Gijón)⁷ desde el punto de vista de su elemento verbal, pero que varía en cuanto a la gestualidad o manipulación del nudo. En este caso se utiliza un pañuelo para realizarlo, e inmediatamente pronunciado el conjuro, el anterior debe ser arrojado, sobre un hombro, hacia atrás, y dejado en el lugar en el que cae, sin poderse recoger ni tocar en tanto el objeto perdido no haya sido encontrado.

La tercera variante es como sigue: «San Antonio, desátame este nudito, encontrándome lo perdidito» (y se realizaría también un nudo, mientras se reza un Padre Nuestro).

Volviendo a Malinowski⁸, la curación o resolución del problema que se pretende encauzar a través de la magia, se realizaría mediante la conversión en inteligible de la situación extraordinaria (en este caso la pérdida) mediante su simbolización en un sistema coherente (el propio ritual). A la hora de analizar por lo tanto dichos conjuros, desde la configuración de los mismos, podemos establecer

- La importancia similar de las palabras rituales respecto a los actos desplegados; no se concibe el conjuro verbal sin

la realización simultánea de la acción del anudado (y arrojado en su caso), y viceversa.

- La característica dialógica del conjuro, que se dirige siempre a una entidad, el santo mencionado, haciéndole participe directo y responsable del resultado del conjuro.
- No es/son un/unos conjuro/conjuros secretos (que no puedan ser escuchados por otras personas), pero sí personales (insistimos en su carácter dialógico), y se realizan preferentemente en voz alta.
- El ritual no se acompaña de ofrendas propiamente dichas; aparecen implicados cordeles o cintas para realizar el nudo prescriptivo; el caso del pañuelo para la variante asturiana resultaría más dudoso desde el punto de vista de su configuración como tal –más tarde volveremos sobre el asunto–.
- El conjuro tiene en los tres casos una estructura poética, con rima asonante, por mor de facilitar su memorización; se emplea asimismo un lenguaje ordinario, con una inteligibilidad literal (si bien las claves profundas, por el cambio en el ciclo de creencias, hoy no resultan transparentes para el celebrante).
- El tiempo en el que se espera que se resuelva la pérdida está especificado solamente para el primer y segundo conjuros de una forma indirecta, cuando se vincula mágicamente, por sincronía, la recuperación del objeto con la ruptura del nudo. La prohibición de recoger el pañuelo anudado mientras no se encuentre el objeto perdido, también introduce un indicador temporal, pero postpuesto al resultado del conjuro. Para el tercer conjuro, el dirigido a San Antonio, no se concreta el momento de resolución del conjuro.

7 Informantes para Gijón: N. S. L. y P. F. D.

8 MALINOWSKI, B. *Magia, ciencia y religión*. Planeta Agostini, Barcelona 1985.

- En el tercer conjuro aparece una inserción propia del ciclo religioso cristiano (el rezo de un Padrenuestro), que culmina la realización del mismo, en un claro ejemplo de sincretismo.

3. Elementos de larga duración rastreables en los conjuros elencados

3.1. Lugh: nudos y vinculación

Esta apelación literal a los nudos, tanto en la verbalidad del conjuro como en la acción asociada, vinculada al patrocinio de los santos comentados, en mi opinión nos dirige a una de las varias atribuciones del dios céltico-indoeuropeo Lugh –utilizaremos este teónimo de entre sus variantes y epiclesis-, cual es la de su papel⁹ como garante de los pactos, la propiedad, la soberanía, los límites, la fortuna de los viajeros y el respeto a las circunscripciones territoriales; es asimismo señor de las asambleas, de los preliminares jurídicos, de la música del arpa y de la lira –por la relación analógica entre las ataduras y las cuerdas del instrumento-, de la poesía –en virtud de la capacidad vinculante de la palabra lírica-, de los oficios artesanales –especialmente de la cordelería y zapatería–¹⁰ y, en relación con su componente básico como dios solar, también desarrolla una función cosmocrática¹¹, ctónica¹², oracular-sanadora (a través de los rituales

de *incubatio*)¹³ y psicopompa, siendo posteriormente cristianizado (precisamente) como San Antonio¹⁴, San Pedro de las Cadenas¹⁵, San Martín¹⁶, San Florent¹⁷, Santiago¹⁸, San Vicente¹⁹ y otros santos menores²⁰.

En contexto céltico-indoeuropeo, Lugh-Lughos-Lukubos-Lughoivos-Lughoves²¹-Lleu y sus epiclesis diversas (Apolo Belenos²², Esus-

y *grafismo rupestre post-paleolítico*. Federación Acanto. Santander, p. 152).

13 MONTERO, S. y GARCÍA CARDIEL, J. (coords.). *Santuarios oraculares, ritos y prácticas adivinatorias en la Hispania Antigua*. Serie Investigación 23. Ediciones Complutense, Madrid, 2019.

14 PRESCIUTTI, G. «Dal dio céltico Lug a Sant Antonio Abate», 2005, en <http://versacrumricerche.blogspot.com/p/dal-celtico-lug-santantonio-abate.html>

15 Según el Pontifical Romano del s. XII, San Pedro tiene la facultad de disolver los nudos que vinculan el alma con el cuerpo.

16 SOLO, F. «La fiesta de San Martín: invierno, sangre y sacrificio en el Oeste de Europa», en <https://www.celtica.es/>

17 LAJOYE, P. «À la recherche de Lug: deux exemples médiévaux français», 2003, p. 10: https://www.researchgate.net/publication/263503439_A_la_recherche_de_Lug_deux_exemples_medievaux_francais

18 ERIX, «La invención de la simbología: Santiago apóstol, peregrino, matamoros» en <https://www.celtiberia.net/es/biblioteca/?id=3244>

19 GARCÍA QUINTELA, M.V. «El reyezuelo, el cuervo y el dios céltico Lug: aspectos del dossier ibérico», en *Arys* 5 (2002), pp. 153-202.

20 Crepin y Crepiniano, Andrés, etc.

21 En expresión plural por ejemplo de la estela de Uxama (CIL II 2818 (p XLV); ERPSO 22).

22 DE HOZ, J. «Belenos (MLH E.1. 318-9): ¿celta o ibérico?», en VVAA, *Mélanges en l'honneur de Pierre-Yves Lambert*, TIR, Rennes 2015, pp. 139-147.

9 GRICOURT, M.D., HOLLARD, M.D., «Lugus, dieu aux liens: á propos...», en *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 31, 1 (2005), pp. 51-78.

10 Como su paredra Brigit-Brigantia.

11 POITRENAUD, G. «Cavalier, anguipède, pilier du ciel», en *Cycle et Métamorphoses du dieu cerf*. Lucterios, Toulouse 2014, pp. 187-196: en la «Fundación del Dominio de Tara», Lugus es la casa del amanecer del sol y de su ocaso, ordenando asimismo el espacio en virtud de su carrera solar.

12 Precisamente en las cuevas se solventan rituales para encontrar los objetos perdidos (SMITH, P. «Arte rupestre medieval: el arte esquemático-abstracto en las cavidades de Cantabria», en *Después de Altamira. Arte*

Ogmios²³, Cernunnos²⁴, Odín²⁵, Vestius Aloniecus-Berobreo²⁶, Grannus-Bormo²⁷, Vindonnus²⁸, Endovellicus²⁹, etc.) interpretado por la cultura romana fundamentalmente como Apolo, Mercurio³⁰, Júpiter Terminalis/Cantabricus y Jano³¹-Terminus³², concita o es representado funda-

mentalmente por el lobo³³, el cuervo³⁴, el jabalí, el toro³⁵, el ciervo³⁶ y el delfín³⁷.

La magia vinculante que en las batallas desarrolla³⁸ mediante su baile sobre un pie, trazando un círculo que encierra protección y defensa contra los peligros exteriores, se asocia con la ordenación del espacio y la preservación de los mencionados límites territoriales en virtud de esquemas cruciformes³⁹ (o de los «cuartos del espacio»)⁴⁰ que, trasladados al mundo de los petroglifos, generan representaciones de simetrías centrales y antropomórficas. Éstas consecuentemente, y como representación del dios, se conciben con propiedades benefactoras, protectoras del ganado, ahuyentadoras de entidades malignas –como las ánimas concitadas en los «milladoiros» y «majanos», donde se arrojaban piedras como homenaje a Mercurio, en palabras de San Martín de Braga (*De Correc-*

23 TONON, M. «Le dieu gaulois varunien Esus/Ogmios et sa postérité chrétienne», en *Bulletin de la Société de Mythologie Française* 241-242 (2010-2011).

24 ALFAYÉ, S. «Sobre iconografía y teonimia en el NO Peninsular», *Acta Paleohispánica* XI, Pal. 13 (2013), p. 194.

25 TONON, M. Op. Cit.

26 PENA, A., EIRÁS A. «O ancestral camino de peregrinación o fin do mundo: na procura do deus do Alén...», en *Anuario Brigantino* (2006), pp. 23-38.

27 POITRENAUD, G. «L'Apollon Gaulois. Lumière et oracle de l'autre monde?», en www.lucterios.fr (2014).

28 Ibidem.

29 MONTERO, S., GARCIA CARDIEL J. (coord.), *Santuarios oraculares, ritos y prácticas adivinatorias de la Hispania Antigua*, Op. Cit.

30 Textualmente en *De Correctione Rusticorum* de Martín de Braga.

31 PLAZA BELTRAN, M. *Culto a los caminos, límites y fronteras* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/culto-a-los-caminos-limites-y-fronteras-dioses-protectores/html/>)

32 GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., *Los cántabros*. Ediciones de la Librería Estvdio, 2004 Santander.

33 MARCO SIMÓN, F. «Los caminos de la muerte en la Hispania romano-céltica: densidad semántica y comunicación religiosa», en *Paleohispánica* 17 (2017), p. 91.

34 POITRENAUD, G. «Lugus dieu aux oiseaux», www.lucterios.fr (2014).

35 LORRIO, A.J., OLIVARES PEDREÑO, J.C. «Imagen y simbolismo del toro en la Hispania Céltica», en *Revista de Estudios Taurinos* 18 (2004), pp. 81-141.

36 POITRENAUD, G. «Excroissances de la tête exaltée. Le motif celtique du dieu aux «feuilles de gui», en www.lucterios.fr (2014).

37 POITRENAUD, G. «Cavalier, anguipède, pilier du ciel», Op. Cit.

38 Batalla de Cath Maige Tuired.

39 FERNÁNDEZ, V., SERNA, M.L. et Al., «Cruciformes vs. Cristianización», en *Despues de Altamira...*, Op. Cit.

40 GARCÍA QUINTELA, M. «Petroglifos podemorfos de Galicia e investiduras reales célticas: estudio comparativo», en *AEspA* 73 (2000) pp. 5-26.

tione Rusticorum), gran conductor de las almas al Alén céltico⁴¹.

Precisamente la tradición de los cruceros o «santucos», como se denominan corrientemente en Cantabria, ha conservado trazas de esta función apotropaica de los cruciformes, situándose en convergencias de caminos, límites y pasos, en ocasiones amortizando lugares cultuales de larga duración, de manera literal o simbólica. Su introducción documentada en el paisaje coincide *grosso modo* con el momento de la definitiva cristianización de Cantabria, a partir del s. IX, asumiendo por lo tanto parte de su funcionalidad, y se expresará bajo los elementos de la devoción franciscana desde el s. XII y la posterior tridentina desde el s. XVI⁴². La representación de muchos de estos cruceros trasluce aún la vaga expresión o recuerdo del elemento ctonico mediante un personaje –que hubiera sido Ogmios, Odín, Verobreo, etc. en las primitivas cosmogonías–, el cual, traducido en lo plástico a la figura de un franciscano lanzando su cordón a las ánimas, asumiría la tradición de estos antiguos conductores de almas, a las que orientaban, sujetas por lazos y anillos, hasta el Más Allá. La tradición de la «Caza Salvaje» y la Santa Compañía y sus equivalentes, recoge dicha tradición referente a un pasaje colectivo hacia el Alén.

3.2. Pérdida y vinculación

El propio teónimo Lugh deriva del concepto de «pacto», «juramento» (*Leugh: jurar)⁴³, que, a efectos de la interpretación de nuestros con-

41 VVAA, «Peñas propiciatorias y de adivinación», en VVAA, *Berrocales sagrados de Extremadura. Orígenes de la religión popular de la Hispania Céltica*. 2021, p. 94-95.

42 SÁNCHEZ TRUJILLANO, M.T., «Humilladeros de la montaña. Los «santucos de las Ánimas», en *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz»* 8 (1976), pp. 259-76.

43 BELTRÁN, F. et Al. «Novedades epigráficas en Peñalba de Villastar (Teruel)», en *Paleohispánica* 5 (2005), p. 199.

jueros, remite a la asociación o lazo, claramente establecido, entre el propietario y el objeto a él vinculado. La propiedad es por tanto, en los contextos mentales antiguos, un concepto o vinculación de categoría sacral; consecuentemente, la situación de pérdida significa una grave alteración de la misma, y de resultas una mella en el cuerpo social: un accidente, un desasistimiento que el dios psicopompo por antonomasia (a propósito de nuestros conjuros, en sus figuras cristianizadas de San Antonio y Cucufato-«Cojonato»), protector de las delimitaciones y riesgos del mundo exterior, está encargado de resolver, conduciendo mágicamente, a través del nudo (que se convierte en la medida temporal o/y el vector de actuación del dios), al dueño hacia su bien extraviado.

Precisamente, algunos rituales residuales que aún se han realizado recientemente, como auténticos fósiles arqueoetnográficos, en dos territorios de pasado indoeuropeo, léase Zorita del Maestrazo (Castellón)⁴⁴, y diversos Lugares de Cantabria⁴⁵, muestran la utilización de los nudos como vector de conducción física de la capacidad sanadora del dios tutelar, al igual que, en nuestros conjuros, especialmente en los dos primeros, se proponía el tiempo de permanencia del nudo en el dedo, muñeca, etc. del oficiante, como indicativo del plazo de actuación del santo-dios implicado y medio físico de su actividad, restauradora de la relación sagrada de propiedad.

En el primer caso (Zorita) el ritual estaba dirigido a conseguir la curación, en el santuario rupestre o balma, de los aquejados por supuestas posesiones demoníacas, a los que se anudaban cintas azules en los dedos de los pies y de las manos, según la creencia de que por ellas

44 PRATS, A. «Tres días con los endemoniados». *Diario Libertad*, 1929. Apud RENEDO CARRANDI, F. *Pasaje al Misterio*, Luciérnaga 2018.

45 FRAILE GIL, J.M. *Romancero tradicional de Cantabria*, Fundación Marcelino Botín, Salamanca 2009. No se especifican los lugares, pero se advierte que la costumbre se extendió por diversos lugares de la región.

saldrían los demonios que les poseían: «¡Que les salgan por las manos! ¡Que les salgan por los pies!» (con la participación de un sacerdocio instituido de mujeres ancianas, las «caspolinas», quienes sujetaban al enfermo a una superficie en el interior de la cueva, considerada sagrada). En el segundo, el ritual se realizaba para «encargar» a los muertos (sobre todo cuando eran considerados «vírgenes», niños o adolescentes fallecidos) que portasen mensajes al otro mundo dirigidos a los difuntos antepasados, mediante el prendimiento de cintas conteniendo escritas peticiones a los anteriores.

El primer ritual (Zorita) es claramente una derivación de las prácticas de «incubatio», que se desarrollaban en cuevas, muchas veces vinculadas al elemento acuático; el segundo se contextualiza en el marco relacional de la familia ampliada al otro mundo. Ambos están tutelados por la divinidad psicopompa de la que estamos hablando, y utilizan como conductor físico de la potencia divina el nudo, cinta o lazo que ata y vincula, resuelve y sana.

3.3. Ofrendas y nudos

El nudo o lazo presente en los rituales de nuestros conjuros, como ya hemos dicho, no puede ser considerado en sí mismo una ofrenda, si bien, desde el punto de vista de su significación, es interesante la consideración del tratamiento del pañuelo en el que se realiza el nudo para la variante asturiana del segundo conjuro: arrojado sin mirar dónde cae, al llegar al suelo de alguna forma queda vinculado o asociado a la voluntad del dios-santo psicopompo, por lo que no puede ser alterado ni en su colocación ni en su materialidad (el nudo no se deshace). Cuando el objeto aparece, el pañuelo pierde su categoría sagrada, su constitución como una suerte de representación-personificación de la tutela del proceso por el dios (o incluso del dios mismo) en cuestión, y es recogido de su lugar de deposición. Se da por tanto en esta variante del ritual una mayor complejidad y significatividad del mismo, adquiriendo el pañuelo cierta categoría de ofrenda, la cual por su propia natu-

raleza sagrada no puede ser tocada ni alterada por los fieles, una vez ofrecido-vinculado dicho pañuelo anudado a la divinidad.

3.4. Muros y nudos

Por su parte, La mención de los genitales del «santo» en el segundo conjuro nos rescribe a la práctica prehistórica de señalar o acotar los términos territoriales con ortostatos o menhires fálicos que pueden señalar una presencia figurada del dios de los términos, característicamente interpretado por los griegos como Hermes («herma»), y por los romanos como Jano⁴⁶. De hecho, los llamados «morios», consistentes en muros de piedra seca con una técnica precisa de construcción, que hemos estudiado en otro momento⁴⁷, ubicuos en la zona costera de Cantabria, suelen situar, en el acceso a la finca que perimetran, dos ortostatos de mayor tamaño que el resto de los cantos, con una característica terminación fálica en muchas ocasiones, que en mi opinión está concitando, de una manera ya opaca para el arquitecto del muro (el cual en ocasiones tiene cientos de años de antigüedad), a dicho dios garante de la propiedad y los límites, a la manera de los mencionados «herma».

4. Conclusiones

En el punto analítico en el que nos encontramos, creemos que puede constatarse, a partir del ejemplo suministrado por los conjuros comentados, la vinculación de los anteriores con un sistema mítico desnaturalizado y ya irras- treable para el conjurador, correspondiente a la religiosidad céltico-indoeuropea, bien conocida en su concreción, respecto al dios Lugh y sus epíclesis.

46 PLAZA BELTRÁN, M., «Antecedentes del culto a las cruces de piedra: litolatría», en *Revista de Folklore* 343 (2010).

47 <https://raminavictrix.wixsite.com/entremorios/post/morios-en-prezanes>

La asociación de sus funcionalidades, en concreto las de garantía de la propiedad y los juramentos, combinada con la virtualidad psicopompa del dios, en relación a la simbología teológica del nudo o atadura utilizado durante los rituales descritos, evidencia el trasfondo religioso del que derivarían las prácticas mágicas aludidas, y, como decíamos en la introducción, arroja dudas sobre las teorías que desvinculan la realización del conjuro de la religiosidad, aunque sus elementos ya no resulten transparentes. Asimismo el análisis de estos conjuros nos ilustra sobre la larguísima duración de los ciclos mentales vinculados a las creencias precristianas de base indoeuropea y su capacidad de sincretización, que todavía emergen en la cultura popular –en este caso cántabra y asturiana– de una forma que no deja de maravillarnos.

Dra. Marina Gurruchaga Sánchez
Centro de Estudios Montañeses

LA ÚLTIMA OPORTUNIDAD PARA RESCATAR UN LEGADO QUE DESAPARECE. DE LOBOS Y DE HUMANOS EN EL NOROESTE DE ZAMORA

Javier Talegón

En gran parte de España, los lobos fueron erradicados definitivamente durante los tres primeros cuartos del siglo xx (1). Sin esa latente amenaza sobre el ganado, pierden interés la funcionalidad del pastor, la crianza de mastines o la elaboración de carlancas ajustadas a su pescuezo. Sin lobos, también se desmoronan los pozos y las trampas de piedra que, históricamente, se usó para atraparlos. Con el carnívoro en el recuerdo, el vocabulario asociado a su presencia va, poco a poco, cayendo en desuso.

A partir de los años 60, los centros industriales y las capitales de provincia comienzan a absorber, de forma imparable, una migración interior que dejaría a la intemperie –demográfica y culturalmente– multitud de comarcas rurales: «Ha cambiado más en 40 años que en 40 siglos» (2). Los lobos ya faltaban de muchos montes pero, además, múltiples manifestaciones etnozoológicas asociadas a su presencia se tambaleaban.

En el noroeste de Zamora esa crisis también alteró los patrones socioeconómicos y desafeinó su cultura tradicional, pero, a diferencia de otros territorios, el lobo siempre permaneció entre su fauna, factor que mantuvo latente un enorme legado material e inmaterial hasta tiempos recientes. Esta dimensión cultural –no estudiada previamente– afloraba con fuerza en todas las conversaciones sobre el lobo que, desde mediados de los 90, mantenía con las gentes de Villardecervos, de Boya, de Ferreras de Arriba o de Cional. Con el decidido objetivo de estudiar la cultura lobera del noroccidente provincial, a principios del siglo xxi resultaba ne-

cesario afrontar dos amenazas: la desaparición de informantes y el deterioro de ese legado.

Visitando pueblos y entrevistando mayores

Como me decía Pedro Herrero, ganadero de Villardecervos, «has aprendido mucho a cuenta nuestra». De hecho, las entrevistas abiertas (técnica cualitativa de investigación social) han sido la principal fuente de recopilación de datos. Entre 2011 y 2020 se ha invertido aproximadamente 90 jornadas de campo en unos 3.900 km², principalmente en las comarcas de Sanabria, La Carballeda, Aliste y la Tierra de Tábara (ver mapa). Se ha visitado 104 pueblos y se ha entrevistado a 308 personas con una media de edad de 76 años; la más longeva fue una mujer de El Poyo de 104 años.



Los informantes debían cumplir tres requisitos: tener avanzada edad, haber residido permanentemente en la zona y haber desarrollado oficios o actividades que les aportasen conocimientos y experiencias con el lobo. En los pueblos visitados, era cuestión de presentarme al

primer vecino que encontraba, comentarle mis objetivos y preguntarle por alguna persona conocedora del tema. De esa manera, no tardaba en entablar conversación con paisanos del perfil deseado. Las entrevistas se abordaron en la calle (a veces aprovechando alguna sombra en verano y en invierno los rayos de sol) o bien en la cocina o en el patio de los informadores.

Pastores, *responsadores* que rezaban a San Antonio para proteger a los corderos del cánido, expoliadores de camadas o participantes en ojeos fueron algunos seleccionados. Libreta en mano, se rellenaron cientos de páginas con datos, croquis, palabras o frases coloquiales. También se localizaron añosas trampas y se escanearon fotografías de lobos cazados. Como límite temporal se ha utilizado la memoria viva de los informantes, que ofrece una aproximación a la realidad cultural del siglo xx.

El trabajo de campo, laborioso y prolongado, fue enormemente enriquecedor y sencillo gracias a la disposición de la gente: «Y si por hablar quedo sin cenar, ¡pues nada!», afirmaba un vecino. Los episodios de rechazo fueron anecdóticos.

Persiguiendo al lobo

Para el área de estudio, no debemos entender la persecución del lobo como un fenómeno global ni organizado espacio-temporalmente. Más bien debió de ser un cauce para escarmantar o prevenir las fechorías de un contrincante imposible de someter: «El lobo no han podido dominarlo», decían. Se ha recopilado datos sobre 11 métodos de caza para un territorio donde, además, se aprovechó cualquier tipo de situación que permitiera combatir al cánido. Aunque es indudable el interés etnográfico de algunos de estos métodos cinegéticos, su puesta en valor no significa estar de acuerdo con su uso.

Se ha descrito con bastante detalle diez pozos lobales (ocho de ellos eran inéditos). Algunos fueron construidos hasta mediados de siglo y consistían en una simple excavación en el te-



Los *responsos* a San Antonio de Padua se realizaban para localizar el ganado extraviado y evitar su depredación

rreno con un falso suelo vegetal o una puerta basculante como boca; el lobo, atraído con un cebo, caía al fondo del socavón donde era rematado violentamente. Además de los imponentes corrales de piedra de Lubián y Barjacoba, también se levantó otro cerca de Cional en los 50; éste es, probablemente, el más tardío de los construidos en España con estas características.

Con una singularidad sobresaliente, pues apenas hay referencias sobre esta tipología para Iberia, cerca de Lubián se empleó una trampa de losa. En uso hasta los años 50, debió de aprovechar una piedra con más de 120 centímetros de largo y unos 70 centímetros de ancho. Cuando el cánido tiraba del cebo anclado al palo vertical que mantenía la piedra inclinada, ésta se desplomaba: «Piedra plana que cayera duro con duro, que apañara al lobo por la cabeza o los riñones».

Los ojeos comunales, muchos desarrollados durante siglos en los mismos y estratégi-



Interior del Cortello de Lubián, trampa empleada hasta mediados del siglo xx para atrapar lobos vivos

cos parajes, implicaron, hasta los años 60-70, la participación de centenares de personas de los pueblos del entorno. Los ojeadores y los *centinelas* –que encendían pequeñas hogueras para evitar que el lobo abandonase la zona a batir– se repartían el espacio para dirigirlo a la línea de escopetas. El *juez de lobos* era un vecino del pueblo que, caminando o a caballo, vigilaba el adecuado funcionamiento del lance y debía mantenerse en esa función hasta que se abatiera algún ejemplar.

Aunque hubo cepos específicos para lobos, normalmente se usó *garduñeras* para los mustélidos o el zorro (*Vulpes vulpes*); para evitar accidentes con el ganado y las gentes, su uso no llegó a generalizarse. Los aguardos sobre cadáveres de ganado (en ocasiones previamente depredado) y, otras veces, aprovechando como atrayente a los lobeznos arrancados del monte,

fueron habituales y permitieron abatir a tiros a decenas de ejemplares. Los pastores y algunos grupos de vecinos también expoliaron numerosas camadas.

La estricnina, «...el más temible lobicida de la historia» (3), también se utilizó en muchas localidades cumpliendo estrictas pautas de manejo: «En un sitio largo, que no hubiera perros». El respeto a sus efectos encadenados y/o el sufrimiento de los chuchos intoxicados frenaron su uso. En ocasiones alguna vaca murió envenenada tras consumir –buscando carbonatos y fosfatos– los viejos huesos de un lobo emponzoñado. El uso del veneno estaba normalmente autorizado por el Gobierno Civil desde la publicación de la Ley de Caza de 1902; se permitía por daños al ganado o tras la observación de lobos. En cualquier caso, parece que su empleo legal e ilegal no se generalizó.



Pastoreo tradicional, uno de los métodos tradicionales de protección de los rebaños frente al lobo

Lobos y ganado

Proteger del lobo a los animales domésticos justificó el mantenimiento de múltiples soluciones arquitectónicas. Las cuadras debajo de los hogares mantenían seguras a las reses y, gracias al calor generado, aumentaban la temperatura de la vivienda. También había corrales en el propio casco urbano y en el monte: *corralas*, *corralizas*, *pariciones*, *rediles*, etc. Las sierras de Sanabria, mantuvieron apriscos para encerrar los rebaños que, desde Extremadura o Aliste, practicaban respectivamente la trashumancia o la trasterminancia. Como elemento de enorme singularidad, en Pedroso se levantó, a mediados del siglo xx, una caseta para proteger a un perro de las incursiones de los lobos.

Los pastores, figuras imprescindibles en la coexistencia entre ganados y lobos, fueron

profesionales de una labor modelada por el depredador. Su estratégica y disuasoria posición junto al rebaño y los muchos conocimientos sobre las costumbres del cánido complicaban sus intenciones. Durmiendo junto al rebaño durante los meses de climatología más llevadera y manteniendo la atención durante las horas de sesteo de los animales conseguían minimizar la amenaza del depredador. Acompañados de los *perros de lobo*, normalmente mastines o bien canes grandes y con brío, protegían el ganado; estos perros solían ser alimentados con pan de centeno, y algunos machos eran castrados para evitar prolongadas ausencias acompañando a perras en celo. Su cuello era protegido con collares de pinchos, las *carrancas*, con tantas tipologías como artesanos: metálicas, de cuero, mixtas, etc.



Perro de lobo armado con una carranca de material

Aunque los ganaderos eran conscientes de la enorme dificultad que entrañaba curar a los animales heridos por el lobo («una cabra duró dos años o más echando porquería de un mordisco»), las prácticas etnoveterinarias fueron múltiples. Con diferentes ungüentos basados en la cocción de ramas de romero (*Rosmarinus officinalis*), raíces de arzolla (*Centaurea ornata*) o flores de árnica (*Jasonia tuberosa*) se lavaba las lesiones; la manteca de cerdo servía para hidratar la herida y limitar el acceso de moscas a los huecos producidos por los incisivos. Otras veces, el humo de quemar madera de roble y urz (nombre local del brezo) sobre la que se esparcía aceite, servía para secar la lesión y alejar a los temidos insectos.



*Árnica (*Jasonia tuberosa*), una de las plantas empleadas para curar el ganado herido por el lobo*



Parición para recoger el ganado durante la noche. Bercianos de Aliste

Un animal útil y beneficioso

Los ejemplares cazados se exhibían por los pueblos solicitando recompensa –normalmente material– al expectante vecindario; para aligerar su manejo, se solía desollar el animal pero, dentro de la piel, se mantenía la cabezota, haciendo más atractiva la captura: «Daba más impresión verle la cabeza que la piel sola». También se exhibían vivos los negros lobeznos, pero, en cambio, para evitar los peligros derivados del tóxico, los lobos envenenados no solían manejarse y se enterraban en profundidad.

Como en otras zonas de la geografía española (4), algunas partes u órganos de los lobos también proporcionaron varias utilidades. La carne de lobo no tenía interés gastronómico y normalmente su consumo tuvo un carácter festivo mezclado con un sentimiento de represalia.

Algunos ejemplares se desollaban y se cocían; cuajado el sebo, los curanderos o los vecinos lo empleaban frente al reuma. La grasa también se usó para los dolores de garganta y para nutrir los calzados de cuero.

Con la piel del lobo se elaboraban piezas que protegían del sol, de la lluvia y de las moscas la cabeza de los bueyes y evitaban el deterioro de los corrajes del yugo. Algunos de estos bóvidos no consentían estas piezas sobre su testa («¿Si le da el olor? ¡Desaparecen las vacas!») y por ello, se empleaban pellejos de perros, también más accesibles. Dispuesta en el dormitorio, la piel del depredador mantenía una supuesta función de alejar a las pulgas. Para preparar estos materiales se solía evitar el periodo estival, cuando las temperaturas o los insectos podían dañarlos: «Se cogen pa curtirlas en los meses que tienen r».

En Lubián, la tráquea del lobo, conocida como a *gorxa*, servía para purificar el matorral que, recogido del monte y, por tanto, en contacto con el cánido, se esparcía en las cuadras como cama para los cochinos; de otra manera, se creía que éstos podían contraer el *lobádigo* (según la superstición, un problema de salud). A modo depurativo, se pasaba harina o salvao a través de uno de estos conductos, aportes que se mezclaban con el alimento. Esta práctica se debilitó con el ocaso de otra costumbre tradicional: la crianza del cochino en las casas.

Para una economía de subsistencia («¡había hambre!»), la depredación del lobo sobre el ganado suponía una importante amenaza. Pero cuando el carnívoro degollaba alguna res, en ocasiones se aprovechaba para consumo: «Si el lobo no hacía más daño que el matarla, ¿por qué no la íbamos a comer?»

El lobo también representó un elemento protector y disuasorio durante la noche. En Rihonor consideraban que su presencia intimidaba a los posibles malhechores que, valiéndose de la oscuridad y la soledad del monte, podían



Cubiertas elaboradas con piel de lobo



Pistas de lobo

realizar fechorías: «Si no hay lobos, vamos de noche igual que de día; el lobo tiene que existir, tiene que haber alguno para el temor, para que haya algo de respeto».

Lobos en la tradición oral

La presencia de lobos ha propiciado un amplio glosario y, de hecho, se ha recogido más de 800 palabras relacionadas con este animal. Para morder en el pescuezo (patrón más característico de la depredación en el ganado menor), fueron usados al menos ocho vocablos: *achagar*, *achegar*, *agajar*, *ajadar*, *ajagar*, *ajagatar*, *agorjar* y *axagar*. La carne de los animales atacados quedaba *alobada* (supuestamente infectada) y, en Sanabria, la *pajalaroba* era el águila real (*Aquila chrysaetos*) haciendo referencia a que, como el cánido, puede depredar corderos. Las *luces del lobo* eran los brillos de sus ojos durante la noche y un *lobo hecho* era un ejemplar de primer invierno, con un desarrollo que recordaba al de un adulto.



Carqueisa

Varios fueron los nombres empleados para referirse a este animal. En asturleonés se utilizó *llobu*, vocablo que fue desplazado durante los últimos siglos por *lobo*, en castellano; de hecho, la forma original solo se escuchó de forma directa a dos de los 308 informantes. En Espadanedo, cuando este animal era sorprendido cerca de algún rebaño, se le podía insultar con cualquier improperio excepto *ladrón*; en ese caso, y según se creía, no huía y podía atacar al ganado con osadía. Con diferentes variaciones, el hermoso refrán que fusiona dos episodios de la fenología local, la floración de *Genista tridentantum* y el nacimiento de los lobeznos, fue recopilado en varias localidades: «Carqueisa florida, loba parida».

A modo de conclusión

Además de las múltiples ventajas ligadas a su presencia en nuestros ecosistemas, los lobos han modelado y enriquecido enormemente nuestra cultura, otro argumento que debemos acostumbrarnos a usar para justificar su conservación. De hecho, la dimensión cultural asociada a este cánido no es superada por ninguna otra especie de nuestra fauna silvestre, un aspecto cuantificable y que podría representar otro criterio para avalar su inclusión en el Catálogo Nacional de Especies Amenazadas, aumentando así su nivel de protección legal.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

1. VALVERDE, J. A. (1971). «El lobo español». *Montes*, 159. Pp: 229-241.
2. R. GRANDE DEL BRÍO, 30 de abril de 2019. Salamanca.
3. VALVERDE, J. A. y S. TERUELO (1992). *Los lobos de Morla*. Círculo de Bibliofilia Venatoria. Pág. 458.
4. GONZÁLEZ, J. A., J. TALEGÓN, J. R. VALLEJO & F. ÁLVARES (2019). *Lupus morbos sanabat. El carácter utilitario en el simbolismo del lobo ibérico*. Editorial Paso Honroso, Salamanca. 288 pp.

Agradecimientos: A todos los informantes que aportaron datos. J. M. Massip, P. Gragera y J. Echegaray añadieron sugerencias. Alicia Satué y Sara Sevillano revisaron el texto original.

Para ampliar información sobre la temática de este artículo, en 2021 el autor publicó *Carqueisa florida, loba parida; el lobo en la cultura tradicional del noroeste de Zamora*, una monografía de 464 páginas. Más información en: <https://www.llobu.es/carqueisa-florida-loba-parida/>

‘PERSONAS’ Y ‘OBJETOS’ EN LOS RITUALES DE INFANCIA ENTRE LOS MAYAS CHONTALES DE TABASCO: UNA COMPARACIÓN ENTRE EL ENCUADRILADO Y EL RITUAL DEL *HETZMEK* REALIZADO EN YUCATÁN (Y III)

David Lorente Fernández

Este artículo es la continuación del publicado en el número anterior de la Revista de Folklore (495).

El ritual de «portar al infante sobre la cadera» o *hetzmekek* en otras regiones del área maya

La ceremonia del «encuadrilado» o *xek'meké* celebrada por los mayas chontales de Tabasco se inscribe en un conjunto de rituales emparentados, consistentes en colocar al niño sobre la cadera y hacerle tocar los instrumentos de trabajo, extendido en otras regiones del área maya. De acuerdo con los registros de Villa Rojas (1978, 1995) y Marion (1994: 39), se trataría de un grupo de ceremonias características y exclusivas de los grupos mayenses, compartidas por una serie de pueblos indígenas lingüísticamente emparentados y que habitan en regiones vecinas: los mayas de Yucatán, Quintana Roo y Belice, así como los chontales de Tabasco y los lacandones de Chiapas.

En Yucatán esta ceremonia recibe la denominación de *hetzmekek* (Redfield 1944, Redfield y Villa Rojas 1962, Villa Rojas 1978, Cervera 2006), un término que designa asimismo a los rituales del mismo tipo celebrados en Quintana Roo y Belice (Peón 2000, Pacheco 1934). Entre los indígenas lacandones de Chiapas el ritual es conocido como *mekik utiar*, término que, de acuerdo con Villa Rojas, significa «llevar la criatura a horcajadas sobre la cadera» (1995: 303-

304, Boremanse 1998). De todos los registros existentes sobre esta ceremonia, son sin duda los concernientes a los mayas de Yucatán los que más engrosan la literatura etnológica y en los que el ritual aparece más detalladamente analizado. De aquí en adelante, retomaremos algunos de estos estudios para plantear un referente comparativo con el ritual del «encuadrilado» o *xek'meké* descrito y analizado previamente entre los mayas chontales tabasqueños¹.

Entre los autores que han abordado el *hetzmekek* de los mayas yucatecos destacan principalmente Redfield (1944), Redfield y Villa Rojas (1962), Morley (1974), Villa Rojas (1978), Kirk (1982), Máas (1983, 1986), Marion (1994) y Quintal et al. (2003), así como los trabajos monográficos de Carmen Romero de Nieto (1986), Cervera (2006) y Villanueva y Prieto (2008). Realizando una síntesis de la información de distintos estudios –y partiendo de las descripciones referidas por Villanueva y Prieto (2008)– es posible caracterizar el *hetzmekek* como un ritual doméstico, que se celebra a los tres meses de edad (en las niñas) y a los cuatro (en los niños), y que persigue como propósito central fomentar el desarrollo intelectual y social del infante, así como ampliar su espacio de interacción mediante el acceso al ámbito comunitario, al tiempo que contribuye a definir y construir los roles de género.

1 Véase «'Personas' y 'objetos' en los rituales de infancia entre los mayas chontales de Tabasco: el ritual del *xek'meké* o encuadrilado (II)», *Revista de Folklore* 495.

En cuanto al nombre yucateco de la ceremonia, *hetzmek* deriva de los términos *hetz*, «aliviar la carga», y *mek*, «abrazar», y aplicado al ritual es traducido como una referencia a la manera en que el padrino y la madrina cargan al infante «a horcajadas sobre la cadera» (concretamente, sobre el lado izquierdo). La ceremonia puede tener lugar antes, el mismo día o después del bautismo, en la vivienda ya sea de los padres o de los padrinos. De éstos, suelen participar dos en el *hetzmek*, un hombre y una mujer; y cuando únicamente existe uno, será del mismo sexo que el infante. En el caso de los chontales de Tabasco, el encuadrilado solía celebrarse a una edad más avanzada, estando el niño o la niña ya bautizados, y el padrino-oficiante era generalmente un vecino o pariente del mismo sexo que el infante.

En el caso de los mayas yucatecos, el espacio ritual se distribuye del siguiente modo: en el interior de la vivienda o en el solar (de la casa paterna o de los padrinos) se dispone una mesa provista de la comida que se le ofrecerá al infante, que incluye asimismo imágenes católicas y los instrumentos de trabajo correspondientes al género del infante: machete, coa, hacha, jícara o sabucán (el morral yucateco) —es decir, herramientas principalmente agrícolas— en caso de que sea niño; comal, ollas, hilo, agujas o tijeras —esto es, utensilios culinarios o de costura—, para las niñas. En ambos casos, a los niños y a las niñas se les disponen sobre la mesa lápices, cuadernos y libros (Cervera 2008: 13) y, en años recientes, «juguetes que imitan ser teléfonos celulares, computadoras portátiles, y otros» (Villanueva y Prieto 2008: 78). Este aspecto es interesante ya que puede ponerse en relación con los objetos, de introducción reciente, sobre los que los mayas chontales de Tabasco cortaban el cordón umbilical (lápices, monedas), tratando así de transferir al infante atributos y cualidades valoradas en el mundo contemporáneo mediante el recurso de poner al niño en contacto con los objetos respectivos (facultades para aprender intelectualmente o ser maestro, en el caso del lápiz, prosperidad, en el caso de

las monedas). El hecho de que los chontales utilicen en el ritual de corte del cordón umbilical objetos semejantes a los que los mayas yucatecos emplean en el *hetzmek* revelaría la cercana lógica que comparten ambas secuencias ceremoniales (que entre los mayas chontales articulan, unidas —el corte del cordón y el encuadrilado—, un mismo proceso ritual).

Entre los mayas yucatecos es un pariente anciano el que actúa como oficiante de la ceremonia. Además de este oficiante, intervendrán los padrinos respectivos con papeles destacados y precisos en el ritual. Si se trata de una niña quien va a ser sometida al *hetzmek*, la madre de la criatura se la entregará a la madrina, quien colocará a la niña en su cadera y trazará, con ella cargada, nueve vueltas en sentido horario alrededor de la mesa dispuesta con la comida, las imágenes y los instrumentos de trabajo. Después el padrino hará otro tanto en sentido antihorario. (Esto es, a la niña le corresponde el número nueve y los padrinos rotan en un sentido dextrógiro, la mujer, y levógiro, el hombre). Si se trata de un niño quien se somete al *hetzmek*, será el padre de la criatura quien se lo entregue al padrino varón, que dará trece vueltas alrededor de la mesa en sentido antihorario, para ser sucedido por la madrina, que realizará las vueltas en sentido horario. Por lo común, uno de los invitados presentes lleva la cuenta de las vueltas recurriendo a granos de maíz, hojas de *chaya*² o granos de cacao. En el caso de los chontales de Tabasco, no se registra una numerología específica asignada al género masculino o femenino del infante «encuadrilado»; la relación principal del niño es con el padrino de género coincidente, que le hace tocar los instrumentos, y el hecho de «dar vueltas» sólo es mencionado por Villa Rojas en lo que respecta a los chontales de Nacajuca y en relación con el altar doméstico (Villa Rojas 1964: 43), en el compendio monográfico sobre el mismo municipio (V.A.A. 1994: 78), que indica que el niño es

2 *Cnidocolus aconitifolius*, arbusto nativo de Tabasco y de la península de Yucatán.

paseado por padrinos y padres alrededor de los presentes sentados en corro, y por nuestra propia etnografía de la población de Guatacalca, donde el niño encuadrado es sacado a la calle cargado «al cuadril» por el anciano que oficia la ceremonia, en un acto de reconocimiento público de su nueva condición, rodeados ambos de gente y seguidos por los niños del lugar. El movimiento podía ser, pues, cuando se daba –y en las descripciones a menudo no es señalado–, de rotación o de traslación. Las exégesis concenientes a los *yokot'anob* tabasqueños concentran el énfasis y la atención en la relación con el padrino y en los instrumentos involucrados en la ceremonia.

Entre los mayas de Yucatán, mientras la madrina y el padrino caminan con la criatura a horcajadas, le dan a probar al infante los alimentos de la mesa, aspecto principal del ritual; el padrino le pone al niño en las manos –y la madrina a la niña– los instrumentos de trabajo, mientras habla de su uso en labores futuras, imitando a veces los gestos técnicos, o lo lleva a los lugares de labor. Al término del ritual, la criatura es devuelta a los padres y la comida es repartida entre los parientes y vecinos invitados. En el caso de Tabasco, los alimentos mencionados al referir la ceremonia del encuadrado son aquellos relacionados con los objetos de trabajo o la construcción de los roles de género (pozol, aguardiente), y parecieran subordinados a los instrumentos, mientras que la comida final, sólo descrita en un caso, está compuesta por alimentos asociados con la pesca (tamales de cocodrilo) y bebidas alcohólicas producto de la fermentación del jugo de caña o de la corteza del árbol del balché (*Lonchocarpus longistylus*) endulzado con maíz o anís (VV.AA. 1994: 78).

Además de los propósitos atribuidos al *hetzmek* yucateco ya referidos más arriba –fomentar el desarrollo intelectual y social del infante, ampliar su espacio de interacción y definir los roles de género–, los distintos autores señalan «la apertura de las piernas» como un fin principal del *hetzmek* que persigue lograr que los

niños se conviertan en buenos caminantes y en sujetos diestros en el trabajo. Es decir, que la ceremonia incide en su movilidad y agilidad física, potenciando futuros aspectos motrices de la persona. En el caso de los mayas chontales, se insiste en el modelado de la corporalidad y el *habitus* del infante, reproduciendo ciertos movimientos productivos, y asumiendo tácitamente que es la totalidad del cuerpo la que es modificada mediante la incorporación de técnicas, prefigurándolo de esta manera para el aprendizaje y el trabajo.

Un aspecto principal que parece distinguir el encuadrado de los chontales tabasqueños de la ceremonia del *hetzmek* yucateco tiene que ver con los elementos clave del rito. En ciertas ocasiones, el alimento ritual que supone el recurso central de las ceremonias yucatecas se mantiene aunque se prescindiera de la participación de los utensilios de trabajo. Esto pareciera resultar coherente con la centralidad que distintos autores conceden al uso de los alimentos en el *hetzmek*, como si se tratase del medio en el que residiera en gran parte su eficacia. Estos alimentos –principalmente pinole de maíz, pepita de calabaza y huevo duro– representan el dispositivo ritual mediante el que se busca propiciar y «despertar» en el niño toda una serie de dimensiones y de cualidades humanas que el *hetzmek* quisiera hacer propias del infante: las funciones cognitivas, la memoria, el acto de recordar, la responsabilidad, el aprendizaje, la inteligencia, el pensamiento y el entendimiento, además de la capacidad de habla: que «brotan las palabras» (véase Cervera 2006: 22). Autores como Villa Rojas (1978: 414) y Máas (1986: 8) mostraron que los enunciados verbales que acompañan el ofrecimiento de cada alimento establecen una rima o semejanza fonética entre el nombre de ese alimento y las cualidades específicas que se busca propiciar o desarrollar con él en el infante (atributos que no serían, por tanto, se entiende, tanto innatos como *adquiridos* mediante la sujeción al proceso ritual, y específicamente mediante el consumo ceremonial del alimento). De acuerdo con la etnografía de

Yucatán, esta dimensión parecería poder conservarse cuando desaparecen los utensilios del contexto ritual. Es una situación que dista de lo que indican los registros concernientes a Tabasco, donde el contacto del niño con el padrino (con sus atributos de buen trabajador o de persona honorable) y con los instrumentos de trabajo concentran la eficacia del ritual y toda la atención.

En cuanto al *hetzmek* de los mayas yucatecos, la mayoría de los autores que lo han estudiado considera que representa un rito de paso que permite acceder al infante a otra etapa del ciclo de vida y se vincula estrechamente con la introducción del niño en una dimensión social y comunitaria más amplia, con el paso, en cierto modo, del ámbito más doméstico, de la vivienda, al comunitario (Kirk 1982, Máas 1983, Marion 1994, Péon 2000, Quintal et al. 2003). Esto es algo que comparte el ritual tabasqueño del encuadrilado, que contribuye además al tránsito social del infante *ch'oc* («tierno») a una fase posterior y más madura de la infancia, contribuyendo al mismo tiempo a construir su corporalidad y a predisponerlo a una serie de aprendizajes corporales futuros, como ya vimos en detalle con anterioridad. A estos objetivos del rito señalados en la ceremonia chontal cabría añadir la hipótesis sostenida y desarrollada por una autora, Carmen Romero de Nieto (1986: 20-39), quien considera que el *hetzmek* constituye la reminiscencia actual de una práctica ritual maya precolombina consistente en consultar a un adivino o sacerdote para que, en función del día y la hora de nacimiento, y atendiendo al calendario ritual, se le asignara al niño el nombre que llevaría en la infancia y se averiguara el destino –y el oficio consiguiente– que le correspondería de adulto. De acuerdo con esta autora, el *hetzmek* habría perdido actualmente a su especialista, derivando, de una ceremonia religiosa, en un ritual de carácter mágico (Romero de Nieto 1986: 38-39). Aunque la hipótesis dista de haber sido demostrada, y algunos autores se muestran en claro desacuerdo (Villanueva y Prieto 2008: 84), la descripción concerniente a

los chontales de Nacajuca que presenta el encuadrilado como un ritual de carácter adivinatorio en el que el niño elige libremente el instrumento de trabajo que más llama su atención –presuponiendo los asistentes de este modo que presenta una inclinación hacia cierto oficio en particular, que el *xek'meké* permite, de forma ritual, dilucidar y anunciar públicamente–, podría establecer cierto diálogo con la hipótesis de Nieto. Al margen de este planteamiento, diferentes autores han atribuido al ritual yucateco del *hetzmek* un origen precolombino, concibiéndolo como un vestigio contemporáneo de antiguas prácticas autóctonas mayas (Redfield 1944: 267, Villa Rojas 1971, Morley 1974: 180, Marion 1994, Cervera 2006, entre otros), un origen que Villa Rojas (1964: 43) le aventura asimismo al encuadrilado o *xek'meké* de los mayas chontales tabasqueños.

Si contrastamos la etnografía relativa al encuadrilado chontal con los registros concernientes a Yucatán y otras regiones del área maya, podemos constatar que en Tabasco nos encontramos ante una ceremonia casi extinta, que presenta no obstante particularidades propias, como son la amplia diversidad de manifestaciones que ofrece en relación con un territorio geográfico relativamente reducido (los municipios de Nacajuca y de Centla), la primacía del contacto ritual con los objetos e instrumentos de trabajo, unido a su aspecto quizá más distintivo –frente a lo documentado en otras áreas–: el constituir el rito de corte del cordón umbilical una fase primera³ de un mismo proceso ceremonial que se ve completado después –muchas veces recurriendo a la intervención de los mismos padrinos– con el ritual del *xek'meké* o encuadrilado, un ritual que debería ser leído y comprendido en el marco de la misma ceremonia como un complejo y abarcante proceso de construcción de la persona y la corporalidad *yokot'anob* de acuerdo con las teorías chonta-

3 Véase “‘Personas’ y ‘objetos’ en los rituales de infancia entre los mayas chontales de Tabasco: el corte del cordón umbilical sobre la mazorca (I)”, *Revista de Folklore* 494.

les de la materialidad y la lógica de transferencia ritual operada por las personas y los objetos en el seno de un proceso ceremonial, unida a la concepción de una particular ontología que vincula al ser humano al mismo tiempo con el maíz (la mazorca), las cualidades productivas de otros seres humanos y con los instrumentos de trabajo (objetos físicos susceptibles de ser «tocados», incorporados).

David Lorente Fernández

Dirección de Etnología y Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

BIBLIOGRAFÍA

- BOREMANSE, Didier (1998), *Hach Winik: The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*, Austin, University of Texas Press.
- CERVERA MONTEJANO, María Dolores (2007), «El *hetsmek'* como expresión simbólica de la construcción de los niños mayas yucatecos como personas», *Revista Pueblos y Fronteras Digital* 4: 1-34.
- KIRK, Carlos R. (1982), *Haciendas en Yucatán*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- LORENTE FERNÁNDEZ, David (2023a), «'Personas' y 'objetos' en los rituales de infancia entre los mayas chontales de Tabasco: el corte del cordón umbilical sobre la mazorca (I)», *Revista de Folklore* 494: 36-51.
- LORENTE FERNÁNDEZ, David (2023b) «'Personas' y 'objetos' en los rituales de infancia entre los mayas chontales de Tabasco: el ritual del *xek'meké* o encuadrilado (II)», *Revista de Folklore* 495.
- MÁAS COLLÍ, Hilaria (1983), «Transmisión cultural. Chemax, Yucatán. Un enfoque etnográfico», Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, Mérida, Escuela de Ciencias Antropológicas, Universidad de Yucatán.
- MARION, Marie-Odile (1994), *Identidad y ritualidad entre los mayas*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social.
- MORLEY, Sylvanus G. (1974), *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PACHECO CRUZ, Santiago (1934), *Estudio etnográfico de los mayas del ex territorio de Quintana Roo: su incorporación a la vida nacional*, Mérida, Yucatán, Imprenta Oriente.
- PEÓN ARCEO, Alicia (2000), «Rituales de vida en Tuzik, Quintana Roo», *Temas Antropológicos* 22, 1: 54-77.
- QUINTAL, Ella Fanny, et al. (2003), «Solares, rumbos y pueblos: organización social de los mayas peninsulares», en *La comunidad sin límites. Estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México*, Saúl Millán y Julieta Valle (coords.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 291-382.
- REDFIELD, Robert (1944), *Yucatán. Una cultura de transición*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REDFIELD, Robert y Alfonso VILLA ROJAS (1962), *Chan Kom. A Maya Village*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- ROMERO DE NIETO, Carmen (1986), *El Jet's mek'*, México, Dirección General de Culturas Populares.
- VIARIOS AUTORES (1994), *Los chontales de Nacajuca. Compendio monográfico*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco.
- VILLA ROJAS, Alfonso (1964), «Los chontales de Tabasco, México», *América Indígena* 24 (1): 29-48.
- VILLA ROJAS, Alfonso (1978), *Los elegidos de dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- VILLA ROJAS, Alfonso (1995), *Estudios etnológicos. Los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- VILLANUEVA VILLANUEVA, Nancy Beatriz y Virginia Noemí PRIETO (2008), «Rituales de *hetzmek* en Yucatán», *Estudios de Cultura Maya* 33: 73-103.

UN *BEOWULF* EN MINIATURA (Y SOCIALISTA): ANÁLISIS DE LA CANCIÓN CHECA *JOŽIN Z BAŽIN*, DE BANJO BAND, COMO EJEMPLO DE PARODIA HEROICÓMICA

Fernando Cid Lucas

Las parodias y las caricaturas son las críticas más penetrantes.

Aldous Huxley (1894-1963)

A Bernardo Santano Moreno,
con profundo agradecimiento.

Introducción

Dicen que la parodia es el mayor de los reconocimientos. Creo que es así. También escuché decir, al calor de una entrevista a los excelentes humoristas «Martes y 13», que uno no es nadie si no ha sido parodiado alguna vez. También creo que es así, aunque la parodia se haga entre un grupo de amigos que imitan los unos los dejes de los otros, con más o menos «mala leche» o con más o menos ganas de «cantar las cuarenta» al imitado. Parece, incluso, un ejercicio sano, de natural desahogo personal¹.

Para comenzar, podemos decir que la parodia se nutre del eco que ha dejado en la sociedad una obra, un hecho o un personaje «mayor», puesto que la parodia no se entiende sin un original del que es dependiente, aunque, en ocasiones, algunos de estos resultados paródicos puedan mirar muy de tú a tú a quien parodiaban, pongo por caso el magistral álbum titulado *El señor de los chupetes* (1980-1981), del dibujante leonés Jan; la película *Spaceballs* (1987), dirigida por Mel Brooks; o el caso siempre «espinoso» de *El Quijote*. Ejemplos todos que parodian las hazañas de héroes, de los protagonistas, respectivamente, de *The Lord of the*

Rings y *Superman*², *Star Wars*³ y de los libros de caballería⁴ (y no sólo)⁵.

Son sólo unos pocos –pero creo que muy conocidos– ejemplos que casan muy bien con el que más adelante glosaremos en este trabajo y que será el núcleo del presente artículo. Son ejemplos todos que tienen que ver con el término «heroicómico», esto es: una parodia hecha de una composición épica⁶, empleando el humor y la sátira. Sirviéndome de palabras más académicas, trasladaré aquí las de Giancarlo Al-

2 Véase para esto: <https://www.jotdown.es/2014/09/el-senor-de-los-chupetes-una-parodia-dentro-de-otra-parodia/> (última consulta: 01/01/2023).

3 Véase para esto: <https://arteslibertinas.com/2021/05/04/star-wars-a-new-hope-un-analisis-del-camino-del-heroe/> (última consulta: 18/12/2022).

4 Léanse, entre otros, los trabajos de: GUIJARRO CEBALLOS, Javier, *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007; o: VV.AA., *Libros de caballerías castellanos: Los textos que pudo leer Don Quijote de La Mancha*, Barcelona, Castalia, 2007.

5 Léase para esto el artículo de: URBINA, Eduardo, «Sobre la parodia y el «Quijote»», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 389-396.

6 Véase, para profundizar en los aspectos formales, históricos y definatorios de la épica, el completo libro de: FRADEJAS LEBRERO, José, *La épica*, Madrid, La Muralla, 1973.

1 Véase para esto el excelente trabajo de: GARCÍA-RODRÍGUEZ, María José, «La parodia, fuerza ilocucionaria», *RILCE*, n° 37, vol. 1, 2021, pp. 266-276.

fano, profesor de la Università di Napoli Federico II, útiles para comenzar este trabajo y que nos servirán de excelentes coordenadas para ir ubicando este texto:

*L'eroicomico [...] tiene insieme due diversi aspetti: il primo («eroico») riguarda la natura degli oggetti (per dirla con Aristotele), ossia ciò che viene rappresentato: il secondo («comico») riguarda invece il registro stilistico, cioè il fatto che quel tipo di oggetti riceve un trattamento basso (ossia appunto comico)*⁷.

Así, metiéndonos ya en harina, este artículo está dedicado a estudiar la anatomía de una canción que en su lugar de origen, la que fuera República Socialista de Checoslovaquia, tuvo (y tiene todavía) un éxito rotundo. No nos interesaremos por esto, sino porque *Jožin z bažin*⁸ –que así se titula la tonada en cuestión– es toda una epopeya, con todas sus características definitorias, mas en miniatura, que transcurre en tan sólo un par de minutos, todo lo cual iremos desgranando en las siguientes páginas.

Épica: palabras de/para reyes

Es, según la mitología griega, la musa Calíope la que protege esta forma literaria, de la que los autores clásicos dijeron que era superior a las demás musas, por acompañar siempre a los reyes y a sus paladines. Era Calíope, además, la madre de Orfeo, poeta excelso, capaz de detener el cauce de los ríos con su voz. El poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) dedicó a su progenitora unos hermosos versos en su *Divina Commedia*:

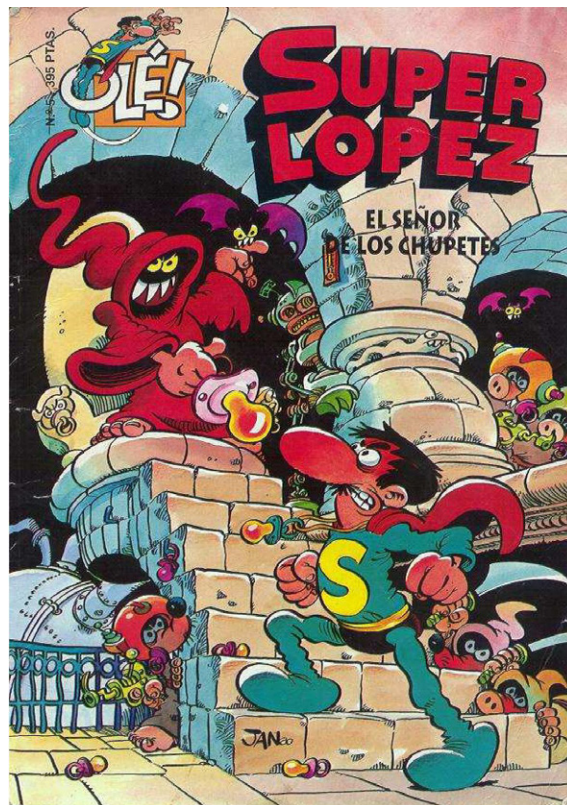


Ilustración 1: Portada de *El señor de los chupetes*
(Fuente: <https://www.goodreads.com/book/show/16143013-el-se-or-de-los-chupetes>
Última consulta: 08/01/2023)

*Ma qui la morta poesi resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga*⁹

Como premisa fundamental, diremos que la poesía de la que es patrona Calíope, la de «la bella voz¹⁰», precisa de un héroe, y como sucede en poemas como *Beowulf*, *La Odisea* o la *Epopeya de Gilgamesh*, el héroe es alguien que viene de fuera. Las hazañas (o gran parte de ellas) tienen lugar fuera del lugar de origen del protagonista, piénsese, por ejemplo, en las

7 En: ALFANO, Giancarlo, «Introduzione. L'eroicomico, un genere vettoriale», en: CRIMI, Giuseppe & MALAVASI, Massimiliano, *L'eroicomico*, Roma, Carocci, 2020, p. 19.

8 Lit.: *Jožin del pantano*.

9 Disponible en: <https://divinacommedia.dante.global/purgator/testo/pg01.htm#:~:text=6%20Ma%20qui%20la%20morta,colpo%20tal%2C%20che%20disperar%20perdono>. (última consulta: 11/12/2022).

10 Véase: <http://www.cassiciaco.it/navigazione/africa/romanitas/dei/calliope.html> (última consulta: 22/01/2023).

famosas doce pruebas de Hércules o en las gestas del héroe georgiano Avtandil. Por lo general, el héroe no pertenece al lugar en el que desarrolla sus proezas; el mismo Don Quijote no realiza ninguna de sus andanzas en el pueblo que le vio nacer, sino que se lanza en pos de aventuras fuera de sus lindes. A diferencia de los héroes citados, al protagonista de la canción de la que nos ocupamos no le mueven las ganas de ser reconocido, ni de pasar a la historia, no necesita ganarse la fama o el respeto entre los hombres, sino que se mueve por algo mucho más prosaico: hacer turismo e ir de acampada. Por otra parte, el héroe del siglo xx no viaja ya a caballo o en carruaje, sino en coche, en un *Škoda 100*, para más señas; la berlina moderna y nada frívola favorita de los soviéticos de pro.

La épica necesaria

Estoy convencido de que en las sociedades fuertemente cohesionadas la épica es una necesidad –y tal vez uno de los elementos que ayudan a mantener esta cohesión¹¹–. En cierta manera, creo que necesitamos de lo heroico, de saber que otros hombres y mujeres hicieron cosas buenas por los demás, quizá, simplemente, para reconfortarnos a nosotros mismos de una forma un tanto pueril. Amén de esto, no podemos negar lo arraigada que está en la forma de hablar la épica y sus aladaños, pongo como ejemplo expresiones como: «ser todo un Sansón», «san Jorge, mata la araña», «descender de la pata del Cid»; o, de forma más genérica, el dicho inglés: *knight in shining armour*, para expresar la idea de quien llega en el momento oportuno para salvar una situación; etc.

Uniendo pasado y presente, antes sabíamos de los héroes por los poetas en las plazas de los pueblos, hoy por las pantallas de los cines o por las de nuestros televisores¹². No puedo pasar

11 Véase para esto, por ejemplo, aunque centrado en la literatura griega clásica, el libro de: BEYE, Charles Rowan, *Ancient Greek Literature and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

12 Piénsese que entre las películas más taquilleras

ahora por alto las palabras de Baltasar Gracián (1601-1658), que servirán para la caracterización mínima del camino del héroe:

Lo cierto es que a todo héroe le apadrinaron el valor y la fortuna ejes ambos de una heroicidad¹³.

En lo que se refiere al valor de la épica en nuestros días, creo que hoy no tendría mucho sentido componer largas tiradas de versos co(a)ntando las gestas de un héroe (así, en masculino singular, por lo general), que se enfrenta a enemigos que amenazan un lugar y salvando a su amada (así, en femenino singular, también por lo general). Hoy los héroes, aunque han mantenido su esencia, han cambiado su atuendo, su medio de transporte y también el medio en el que se expresan sus aventuras, como es el caso que nos ocupa, ya que toda la epopeya transcurre mientras dura una canción de unos tres minutos. La recompensa material del héroe, más allá del nivel afectivo, es un pedazo de tierra en una cooperativa; algo coherente con la Checoslovaquia del momento y equivalente al oro y tesoros de otrora e, incluso, a la ínsula prometida al bueno de Sancho Panza.

El éxito de una canción «tonta»

Sin saber una sola palabra de checo puedo decir que *Jožin z bažin*, escrita por el cantautor Ivan Mládek (1942-), es una canción pegadiza. Desde que se lanzó en 1977 ha tenido multitud de versiones; cabe destacar, entre otras, la realizada por el grupo ucraniano *Selo i Ludy*¹⁴. Muy pronto fue una canción cantada y tarareada en

del pasado 2022 encontramos títulos que se encuadrarían en la denominada «nueva épica»: *Avatar: The Way of Water*, *Top Gun: Maverick* o *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, y no, mal que les pese a algunos críticos, el cine de autor.

13 En: <https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/libros/pdf/El-heroe.pdf> (última consulta: 25/01/2023).

14 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s8zL5Fv3ww> (última consulta: 30/01/2023).

su lugar de origen y aún hoy es conocida por los más jóvenes del país (y no sólo). A nosotros, más allá del éxito cosechado, nos interesa lo

que dice y ponerlo en relación con las características de la épica. El texto de *Jožin z bažin* es el siguiente:

*Jedu takhle tábořit škodou sto na Oravu.
Spěchám, proto riskuji, projíždím přes Moravu.
Řádí tam to strašidlo, vystupuje z bažin,
žere hlavně Pražáky, jmenuje se Jožin.*

*Jožin z bažin močálem se plíží,
Jožin z bažin k vesnici se blíží,
Jožin z bažin už si zuby brousí,
Jožin z bažin kouše, saje, rdousí.
Na Jožina z bažin, koho by to napadlo,
platí jen a pouze práškovací letadlo.*

*Projížděl jsem dědinou cestou na Vizovice.
Přivítal mě předseda, řek mi u slivovice:
«Živého či mrtvého Jožina kdo přivede,
tomu já dám za ženu dceru a půl JZD.»*

*Jožin z bažin močálem se plíží,
Jožin z bažin k vesnici se blíží,
Jožin z bažin už si zuby brousí,
Jožin z bažin kouše, saje, rdousí.
Na Jožina z bažin, koho by to napadlo,
platí jen a pouze práškovací letadlo.*

*Říkám: «Dej mi předsedo letadlo a prášek,
Jožina ti přivedu, nevidím v tom háček.»
Předseda mi vyhověl, ráno jsem se vznesl,
na Jožina z letadla prášek pěkně klesl.*

*Jožin z bažin už je celý bílý,
Jožin z bažin z močálu ven pílí,
Jožin z bažin dostal se na kámen,
Jožin z bažin tady je s ním amen.
Jožina jsem dohnal, už ho držím, johohó,
dobré každé lóvé, prodám já ho do ZOO¹⁵.*

15 En: <https://lyricstranslate.com/sr/ivan-ml%C3%A1dek-jo%C5%BEin-z-ba%C5%BEin-lyrics.html> (última consulta: 18/12/2022).

Confesamos el desconocimiento absoluto del checo, pero confiamos, tras comparar las traducciones al inglés, francés, e italiano, en la siguiente versión:

*Voy en mi Škoda 100 de camping a Orava¹⁶,
pero tengo que ir rápido, ya que me arriesgo al ir por Moravia.
Hay un monstruo en el bosque, que sale de los pantanos,
principalmente come gente de Praga y su nombre es Jožin.*

*Jožin del pantano, se desliza por la ciénaga.
Jožin del pantano, se acerca a la aldea.
Jožin del pantano, ya se afila los dientes.
Jožin del pantano, muerde, mastica y estrangula.
Jožin del pantano, ¿A quién se le habría ocurrido?*

*Lo único que funciona es insecticida para cultivos.
Conduzco por la aldea de camino a Vizovice.
El alcalde me recibió y, mientras bebíamos Slivovice¹⁷, me dijo:
«Al que me traiga a Jožin vivo o muerto
le daré la mano de mi hija y la mitad de una granja».*

*Jožin del pantano, se desliza por la ciénaga.
Jožin del pantano, se acerca a la aldea.
Jožin del pantano, ya se afila los dientes.
Jožin del pantano, muerde, mastica y estrangula.
Jožin del pantano, ¿A quién se le habría ocurrido?*

*Lo único que funciona es insecticida para cultivos.
Le dije: «Señor alcalde, sólo deme una avioneta y algo de insecticida.
Yo traeré a Jožin sin problemas».
El alcalde lo aprobó y por la mañana yo partí,
y todo el insecticida del avión cayó bien sobre Jožin.*

*Jožin del pantano, todo cubierto de blanco.
Jožin del pantano, se arrastra fuera del barro.
Jožin del pantano, trepa una roca.
Jožin del pantano, ya llego su fin.*

*Yo atrapé a Jožin y ahora está en mis manos.
Un buen dinero vale, así que lo venderé al Zoo¹⁸.*

16 El Orava es un río que se encuentra en la actual Eslovaquia y que transcurre por paisajes maravillosos. En el castillo de Orava, situado en la población de Oravský Podzámok, se rodó parte de la película de terror *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, del director Friedrich Wilhelm Murnau.

17 Se trata del licor por antonomasia de la República Checa y de Eslovaquia, pero, más en concreto, de la región de Moravia. Está hecho a base de la fermentación de la ciruela y tiene un alto contenido alcohólico.

18 Sacado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qCmRga2fly0> (última consulta: 24/12/2022).



Ilustración 2: Portada del single *Jožin z bažin*, de Banjo Band (Fuente: <https://www.whosampled.com/Banjo-Band-Ivana-MI%C3%A1dka/Jo%C5%BEin-Z-Ba%C5%BEin/>. Última consulta: 05/02/2023)

Análisis de la canción (con Propp, Campbell y Eco de la mano)

Comencemos, siguiendo las pautas del maestro Tolkien¹⁹, por contar quién es este terrible monstruo que nos presenta la canción y que es el que da pie a que esta exista. Este Jožin²⁰ de la tonada checa es como Grendel en *Beowulf*, Medusa en el mito de Perseo o el dragón en la leyenda de san Jorge o en la de la Porta Capuana de Nápoles, un enemigo terrible, sin piedad, alejado de las normas de los seres humanos, que mora en un lugar insalubre, como signo también de lo contrario a donde habitarían las personas de bien. En este caso, el antagonista de la canción habita en un pan-

19 Según se recoge en su libro de ensayos: TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos* (Eduardo Segura trad., Ana Quijada rev.), Barcelona, Minotauro, 1998.

20 Nombre que podríamos traducir en español como José.

tano, como el Xochitónal de los mexicas, que mora en las aguas negras del lago Apanuiayo; o la Nure-Onago, mitad mujer, mitad serpiente, del folclore japonés; o el Skunk ape, un simio gigante y violento avistado en las zonas pantanosas de Louisiana. Todos ellos viven solos, no forman parte de ninguna comunidad ni se relacionan con otros seres; van a contracorriente de lo que debería ser un buen ciudadano, es más, ni siquiera pertenecen a la polis. Y si recordamos lo que Aristóteles dijo de la ciudad:

[...] según este pensador era una agrupación humana²¹ cuyo fin estribaría en la consecución de la vida buena y de la felicidad en general. Para ello los ciudadanos tendrían que adquirir buenos hábitos, ya que consideraba las costumbres individuales como una segunda naturaleza; centrándose su ética en la distinción entre las virtudes éticas del buen ciuda-

21 El subrayado es nuestro.

*dano y las virtudes éticas del buen gobernante*²².

Por todo lo dicho, quizás pudiera tratarse de un *vodianói* (lit.: «acuático»), un ser de la mitología eslava que habita en los ríos y en los pantanos, viscoso y verdoso, que aparece cubierto de limo o de algas, temido por los bañistas, ya que este ser acostumbra a ahogar a quienes se adentran en sus dominios (lo mismo que hace el *kappa* japonés).

En cuanto a los denominados «personajes implicados», según la nomenclatura de Propp, al héroe –nuestro aguerrido campista, propietario del *Škoda 100*– tendremos que sumar otros integrantes necesarios para que tengamos relato: el «donante»²³ no es otro que el alcalde del lugar, que es quien entrega el «arma mágica» al héroe para derrotar al monstruo. Si en el pasado podía ser una espada, una gema, una varita mágica o una alfombra voladora, aquí se trata de una avioneta y de una buena carga de insecticida, que es lo único que funciona contra el terrible monstruo Jožin. (piénsese en la bala de plata contra un hombre lobo, la estaca de madera contra los vampiros, etc.).

La recompensa del protagonista será la mitad de una granja, que es, traduciendo al idioma de los antiguos cuentos y leyendas, el reino prometido, el lugar que el héroe ha ganado después de obrar la proeza que no consiguieron los que lo intentaron antes de él. No creo, sin embargo, que el autor de la canción hubiese manejado algún manual sobre la poética de los cantares épicos, sino que trabajó con los posos que la propia épica ha dejado en nosotros a través de los siglos: las fábulas, los cuentos y las leyendas arquetípicas de héroes matadragones

que salvan princesas²⁴. En esencia, se trata de reelaborar la idea de que alguna vez hubo alguien más valiente y más listo que los demás, que ayudó a quienes lo necesitaban y que por esto tuvo su recompensa. Siguiendo este recorrido, el héroe, según Campbell, habría pasado del mundo ordinario (y tanto, ya que al principio tenemos a un campista normal, conduciendo el más normal de los automóviles) al extraordinario, puesto que debe enfrentarse a un monstruo devorador de hombres, lo cual no ocurre todos los días. Según el esquema de Campbell²⁵, el héroe se encuentra con el «mentor» (equivalente al «donante» en la terminología de Propp), que es el que proporciona los medios para vencer al monstruo y quien le dará las indicaciones apropiadas para llevar a cabo dicha tarea «heroica». Una vez esto suceda, el héroe será reconocido como tal públicamente y le será entregada su recompensa. Pero de la futura esposa del héroe sabemos poco o nada, salvo que es la hija del alcalde. Esto no es cosa rara, ya que también en multitud de cuentos leeremos sobre una bella hija del rey dada como esposa al paladín de turno y nada más. No tiene más peso en la narración salvo ser eso, parte de la recompensa²⁶.

22 Disponible en: http://recursostic.educacion.es/secundaria/edad/4esoetica/quincena6/quincena6_contenidos_1b.htm (última consulta: 03/02/2023).

23 Véase para esto: PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977.

24 Véase para esto: VELIE, Alan R., «The Dragon Killer, The Wild Man and Hal», *Fabula*, n. 17, 1976, pp. 269-274.

25 Léase para esto: CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras* (Carlos Jiménez Arribas trad.), Vilaür, Atalanta, 2022. En concreto, los capítulos: I, II y III de este libro.

26 Léase, para profundizar en este argumento, el excelente artículo de: MARTI, Alexandra, «Las princesas en los cuentos infantiles clásicos: ¿mujeres-objeto o mujeres-sujeto?», *La familia en la literatura infantil y juvenil: A familia na literatura infantil e juvenil* (Ana Margarida Ramos, Carmen Ferreira Boo, Lourdes Lorenzo García, Blanca Ana Roig Rechou & Veljka Ruzicka Kenfel coord), Vigo, Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil & X/Juvenil / CIEC Centro de Investigaçao em Estudos da Criança (Instituto de Educaçao-Universidade do Minho), 2013, pp. 227-237.



Ilustración 3: Sello conmemorativo de la canción *Jožin z bažin* (Fuente: <https://www.ceskaposta.cz/-/jozin-z-bazin-ve-znamkovem-sesitku>. Última consulta: 18/12/2022)

En definitiva, casi para concluir, lo que persigue esta canción extraña, que habla de carreteras, pantanos y monstruos, tiene que ver con lo que ha explicado Umberto Eco en relación al denominado *romanzo popolare*.

Il romanzo popolare [...] nasce come strumento di divertimento di massa e non si preoccupa tanto di proporre modelli eroici di virtù, quanto di descrivere con un certo cinismo dei caratteri realistici, non necessariamente «virtuosi», nei quali il pubblico possa tranquillamente identificarsi per trarne le gratificazioni di cui si dirà²⁷.

Evidentemente, cuando Mládek escribió la canción no quería que nos identificásemos «tranquilamente» con alguien que mata monstruos desde una avioneta entregada por un alcalde de pueblo, pero sí con un excursionista cualquiera que conduce un automóvil de los más normal. Es lo hermoso de la poesía, de la creación literaria, que es capaz de envolver con un velo hermoso de fantasía incluso el acto más

banal; como sucede, por ejemplo, en la historia de aquel hombre irlandés que sólo pretendía volver a casa.

Coda

Como hemos visto, los tiempos de los héroes salvadores, de los monstruos que nos amenazan, no han pasado de moda. Se han transformado, han sabido adaptarse, se expresan desde otros medios. Donde antes había un blanco corcel hoy hay un flamante coche, donde antes había un reino lejano e imposible de situar en el mapa hoy tenemos un lugar común, fácilmente transitable. El que hemos presentado es sólo un pequeño ejemplo de todo esto, pero nos guardamos la posibilidad de seguir profundizando en estos argumentos y preparar –quién sabe cuándo– una pequeña antología comentada de canciones o de poemas populares, remedos ingeniosos de nuestro pasado heroico y galante.

27 En: ECO, Umberto, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2015, p. 89.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Teoría de mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1986.

ASMA, Stephen, *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

BAUDIS, Josef, *The Key of Gold. 23 Czech Folktales*, London, Allen & Unwin, 1917.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1991.

BRIGANTI, Alessandra, *La narrativa epica*, Napoli, Tecnodid, 1990.

BROICH, Ulrich, *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

CABADA, Ladislav & SARKA, Waisova, *Czechoslovakia and the Czech Republic in World Politics*, Lanham, Lexington Books, 2012.

CRIMI, Giuseppe & MALAVASI, Massimiliano, *L'eroicomico*, Roma, Carocci, 2020.

D'AGOSTINO, Franco, *Gilgameš o La conquista de la inmortalidad*, Madrid, Trotta, 2007.

DYER, Richard, *Pastiche*, New York, Routledge, 2007.

GIMBUTAS, Marija, *The Slavs*, New York, Preager Publishers, 1971.

HUTCHEO, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.

JENKINS, Henry, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

PELOSI, Pietro, *Teoria dei generi letterari e critica contemporanea*, Napoli, Federico & Ardia, 1992.

PETRONIO, Giuseppe, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, Bari, Laterza, 1979.

ROBELO, Cecilio Agustín, *Diccionario de Mitología Nahua*, México D. F., Biblioteca Porrúa. Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1905.

RZYMAN, Aleksander, *The Intertextuality of Terry Pratchett's Discworld as a Major Challenge for the Translator*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

SANTANO MORENO, Bernardo (ed. y trad.) & CID LUCAS, Fernando (ed.), *Beowulf*, Madrid, Cátedra, 2018.

SEBAG, Lucien, *Mitología e realtà sociale (Maria Solimini trad. e int.)*, Bari, Dedalo, 1979.

VV.AA., *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.

VV.AA., *La poesia epica e la sua formazione. Atti del convegno internazionale sul tema (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969)*, Roma, Accademia dei Lincei, 1970.

WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.



Ilustración 4: Juego de mesa basado en la canción *Jožin z bažin* (Fuente: <https://stolni-hry.heureka.cz/efko-jozin-z-bazin/#prehled/>. Última consulta: 11/02/2023)

APUNTES SOBRE EL VILLANCICO CUSQUEÑO (I)

Raúl Carreño-Collatupa

Resumen

El villancico cusqueño es una de manifestaciones musicales más típicas y variadas de esta ciudad peruana. Se le relaciona por antonomasia con el tradicional barrio de San Blas y con el auto sacramental de «La adoración de los Reyes Magos». No es un género musical en sí sino una categoría que incorpora diferentes géneros folklóricos y populares que, en el caso cusqueño, se agrupan en tres tipos: villancico-huayno, villancico-yaraví y villancico-pasacalle. Las letras son en español y/o en kechua y siguen patrones métricos variados.

Palabras claves: villancico, huayno, yaraví, Cusco, barrio de San Blas, auto sacramental

Introducción

Una de las últimas expresiones musicales más tradicionales del Cusco es una variante local del villancico. Aunque provienen de diferentes lugares, son considerados por antonomasia como parte de la tradición cultural del famoso barrio típico de San Blas, donde el tercer domingo de diciembre se escenifica un auto sacramental de antigua data: «La adoración de los Reyes Magos» (o «Degollación de los Santos Inocentes»), reestablecida hacia 1916 por el sacerdote Juan Francisco Palomino, y en el que se ejecutan varias de estas canciones. Dicho auto sacramental constituye también, por su lado, uno de los postreros tesoros dramáticos del teatro mestizo andino, que sigue una tradición de origen colonial y cuya raíz se remonta hasta el Medioevo. Se considera que el llamado «Auto de los Reyes Magos», escrito hacia fines del siglo XII o inicios

del XIII (Menéndez Pidal 1900, 454-455) es el más antiguo de este género, cuyo autor pudo ser «gascón, catalán, o incluso riojano, pero sin duda tiene una tradición toledana, influida por el renacimiento intelectual del siglo XII, con una población mozárabe en su mayoría, y otra de origen franco, de la clase eclesiástica» (Kariya 2008, 100). A partir de ese auto, en el que confluían varias tendencias culturales, se han escrito posteriormente muchas otras versiones sobre la Epifanía de los Reyes Magos, varias de las cuales aún se representan en muchas localidades de España y Latinoamérica.

La influencia de esta festividad, mantenida hasta la actualidad gracias a los descendientes del músico cusqueño Pedro Damián Rozas Zurita (1906-1984) –quien recopiló parte de esos villancicos y participó en la fundación de este evento anual–, ha sido crucial para la supervivencia de esas canciones, pues la anual representación del mencionado auto sacramental (complementado por otras piezas teatrales satíricas en kechua que se representan al final y escritas en su mayor parte por el mismo Rozas Zurita) es el marco apropiado para que los pastorcitos o zagales canten y bailen esas canciones, que luego se han difundido hasta formar parte del repertorio navideño regional, y que fueron grabadas hace casi cinco décadas por el Coro Polifónico Municipal Cusco y, posteriormente, por otros grupos vocales. Otro personaje que contribuyó a mantener esta tradición fue el músico Ricardo Castro Pinto (1916-2011), quien también recopiló alrededor de un centenar de villancicos en Cusco y en sus provincias.



Fig. 1 Vistas de la iglesia y el barrio tradicional de San Blas

El villancico

El término villancico no alude, *stricto sensu*, a un género musical específico; mucho menos a una forma. A pesar de que en los últimos tiempos el término sea usado popularmente para referirse a cualquier pieza lírico-musical relacionada con la Navidad, en realidad, al decir villancico se está hablando de hasta tres categorías musicales no necesariamente emparentadas, ni siquiera en lo referente a su ligazón con la navidad. Estas tres categorías, cada cual muy diferente en forma y en tratamiento a las otras, serían:

- Una más elaborada o «académica» (del tipo que el filósofo peruano Leopoldo Chiappo llamaba «música compleja»), asimilable a la cantata e incluso al oratorio.
- Piezas que responden al modelo estrófico con estribillo (o de copla-estribillo), compuestas, es decir «escritas», con partes vocales, corales e instrumentales, de tema religioso, que tanto puede ser navideño como consagrado a otras advocaciones marianas y de santos. Entre estas dos primeras categorías no hay una frontera definida sino, más bien, un amplio espacio intermedio, traslapado, que dificulta su diferenciación.
- Las sencillas piezas populares y folklóricas que se cantan (y bailan) en la temporada navideña. Desde el punto de vista formal no hay entre ellos elementos de relación y, según el país o la región, adoptan una serie de géneros de aire festivo o de *berceuse*. Para ciertos

casos, es probable que la vertiente popular, folklórica, haya derivado de los villancicos compuestos que se ejecutaban en las iglesias y en fiestas religiosas.

Brenet (1976, 545-546) remarca estas diferencias; en su diccionario la entrada 'villancico' presenta estas dos descripciones:

Canción popular de carácter pastoril y dedicada especialmente al tiempo navideño. [la segunda]: En España fue corriente en los siglos XVI y XVII llamar villancicos a composiciones escritas en lengua vulgar destinadas a las solemnes funciones del culto religioso [...] El villancico tal como como fue cultivado en el último tercio del siglo XVII y en el primero del XVIII, puede ser confundido con el oratorio [...] Los villancicos propiamente dichos, en los siglos XVI y XVII adoptan el aspecto de cantatas constituidas por tres partes: una introducción, por lo común cantada a solo; un estribillo a varias voces y coplas a pocas voces y a veces a solo.

Más adelante, el mismo Brenet aclara que «los villancicos no eran exclusivos de las fiestas de Navidad, sino que también se dedicaban a otras señaladas fiestas», como las del Santísimo Sacramento y a las de diferentes vírgenes y santos.

El villancico-cantata

Para tener una idea de la magnitud de estas piezas y de porqué podían asimilarse a oratorios o cantatas, Brenet refiere que el «Villancico jocoso al nacimiento de Cristo» de Pascual Fuentes requería violines, clarines, órgano, acompañamiento de continuo y un coro a doce voces, pudiendo incluso agregarse trompas, clarinetes, flautas y oboes, una orquesta prácticamente completa. Este autor afirma igualmente que el «villancico español tal como fue tratado, particularmente por los compositores de la escuela valenciana de los siglos XVII y XVIII, tiene mucho parentesco con las cantatas italiana y francesa de la misma época y aun con la alemana, aun-

que ésta no degeneró ni descendió a utilizar el elemento cómico como se hizo en las otras». Otra prueba de que este tipo de villancico era próximo a estas formas se encuentra en la enciclopedia de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Vega 2014, 264), donde el oratorio y el villancico son analizados en una misma sección como formas emparentadas.

Durante el Barroco y hasta el período manierista, en otros países europeos se desarrollaron formas equivalentes que tomaron nombres y estructuras de «pastoral» (en su versión «académica», que tiene varias secciones), «concerto pastoral», «cantata pastoral», «cantata navideña» y que, de algún modo, se proyectó hasta en la primitiva sinfonía barroca, como lo demuestran las «Symphonies des Noëls»¹ de Michel de Lalande y de Michel Corrette.

En general puede decirse que fue una categoría musical en constante evolución, como lo describe Latham (2008, 1570-1571)

Los villancicos existentes del siglo XVI siguen dos formas básicas: canciones a varias voces, de autores como Mateo Flecha y Pedro de Pastrana; y canciones para voz sola con acompañamiento de vihuela, como las contenidas en publicaciones de Luis de Milán, Miguel de Fuenllana y Alonso Mudarra. Dentro de la primera categoría, la escritura contrapuntística y a menudo imitativa se volvió un recurso común durante las décadas de 1520 y 1530 [...] Las colecciones impresas de Juan Vásquez (Villancicos y canciones, 1551, y Recopilación de sonetos y villancicos, 1560) revelan algunos paralelismos con el madrigalismo italiano, sin el abandono de las características distintivas del villancico. Para finales del siglo XVI el villancico sacro comenzó a ad-

1 Noël en francés corresponde tanto a navidad como a villancico; es en este último sentido que las mencionadas sinfonías tienen que entenderse, es decir no como «sinfonías de las navidades» sino como «sinfonías de villancicos».

quirir mayor relevancia, principalmente como parte de los servicios y las procesiones de la época de Navidad –al grado que en la actualidad el nombre suele relacionarse con la canción navideña– y dentro de otras ocasiones festivas como la Eucaristía [...] En el siglo XVII se produjeron enormes cantidades de villancicos como una forma espectacular de música sacra dirigida a grandes congregaciones de fieles. El villancico evolucionó en una forma mayor con elementos narrativos y dramáticos, en ocasiones con personajes cantando en lenguas vulgares y sonoridades contrastantes de secciones polícorales, solos, dúos y partes instrumentales obligadas. Un patrón formal común era una introducción para conjunto reducido, seguida de un movimiento coral que se repetía después de cada copla, y coplas bajo la forma de canciones breves para voz sola con acompañamiento instrumental. Existen semejanzas entre la cantata y el villancico del siglo XVIII que incorpora recitativos y arias [...] El villancico barroco fue cultivado no sólo en España, sino también en Portugal (donde Juan IV recopiló una abundante cantidad), en México y otras partes de América Latina, donde dio origen a géneros como el 'aguinaldo' y la 'adoración'. A pesar de ser prohibido por la iglesia en 1765, el villancico se siguió interpretando a lo largo del siglo XIX.

Al respecto, Pedrell (1897, 495) dice:

Desde los tiempos más remotos se acostumbraba en nuestras catedrales y especialmente durante la Edad Media, hacer ciertas representaciones teatrales, en que alternaban á menudo el canto y el recitado. Poníanse en escena los misterios de las principales festividades del año: y en las de Navidad era donde se desplegaba más lujo y mayor alegría. Representábase el portal de Belén, á donde acudían los músicos vestidos de pastores y los niños de coro de ángeles, y ante el

Niño-Dios cantaban coplas alusivas. Denomináronse Villancicos de la voz villano, calificación parecida á la Villanella italiana, derivada de la voz villana, campesina [...] La voz Villancico, corresponde al Noël francés y á los Christmas carols ingleses.

La variante de villancico-cantata se cultivó de manera más o menos profusa en la Hispanoamérica colonial; las de temática navideña eran proporcionalmente minoritarias. Así lo demuestra la existencia de numerosas partituras en diferentes archivos musicales del continente, como, solo un ejemplo, los de la Biblioteca Nacional de Bolivia, que alberga decenas de villancicos –hasta a nueve voces, además de acompañamiento instrumental– dedicados, entre otros, al Santísimo Sacramento, a la Virgen María en diversas advocaciones, y a santos como Nicolás de Bari, Francisco Javier, Pedro Nolasco, etc. Aun cuando la mayoría mantiene la estructura de dos partes, se nota que éstas son melódicamente más largas y desarrolladas que en los villancicos populares (donde los temas no superan los clásicos ocho compases).

«Las obras de Tomás de Torrejón y Velasco representan el apogeo y culminación del villancico barroco español en la América colonial» (Morales 2005, 7). Una de las piezas más conocidas de este autor² es el «villancico á Duo de Navidad Si el Alva sonora se zifra en mi voz», escrita en 1719, y que, según Claro (1972, 5), «corresponde, más bien, a la forma de una breve cantata de cámara, donde el estribillo sirve de introducción y, a la vez, de final a la obra, a partir de su segunda mitad. Le siguen un Recitativo y Aria para cada una de las voces (Tiples 1º y 2º) que interpretan la composición, con acompañamiento de continuo». De la misma naturaleza es la obra «Ah del invencible muro», cuya partitura –guardada en el Archivo Nacional de Sucre y prolijamente analizado por Fernández y Alberton (2012)– consta de ocho secciones entre

2 Torrejón y Velasco (1644-1728) es más recordado por ser el autor de la primera ópera americana, «La púrpura de la rosa», estrenada en Lima en 1701, con libreto de Pedro Calderón de la Barca.

recitativos, secciones de solistas y corales, demandando hasta once voces agrupadas en tres coros. Los archivos de la catedral de Guatemala registran catorce de los villancicos tipo cantata de Torrejón (Morales 2005) mientras que en el Seminario de San Antonio Abad del Cusco se tiene, entre otros, «Quatro plumajes ayrosos (Al Santísimo. Sacramento)». Pero el más prolífico autor de villancicos-cantata en América parece haber sido el conocido maestro cubano Esteban Salas (1725-1803), de quien Miriam Escudero (2001, 2002, 2004) ha transcrito y analizado 33 obras de este tipo, en su mayoría de tema navideño.

El villancico bipartito

Las composiciones bipartitas de coplas y estribillos correspondientes a la segunda variante también abundaron en la América colonial; muchas eran llamadas 'cantadas' o 'tonadas de navidad' y requerían efectivos vocales e instrumentales menores que los demandados por los villancicos-cantata, aunque hay varios con fondo orquestal importante. Estuvieron mayormente ligados a la liturgia, aunque no como acompañamiento de misa sino como música, por decir, incidental de celebraciones patronales.

Esta corriente llegó a América, al Perú y, por ende, al Cusco (pero sin llegar a ser música de masas), mediante músicos españoles e italianos. Por lo general, los mismos compositores que escribieron villancicos-cantata crearon también estas composiciones estructuralmente más sencillas. Al igual que los de la primera variante, estaban dedicados, además de lo navideño, a diferentes advocaciones de la Virgen María, a santos y otros misterios. No pocos tuvieron cierta connotación dramática, pues eran ejecutados como parte de autos sacramentales. De ellos existen muchas partituras en diversos archivos coloniales latinoamericanos.

Esta definición de Latham (2008, 1570) sería la más pertinente para este tipo de villancico:

Composición poética secular española muy difundida durante la segunda

mitad del siglo xv, con temática amorosa o pastoral y música en el estilo de la canción popular. Esta forma poética, estrechamente relacionada con la ballata italiana y el virelai francés, se compone de varios versos o coplas unidos mediante un refrán o estribillo; cada copla se divide en dos partes: 'mudanza' y 'vuelta'. Las 'Cantigas de santa María', precursoras del género, datan de finales del siglo XIII [...] La música del villancico se divide en dos secciones, una para cantar tanto el estribillo como la vuelta y otra para las mudanzas. La textura musical suele ser simple y acordal. La mayoría de los villancicos son canciones amorosas aunque los hay también con temas religiosos.

Esta última precisión es importante, pues muestra que el villancico fue también, en sus lejanos orígenes, una expresión profana, algo que es ratificado por Vieira (1899, 522), quien señala que, inicialmente, el villancico no estaba relacionado a la navidad, sino que era un «Pequeño poema festivo e popular, sob assunto religioso, que antiguamente se cantava nas egrejas, nos intervalos dos officios liturgicos». Agrega que era una forma más antigua de los laudes o loas y menos desarrollada que los misterios y los autos sacramentales, sin llegar a ser una representación teatral, como algunos plantean, confundiéndola con las pastorales, que sí llegaron a tener acción escénica predominante. El mismo nombre, proveniente de villano, ratifica su origen popular y profano³.

3 Claros ejemplos de este tipo de creación y de sus temas no necesariamente navideños se encuentran en partituras como las que aparecen al final del mencionado catálogo boliviano elaborado por Roldán (1986a, 333-338), entre ellas la de un «villancico a 3» de Juan de Araujo, dedicado al Santísimo Sacramento, cuya primera parte consta de 32 compases y la segunda, de coplas, de 40 en diferentes configuraciones vocales, mayormente contrapuntísticas, a pesar de que los versos son pocos, además de repetitivos. El mismo Axel Roldán (1986b, 71-81) transcribe otro «Villancico al Santísimo, «Fuera, afuera luces»», de Antonio Durán de la Mota. El catálogo boliviano contiene asimismo muchas canciones de tema navideño no siempre calificadas como villancicos. Por el

Una de las más destacadas creadoras de este tipo de villancicos fue Sor Juana Inés de la Cruz, quien ha dejado varias decenas de estas composiciones, con largas series de coplas y sus correspondientes estribillos. Algunos tienen indicaciones como «Ensalada. En tono de jácara la introducción a dos voces». Es probable que ella misma, música eximia, haya musicalizado al menos parte de sus piezas líricas; lamentablemente sus partituras, de haber existido, se han perdido; pero hasta hoy subsisten (y hasta han sido grabadas) muchas obras suyas musicalizadas por diversos compositores. Para probar, una vez más, que el villancico colonial no era estrictamente navideño, las series de villancicos de la monja mexicana (casi siempre en grupos de ocho piezas) estuvieron dedicadas a San Pedro Apóstol y la Asunción, otras a Santa Catarina, San Pedro Nolasco, San Bernardo y San José. Ejemplos: «Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante» (series de 1676 y 1685), los «Villancicos que se cantaron en los maitines del gloriosísimo padre San Pedro Nolasco...». También los hizo navideños; empero, solo la serie de 1689 es indiscutiblemente de su autoría e incluye el «Villancico que se cantó en la Sagrada Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, en los maitines solemnes del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo»⁴.

contrario, en las lejanas comarcas tropicales de Mojos y Chiquitos, los villancicos y la música navideña son en general casi inexistentes; al menos es lo que muestran los inventarios de Roldán (1990); en el oriente boliviano parece que primó la música estrictamente litúrgica, al igual que la instrumental de concierto.

4 Otras dos series de 1678 y 1680 se consideran como atribuibles a ella, al igual que los «villancicos de Navidad, para las Descalzas Reales», publicados en 1683. Y está su villancico escrito en lengua náhuatl, en ritmo de tocotín, una danza de origen maya, como otra prueba de su genial versatilidad. De todas estas creaciones, hay una que llama mucho la atención: el «Villancico de la ensaladilla». La pieza es trascendental pues marca un hito en la transición del villancico sacro, litúrgico, hacia el del ámbito popular; representa además una audacia literaria admirable, pues Sor Juana Inés imita el lenguaje de «un

Al parecer, en sus inicios, este tipo de villancico no tuvo el estribillo como el que hoy se conoce, pues, tal cual lo definía Juan Ríos Rengifo en su «Arte poética española», publicada en 1592, el villancico era un

[...] género de copla, que solamente se compone para ser cantado [...]. En los villancicos hay cabezas y pies: la cabeza es una copla de dos, tres o cuatro versos, que en sus ballatas llaman los italianos repetición o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una copla de seis versos que es como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeza (en Torrente 2019, 123-124).

Esta variedad de villancico fue asimismo objeto de controversia por cuanto, a diferencia de la mayoría de la música sacra, era cantada en lengua vulgar y no en latín, lo cual causaba mucho resquemor entre los puristas de la fe, llegándose al extremo de que el rey Felipe II decretase, en junio de 1596: «Mando que en mi Capilla Real no se canten villancicos, ni cosa alguna en romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia» (en Gómez 2012, 163). Gómez apunta que tal orden (promulgada, según parece, solo para satisfacer a los ortodoxos) fue sistemáticamente incumplida; tan arraigado estaba el villancico en la práctica que prohibirlo resultaba irrisorio, como irónicamente lo prueba el hecho de que

[...] se siguieron cantando villancicos tanto en la Navidad de 1596 [apenas seis meses después de promulgado el decreto] como en la de años sucesivos –hasta el último de los maestros de capilla franco-flamencos del monarca, Philippe Rogier, los compuso–. Quiere decir esto que o bien Felipe II tuvo que ceder porque se lo aconsejarían, o bien que al emitir el decreto lo único que pretendía era satisfacer a los más estrictos veladores de la fe (en Gómez 2012, 164).

negro que entró en la iglesia / de su grandeza admirado / por regocijar la fiesta / cantó al son de un calabazo».

Pocos años después, otro músico que sirvió al mencionado rey y a su hijo aclaraba:

No envia el Apostol à los Christianos à cantar Vilancicos, ni liuandades, ni versos antojadizos; si no salmos, hymnos y canticos espirituales [...] No quiero dezir que el vso de los Vilancicos sea malo, pues esta recebido de todas las Yglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conuiene, si no los ay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos com-bida à deuocion, mas nos destrae della: particularmente aquellos Vilancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes (Cerone 1613, 196).

En su primera etapa, el villancico en Latinoamérica fue, sin duda, un producto netamente español, o, como afirma Le Bordays (1978, 98), resultado de una «triumfante hispanidad», esto debido a que nace al mismo tiempo que España como nación unificada bajo el reinado de los Reyes Católicos. Este período marca, al decir de Wimmer (1996, 3), un cambio definitivo en el arte musical hispano, pues fue parte de una corriente nacionalista radical, al punto que, desde su ascensión al trono en 1479, la reina Isabel la Católica decretó que todos los músicos de la Corte debían de ser españoles, despidiendo a los flamencos, franceses e italianos que deten-taban la primacía musical de la corte madrileña; esto marcaría la definición de la identidad musical española (y de la colonial hispanoamericana), proceso en el cual el villancico tuvo especial protagonismo.

El villancico popular o folklórico

Pero es la tercera categoría de villancico la que aquí nos interesa, la referida a las simples cancioncillas navideñas que, bajo diversas formas y múltiples géneros, se dan en todo el mundo cristiano. El origen del villancico popular es bastante antiguo. Salas (1966, 205) transcribe la referencia de que «los villancicos nacen an-

tes que el mester de juglaría e inmediatamente después que el refrán. Es la segunda manifes-tación popular en verso que, en orden crono-lógico, sale de labios del pueblo». Según esto, se trataría de un producto medieval de carácter profano que se reforzó durante el Renacimien-to, cuando, con frecuencia, la frontera entre la música popular y la escrita no era muy precisa.

El villancico estrictamente lírico se cultivó a menudo independientemente de la música, como versificaciones sencillas de uso popular, por un lado, o como formas poéticas más de-sarrolladas. El sujeto erótico, entendido como poesía amorosa, predominó durante el Rena-cimiento y hasta el Barroco. La temática podía ir desde el requiebro amoroso o las nostalgias de amor hasta poco veladas alusiones sexuales. Muchas de estas expresiones líricas nos han lle-gado solo como escritos, pero, en su mayoría, tuvieron música, la que, por pertenecer al ám-bito de lo popular o folklórico, se perdió con el tiempo. Para el caso español renacentista, Frenk (1980, 283) sugiere que, además de una influen-cia medieval, el villancico pudo tener relación con las jarchas mozárabes, pequeños poemas que remataban las más elaboradas moaxajas. A esa línea de poesía culta pertenecen las citadas obras de Sor Juana Inés y de otros poetas his-panoamericanos.

El villancico popular tiene sus propias raíces, independientes de las del villancico-cantata. Y, en sus inicios, nada tuvo de carácter religioso sino, más bien, de canción pastoral, erótica o hasta jocosa. Méndez (en Sor Juana Inés de la Cruz 2016, 12, 14), resume así su génesis:

Era, pues, en su origen, cualquier can-to o diálogo pastoril, o más en general rusticano, con toda la amplitud de su inicial sinónimo 'villanesca' (en la propia familia de la 'vilanella' toscana y la 'vil-lanelle' francesa, también diminutivos, por modo idéntico), siéndole indiferente el contenido profano o sacro. Así, en el siglo xv, nos ofrece el Marqués de Santi-llana un delicioso 'Villancico fecho a unas

tres fijas suyas', que pinta a las románticas doncellas solazándose dulcemente «por una gentil floresta / de lindas flores e rosas», y cantando estribillos populares como éste: «Sospirando iba la niña / e non por mí, / que yo bien se lo entendí...» [...] entre el segundo tercio del Seiscientos y mediados del Setecientos, villancicos llamáronse, con nueva limitación, casi exclusivamente los que se intercalaban en los maitines de las varias fiestas litúrgicas, dejándose a los otros, más comúnmente, el genérico nombre de simples letras.

Buena parte de estos últimos que menciona Méndez corresponden a los villancicos de la segunda categoría.

En el plano de la música compuesta, se considera al compositor y poeta español Juan del Enzina (1468-1529) como el creador de la forma clásica en su variante de estribillo y coplas y también en la de canción o lied, forma que reinaría durante unos dos siglos y que fue la culminación de un proceso de desarrollo musical paralelo al del romance, iniciado a fines del siglo XIV⁵. El villancico sería así «...fruto de una ósmosis entre antiguos cantos de Navidad y bailes populares, donde un estribillo generalmente distinto asegura el enlace entre las estrofas. A menudo el villancico sirve de conclusión al romance y se llama entonces deshecha» (Le Bordays 1978, 76-77). Pero la tradición parece remontarse mucho más lejos, incluso al período pre-cristiano, pues, como lo remarca Csengery (1984, 12), el carácter de muchas canciones navideñas primitivas tiene los rasgos y simbolismos de canciones paganas, en especial provenientes de Europa del Este, como los *regölés* de Hungría y las *colindas* rumanas y eslavas en general.

5 Hasta muy avanzado el Renacimiento, el término villancico era aplicado primordialmente a la composición poética, lírica o épica, la cual —no en todos los casos— podía ser musicalizada.

En todos los países donde hoy se practica el cristianismo hay villancicos populares navideños; en todos ellos es más un concepto global que un género musical en sí, pues el término abarca diversos tipos de canciones (por lo general de origen local o folklóricos) que tienen en común una poesía alusiva, de uno u otro modo, al hecho del nacimiento de Cristo. Lo que pasa con el término villancico le ocurre igualmente a términos equivalentes en otros idiomas, como el *carol* inglés o la *canzone natalizia* o *canto di natale* italiano o el *cântico* o *canção de Natal* portugués o el *villancet* o *nadal* catalán o el *noël* francés. Este último es definido así por Brenet (1976, 358): «Cántico espiritual en lengua vulgar propio del mediodía de Francia, dedicado a honrar el nacimiento de Jesucristo, o bien canto popular al cual sirven de pretexto los regocijos de la fiesta de Navidad».

Como ya se dijo, las formas españolas llegaron vía los músicos ibéricos que venían a buscar fortuna en América, y que eran preferidos para ser contratados en los puestos esenciales, como los de maestro de capilla, en detrimento de los músicos indígenas. Baker (1999, 79) da a entender que, a pesar del predominio cuantitativo de los músicos nativos, pudo haber cierta preferencia racial por los músicos españoles, pues «se puede percibir una jerarquía racial en el ámbito de las instituciones musicales». Este hecho habría permitido que la afluencia de compositores peninsulares hacia las colonias americanas fuera más o menos nutrida y continua, pues aquí tenían mayores posibilidades de conseguir buenos empleos y ser considerados «principales», ya que, por ejemplo, y como el mismo Baker pone de manifiesto, la mayoría de los músicos del Cusco colonial adquirirían el derecho al deferencial tratamiento del «Don».

Esta inmigración aseguraba asimismo una permanente actualización local de las modas imperantes en Europa. Algunos de esos músicos pudieron haber importado con ellos los preceptos y patrones del villancico valenciano de la segunda época, para, mediante sus propias

composiciones «académicas», transplantar las nuevas tendencias vulgares hacia la música popular iberoamericana, siendo rápidamente asimiladas por la facilidad y el sencillo encanto de sus melodías y la gracia de sus textos en español y no en latín ni en rebuscadas formas poéticas heredadas del culteranismo o del Siglo de Oro en general. Este proceso de adaptación al sabor musical de cada sitio es obviamente común, como lo indica Lehnhoff (1993, 6): «Una característica esencial del villancico en todo el mundo hispano es la inclusión de elementos melódicos y rítmicos tomados de la música vernácula local». Podemos mencionar algunos ejemplos, como el «¡Ay qué lindo!», en aire de torbellino, «Navidad negra», en aire de cumbia, ambos colombianos; «De tierras lejanas», en una suerte de romanza portorriqueña o algunas canciones de Chíncha y Lima en ritmo de festejo.

En este proceso de popularización o «folklorización» de la música europea influyó la temprana incorporación de los indígenas americanos al quehacer musical, aun a pesar de ocupar posiciones subordinadas. Mendieta (1870 [c. 1597], 413), admirado por la facilidad de apren-

dizaje que mostraban los muchachos indios, incluso cuando sus maestros no hablaban su lengua ni ellos el español, dice «que pocos años después que aprendieron el canto, comenzaron ellos á componer de su ingenio villancicos en canto de órgano á cuatro voces, y algunas misas y otras obras, que mostradas á diestros cantores españoles, decían ser de escogidos juicios, y no creían que pudiesen ser de indios». Esto permitió el mestizaje del villancico de aire europeo con los géneros autóctonos americanos.

Con el tiempo, el villancico-canción o el de tipo binario de copla-estribillo se independizó del ámbito «académico» y tomó sus propios rumbos, centrándose en el tema navideño, adoptando los moldes y carácter de los géneros folklóricos o populares de cada sitio.

El auto sacramental «La Adoración de los Reyes Magos» o «Degollación de los Santos Inocentes»

Aun cuando en la actualidad, gracias a las grabaciones y arreglos, el villancico cusqueño se ha difundido de modo muy amplio, en el



Fig. 2 El actual «Balcón de Herodes» y vistas de una reciente representación del auto «La adoración de los Reyes Magos» (Fotos: Mitos del Cusco-Julio César Villasante; abajo derecha: Municipalidad del Cusco)

Cusco sigue fuertemente identificado con el tradicional barrio de San Blas, llegándose a creer que son todos originarios del llamado «barrio de los artesanos» e, incluso, que fueron creados para el auto sacramental en el que buena parte de ellos son ejecutados: «La adoración de los Reyes Magos» o «Degollación de los Santos Inocentes». Lo cierto es que tienen una variada proveniencia espacial-temporal. El auto sacramental y sus antecedentes han sido ampliamente estudiados por Margot Beyersdorff, habiendo también reseñas históricas y descriptivas en artículos de Castro Pinto, Rozas Aragón y otros, por lo cual no nos detendremos en este punto, a pesar de que tal evento constituye el núcleo de ejecución e irradiación del villancico tradicional cusqueño. Vale indicar que se trata de una variante local de los múltiples autos celebrados en diversos lugares de Latinoamérica y España

con la misma temática y, en muchos casos, con guiones bastante similares.

Esta pieza teatral –cuyo libreto fue escrito por el casi legendario cura Juan Francisco Palomino Cáceres (1873-1949, protagonista de múltiples anécdotas y una especie de factótum de su parroquia durante muchos años)– es representada en la plaza de San Blas el tercer domingo de diciembre. Desde que fue instaurado en 1915, según Beyersdorff, o en 1916, según Rozas, tras el período de Palomino, desde 1929 su organización ha estado a cargo de la familia Rozas Aragón, primero de Damián Rozas Zurita (1906-1984) y luego de su esposa, hijos y nietos. Hubo un antecedente que se representaba el 6 de enero, «Bajada de Reyes», en la parroquia de Belén; la casa a la que pertenecía el original «balcón de Herodes», que era parte



Fig. 3 Arriba: el antiguo «Balcón de Herodes» en la esquina de las calles Belén y tres Cruces de Oro (fotos de Martín Chambi, 1930, y John Rowe, ca. 1941). Abajo: protagonistas del auto sacramental de 1921 (fotos anónimas tomadas de Núñez & Castro 2016, 135)]

del escenario de esa representación, subsistió en la esquina de las calles Belén y Tres Cruces de Oro hasta el terremoto de 1950, cuando fue demolida para ensanchar la vía. Esa representación, al decir de Beyersdorff (1988, 12), era «más sencilla [...] pues consistía en actuaciones sin parlamentos, tales como la participación de un conjunto de danzarines jóvenes ('los pastorcitos')».

Por el contrario, Castro Pinto (1998, 72) describe una puesta en escena más compleja, con tres caravanas que partían de la relativamente lejana calle de Pumakurku para llegar al citado balcón, donde los Reyes Magos sostenían un diálogo con el rey Herodes, acompañado éste por su esclavo «Singo», para luego dirigirse hacia la iglesia de los Reyes, hoy conocida simplemente como de Belén, donde se daba el acto de adoración. Esta trama es, en lo esencial, la misma que se da hasta hoy en San Blas. Como Beyersdorff establece, es muy posible que el libreto de Palomino esté basado sobre otras obras europeas más antiguas. Y, al parecer no es el único caso, por cuanto en Huancavelica hay otra representación muy similar, con los mismos personajes (incluido el mencionado Singo⁶), que se escenifica cada 4 de enero como parte de la Fiesta del Niño Occe, en la que también se interpretan villancicos de estilo andino, cantados y bailados por los pastorcillos conocidos aquí como tana-tanas. Otro auto del mismo tipo se ejecuta el 6 de enero en el distrito de San Pedro de Pilas, provincia limeña de Yauyos.

¿Una adaptación de la ensalada?

El ya citado Vieira⁷ revela que, frecuentemente, los cantores representaban a diversos

6 El *Singo* es la personificación de un esclavo negro que no tiene parlamento alguno, limitándose a una actuación de mímica jocosa y acrobacias en el balcón.

7 Este autor confirma además que el villancico popular estaba compuesto por un estribillo y una serie de coplas, las mismas que podían corresponder a jácaras, romances o seguidillas.

personajes que establecían diálogos, incluso con frases en otros idiomas; esta variante, que debió ser muy popular, se denominaba 'ensalada'⁸. Se cantaban villancicos al final de cada responsorio durante los maitines de los días festivos, pero con preferencia en las navidades. Dice Vieira (1899, 522) que estos cantos constituían una de las mayores fuentes de regocijo del pueblo, que iba a escuchar esa música y también los diálogos que se daban entre los pastores, los ángeles y la virgen María.

La anterior descripción da pie a una hipótesis: que el auto sacramental de San Blas, y su secuela de villancicos, podrían provenir de esa modalidad de festejo, pues, en la fase de adoración del Niño-dios, los pastores y ángeles cantan y bailan delante del nacimiento; entre pieza y pieza un ángel o un pastorcillo recitan versos laudatorios que, en algún momento, pudieron haber incluido diálogos como los que Vieira evoca. Del mismo modo, al finalizar el auto sacramental en sí, se representan algunas cortas piezas teatrales, a manera de sainetes costumbristas en kechua. Aunque hay obras de carácter algo más serio escritas por el párroco Juan Francisco Palomino, estos sainetes, llamados «petipiezas», por lo general humorísticos y moralizantes, fueron escritos por Damián Rozas. Al respecto, Abel Rozas (2022, 265) señala que su padre «escribía las 'petipiezas' costumbristas en base a personajes y situaciones cotidianas del pueblo, no sin cierta dosis pedagógica».

Estos elementos permiten pensar que la secuela teatral-musical de la «Degollación de los inocentes» siguió el modelo descrito por Vieira, transformándose en el camino hasta llegar al formato hoy conocido, no solamente en Cusco sino, también, en Huancavelica y Lima.

8 Este término describe también otras categorías musicales; de ellas la más conocida es la forma cuya creación es atribuida a Mateo Flecha, «el viejo» (1481-1553); su sobrino del mismo nombre, apodado «el joven» (1530-1604), también la cultivó. En realidad, este compositor perfeccionó dicha ensalada, que ya había sido configurada por compositores anteriores a él.

El villancico cusqueño como ¿género musical?

Ya se dijo que el villancico cusqueño (como todo villancico popular hispanoamericano) no es un género en sí, sino una denominación, un concepto más lato, una categoría múltiple donde el eje unificador es la Navidad, o, más específicamente, el niño Jesús, conocido aquí como «niño Manuelito». La mayoría de estas canciones tiene un evidente aire andino por cuanto corresponden a géneros propios de la región, como el *huayno*, el *yaraví*, la *qhashua* o el pasacalle en su versión andinizada. Esto se repite en otros lugares; así, por ejemplo, la recopilación de villancicos huamanguinos hecha por Juan Mayorga (2001) comprende los géneros ayacuchanos de *jaylli*, *huaylí*, *negrito* y *triste*, es decir un espectro que abarca desde temperamentos alegres (los tres primeros) hasta, el último, muy calmo y nostálgico. Lo mismo ocurre con la recopilación de villancicos de Ayacucho, Huancaavelica, Apurímac y Cuzco hecha por Heraclio Vivanco (1978), donde, aun a pesar de que el género no está especificado, se tienen las indicaciones de *tempo* (*andante*, *allegreto*, *allegro con spirito*, *adagio*, *allegro con moto*, *allegro non molto*, *tempo de pasacalle*), pautas dinámicas que, como se ve, abarcan desde *tempi* muy lentos (*adagio*) hasta otros rápidos (*allegro con spirito*). Hay también algunas piezas de neto origen europeo, español (es posible que haya inclusive alguno de origen francés o portugués), que han sufrido transformaciones melódicas y rítmicas que les dan un carácter híbrido español-andino. Este patrón híbrido, mestizo, parece ser una constante latinoamericana.

Aun cuando los géneros que comprende la categoría villancico son numerosos, de manera muy aproximada y algo arbitraria, los cusqueños podrían reunirse en tres grandes grupos en función a su dinámica (rápidos, moderados y lentos), asimilables a determinados géneros regionales con las atendibles variantes dinámicas y de interpretación; hay algunos que tanto pueden incluirse en una como en otra categoría:

- El villancico-huayno, de temperamento alegre y que incluye la *qhashua*, una forma más festiva y rápida del huayno, que es, tal vez, el género musical andino por antonomasia.
- El villancico-yaraví: los pocos ejemplos de este tipo están relacionados con la despedida (*kacharpari*) de los pastores, tras la adoración. A este grupo de canciones en tiempo lento se agregan las que tienen carácter de *berceuse*, es decir canciones de cuna, roros o nanas o arrullos, con melodías de carácter más tierno, pero no melancólico como el de los *kacharparis*, o lúgubre como el de los *ayarachis*. Son, en consecuencia, canciones de temperamento muy tranquilo, destinadas a crear una atmósfera de recogimiento o de nostalgia anticipada por la partida de los pastores.
- Villancico-pasacalle, que a veces puede alcanzar cierto aire marcial. Damián Rozas compuso los principales ejemplos de esta variedad, llamándolos «Entradas».

Puede decirse que el género festivo-bailable o villancico-huayno está destinado al homenaje que los pastorcitos o seises rinden al Niño Jesús frente a los nacimientos, mientras que el género lento se aproxima más a un canto de arrullo y despedida. El villancico-pasacalle o «entrada» sirve ante todo para anunciar la llegada de los pastorcitos al sitio de la adoración.

El huayno

El villancico-huayno correspondería, de alguna manera, a lo que Josafat Roel (1991) llama el «huayno urbano» y el «huayno de transición», es decir que no es ya íntegramente de sabor indígena o rural, sino que llega a incorporar elementos rítmicos y melódicos de influencia alienígena. El fenómeno no es privativo de la región andina; Lehnhoff (1993, 6) señala, por ejemplo, que en Guatemala muchos villancicos

del siglo XVIII presentan rasgos del género conocido como son guatemalteco.

«El wayno, indudablemente una herencia de origen precolombino que simultáneamente comprende música, poesía y baile, es la forma que con numerosas variantes locales y regionales se halla más difundido en toda la Sierra del Perú» (Roel 1959, 182). Esta definición refleja bien la naturaleza de este género que, con diversas denominaciones, se da en casi toda el área andina de Ecuador, Perú, Bolivia y el norte argentino. Roel (1991 [1959], 47) da a conocer algunas de las denominaciones correspondientes a variantes regionales del huayno: *huayñu*, *chuscada*, *taki*, *serranita*, *pampeña*, *t'aqteo*, *huaynito*, *chanchachuño*... Este mismo autor plantea que hay variantes urbanas y rurales⁹, locales y regionales, así como huaynos «de transición». La *qhashua* tiene un tempo más rápido y un carácter más festivo; a menudo sirve como «remate» del huayno y otros bailes; en Ancash se tiene un equivalente aproximado en la *chuscada*.

Pasacalle

Los pasacalles se refieren a un género multiforme que se practica en diversos lugares de Hispanoamérica. Los actuales poco tienen ya que ver con los originarios pasacalles de España. En Ecuador es un género que en algunos casos se asemeja al pasodoble hispano. En Ayacucho, Junín y Ancash adquiere un aire muy cadencioso, y más «cortesano» y más lento y con el *ostinato* mucho más marcado que en la variante cusqueña, que mantiene cierto aire marcial y en 2/4. Se sobreentiende que era netamente instrumental, pero tanto en Ecuador como en el centro del Perú los pasacalles son mayormente con letras. Los pasacalles andinos no tienen el mismo aire festivo y el tempo más rápido de los antecesores españoles —en compás por lo general binario— en especial de la

9 Las variantes rurales serían esencialmente pentafónicas, mientras que en las urbanas predomina sobre todo el sistema hexafónico, con el agregado de la sexta mayor.

kalejira vasca que va en 6/8. Por su ritmo más lento se advierte un parentesco con la variante francesa, donde adquirió un aire más solemne pero siempre en compás de 2/4, a diferencia del pasacalle cultivado en los ámbitos germánico e italiano, donde está más en 3/4 y 4/4. En Cusco, el ritmo es menos marcado, el *ostinato* más atenuado y el compás binario.

Yaraví

Son pocos los villancicos cusqueños de tempo lento y asimilables al género yaraví, descendiente del *jarahui* inca. Al igual que otros géneros andinos, el yaraví presenta múltiples variantes en su aire y temática, que abarca desde cantos ensoñadores hasta los abiertamente plañideros, expresando melancolías de amor o nostalgias de exilio. En el caso del villancico puede incluso ser un tipo de canción de cuna o nana, género no muy común en los Andes. Un probable antecedente se encuentra en la melodía trifónica «*Huahua kusichi*» (para alegrar al Niño), captada por Policarpo Caballero (1988, 258) en la zona de Pomacanchi, atribuyéndole no solo este carácter de rorro sino también, sin mayores pruebas ni análisis, un discutible origen inka¹⁰. Algunos podrían considerarse dentro de una de las cuatro «clases» de música religiosa cusqueña propuestas por Samuel Castro (1994, 154): las «canciones de meditación», aunque, claro, a diferencia de lo que Castro propone, las letras de los villancicos no se refieran a preocupaciones existenciales o relativas al pecado.

Origen y transformaciones

En términos generales, por su origen y carácter, pueden diferenciarse dos grandes grupos de villancicos cusqueños: los indígenas y los mestizos. Los primeros, de claro origen rural, son danzas y yaravíes con predominio pentafónico en las melodías y versos en kechua; puede

10 Dados sus grandes saltos melódicos de hasta una octava, no parece muy creíble que se trate realmente de una canción de cuna, sino, más bien, de una melodía para distraer o alegrar a un niño, como su título lo indica.

considerarse la opción de que algunos puedan tener origen precolombino, inka. Los mestizos, producto de siglos de convivencia y sincretismo, tienen, como es lógico, melodías híbridas que denuncian su doble origen, con un mestizaje acentuado por sus letras en español.

La transformación de antiguos poemas y melodías en textos adaptados a otras temáticas es un hecho más o menos frecuente. Este proceso, conocido en el ámbito musical como *contrafactum*, se da con cierta frecuencia en los Andes, tanto de manera espontánea como inducida. Esta última se dio, al parecer, y como ya se indicó, con los cánticos religiosos precolombinos dedicados al sol y a la luna que, con la evangelización, se transformaron en himnos a Cristo y a la Virgen, respectivamente. Algunos de los villancicos kechuas habrían seguido este mismo derrotero, pues no siempre las letras son coherentes con el espíritu navideño y podrían proceder de antiguos cantos de amor o de nostalgia, o de un repertorio más diverso, incluyendo música agraria y pastoril.

Un ejemplo de *contrafactum* es el dado por Julián Salas (1966, 307), quien, en la provincia de Quispicanchis, captó un villancico de texto bilingüe, pero, según él, sin música propia, pues estaba adaptado a la melodía del huayno «Naranja verde de los frutales»¹¹. Esta constatación abre la posibilidad de que algunos villancicos actuales sean producto de ese proceso, en la modalidad de letras adaptadas a melodías preexistentes. En esta misma perspectiva, además del *contrafactum*, para el villancico cusqueño se darían básicamente dos de las consecuencias o niveles de aculturación que describe Holzmänn (1987, 34-35): la «transferencia de funciones» y la «hibridización».

En la primera se produce una adaptación del estilo o género transferido es decir que da lugar a una 'reinterpretación' de los hechos originales (el lamento

del harawi se convierte en la desilusión amorosa del yaraví. La música que anteriormente se interpretaba en ocasiones relacionadas con las vivencias del pueblo, por ejemplo las agrícolas, por medio de la aculturación se convierten en carnavales. [en cambio] Cuando dos músicas de gran vitalidad se encuentran y mezclan produciendo un nuevo estilo musical igualmente vital, se ha logrado el efecto completo de la hibridización. Para ello es necesario que los dos estilos tengan por lo menos suficientes elementos en común que faciliten la fusión. Por otra parte, se entiende que se precisa también una cierta tolerancia por ambas partes.

Hay, por supuesto, coincidencias y similitudes, totales o parciales, melódicas y temáticas, con villancicos de otros lugares. Un ejemplo de ello se encuentra en la canción «Belén portal» recopilada en Ayacucho por Milón Bendezú (1950, 72), cuya primera estrofa dice: «*Jaku pastor puririsun / Belén nisjan portallta / puririsun / Belén nisjan portal llapis / Diospa churin suyahuanichic*» («Vamos pastor caminando / al portal de Belén, / que en ese portal de Belén / ha nacido el hijo de Dios»). Por su lado, el villancico cusqueño dice: «*Jaku huayqellay puririsun, / belenta; / Kusisonqolla chayaykusun / portalmán*» («Vamos hermano, caminemos / hacia Belén, / con el corazón alegre llegaremos / al portal»).

En todo caso, la tradición de la canción navideña asociada a este auto sacramental no parece tener más de ciento cincuenta años. Una prueba de que el villancico cusqueño no es muy antiguo ni ha seguido la misma ruta que las canciones sacras dedicadas a Cristo y la Virgen (es decir, canciones de origen inka o temprano colonial donde el sol ha sido substituido por Cristo y la luna por la Virgen María¹²) es que no figuran en el repertorio de la *ch'aññas*, cantoras depositarias de la más antigua y fiel tradición

11 El proceso contrario es también factible: que las letras de «naranja verde...» hayan sido adaptadas a la melodía de un villancico.

12 También los hay, en menor proporción, los destinados a la Santísima Trinidad y, excepcionalmente, a algún santo-

musical religiosa del Cusco desde los tiempos de la evangelización¹³.

Castro Pinto (1998, 79) señala que transcribió el hermoso «*Sihuansituy*» de una antigua maestra de capilla de la iglesia de La Compañía, Guadalupe Vivero, quien «según dice también captó de sus ancestros»; este testimonio nos remonta hasta por lo menos mediados del siglo XIX. En otra ocasión, en una entrevista, el mismo don Ricardo Castro (2002) vuelve a mencionar a Guadalupe Vivero, pianista y cantatriz, quien había anotado las letras de antiguos villancicos en kechua, pero sin sus melodías. Posteriormente, dice Castro Pinto, la señorita Vivero «se dio la paciencia de recordar tarareando algunas, entonces tuve que escribir las melodías, por ejemplo de 'Llamamichiq', 'Sihuansito' y otras a las que he puesto música de acuerdo a la época». El testimonio resulta algo contradictorio por cuanto si la srta. Vivero tarareó las melodías lo que cabía era una captación y no una «puesta en música»; de otro lado, si ella era pianista y cantatriz y maestra de capilla (un hecho de por sí extraordinario para esa época), entonces estaba en capacidad de hacer transcripciones.

Que Palomino haya preservado y usado para San Blas los textos y música empleados en la representación teatral de Belén constituye una posibilidad. Por otro lado, a él se le reconoce como autor de las letras de al menos parte de los villancicos sambleños. No debe tampoco olvidarse que el músico Damián Rozas (quien desde muy joven acompañó al cura Palomino en la ejecución del auto sacramental y mantuvo la tradición tras la muerte del sacerdote) creó melodías específicas para esta representación. Lo más probable es que los villancicos conservados pertenezcan tanto a una tradición heredada de inicios del siglo XX o del XIX (o incluso más antigua, aunque el estilo literario no parece

confirmarlo) como a creaciones *ad hoc* para el auto sacramental.

Algo que llama la atención es que casi no hay testimonios de villancicos populares andinos hasta muy avanzado el siglo XX. Al igual que otros trabajos de recopilación realizados en esos tiempos, el de los D'Harcourt, publicado en 1925, en su sección de Cantos Religiosos (que para el Cusco únicamente contiene el «*Kunanmanta*», canción que tiene más de satírica que de religiosa) solo consigna lo que se llamaba un «tono del Niño» titulado «Yo soy indiecito», captado en Cuenca, Ecuador, al que califican como una «cancioncilla religiosa tan ingenua [...] cantada, en la región de Cuenca, por mujeres que han hecho el voto de llevar sus espaldas la estatua del niño Dios durante la procesión de la Fiesta de la Natividad» (D'Harcourt et D'Harcourt, 1925, 241). A diferencia del villancico cusqueño, cuyo canto está confiado primordialmente a niños que hacen de pastorcitos, este ejemplo de canción navideña campesina era entonado por mujeres.

13 Sólo uno de los himnos de su repertorio dedicado a Jesucristo puede también, según el testimonio del padre Jorge Lira (1960, 17), aplicarse al Niño Jesús: el cántico «*Kriston rantinchiska*»; pero su carácter casi nada tiene que ver con el llamado espíritu navideño.

LAS TRADICIONES POPULARES DE LA LOCALIDAD DE SANTIAGO DEL CAMPO (CÁCERES)

José Antonio Ramos Rubio



Imagen de San Marcos antes de la procesión

La población de Santiago del Campo está ubicada en una zona llana, pertenece a la provincia de Cáceres, cercana a la capital provincial de la que dista 26 km y desde la que se accede por la A-66 o por la carretera EX 390 que va de Cáceres a Torrejón el Rubio, flanqueando los riberos del Almonte y el Tamuja. Junto con Hinojal, Monroy y Talaván, forma el conjunto de pueblos denominados «Cuatro Lugares».

Santiago del Campo ha sido un fiel reflejo de una localidad con importantes tradiciones religiosas, basta recordar ocho cofradías existen-

tes en el siglo XIX: Animas, Soledad, Vera Cruz, Santísimo, San Marcos, Rosario, San Bartolomé y la Asunción¹. Es importante destacar que en la calle de las cruces se celebraba el Vía Crucis, denominando ese entorno «el del Calvario», próximo en su contexto ritual con las cofradías de la Vera Cruz y del sentir religioso que tuvie-

¹ Cofradías, Hermandades, Santuarios de Santiago del Campo. 4 de octubre de 1821 (Según don Juan Manuel Rubio y Crespo, cura párroco de la iglesia de Santiago Apóstol), fol. 1. Archivo de la Diputación Provincial de Cáceres.

ron los franciscanos². También es importante destacar que la noche anterior a la celebración de Santiago Apóstol era costumbre hacer «luminarias» en el pueblo, con grandes hogueras en las calles.

1. Las Candelas

El rito popular de Las Candelas que se conserva en la provincia de Cáceres se enmarca en un esquema generalizado en buena parte de la Península, si bien por estas tierras se halla impregnado de ciertas peculiaridades localistas que reflejaremos al referirnos a la celebración de nuestra población.

Las Candelas es la fiesta que se celebra en la población de Santiago del Campo el 2 de febrero, en la que con gran solemnidad se conmemora por estos lares la Purificación de la Virgen. Es una celebración que tiene lugar cuarenta días después de la Navidad, del nacimiento del Niño Jesús, tras la cuarentena o reclusión a la que se ha visto sometida María tras el virginal parto, tal y como marcara la Ley de Moisés. En esta presentación se hace la ofrenda de dos tórtolas o de dos pichones, recordando la tradición las jóvenes en distintas dramatizaciones que realizan en la iglesia el día 2 de febrero. Sin embargo, hay un elemento, las velas, que en este acontecimiento no concuerda con la tradición judía. Santiago de la Vorágine apuntaba en el siglo XIII que la costumbre de encender candelas en esta fecha durante la celebración de la misa responde a un claro deseo de suplantar una práctica pagana, y añade:

Viendo el papa Sergio lo difícil que resultaba apartarlos de semejantes prácticas, tomó la encomiable decisión de dar a la fiesta de las luces un sentido nuevo:

consintió que los cristianos tomaran parte en ellas, pero cambiando la intencionalidad que entre los paganos tenían, y dispuso que los cortejos luminosos que los romanos organizaban por aquellos días y habían hecho populares en todas las provincias del Imperio, los fieles lo hicieran el dos de febrero de cada año, mas en honor de la Madre de Cristo y en forma de procesiones y llevando en sus manos candelas previamente bendecidas³.

La susodicha fiesta de las luces que sincretiza el señalado pontífice se desarrollaba a comienzos de febrero y tenía por protagonistas a las mujeres. Estas trataban de recordar las búsquedas nocturnas, ayudadas con teas y linternas, que hicieron los padres de Proserpina para encontrar a la diosa raptada por Plutón. Otro posible origen de Las Candelas lo ve el propio Santiago de la Vorágine en la costumbre que había por estas fechas, cada cinco años, de inundar la ciudad de Roma de teas y antorchas en la noche en honor de Februna, madre de Marte, para que propiciara la derrota de los enemigos del Imperio. Otros autores, Frazer entre ellos, creen que fue el papa Gelasio, en el 496, quien instituyó la fiesta de la Purificación de la Virgen como única forma de aniquilar por asimilación los festejos romanos de las Luperalia. Sean unos u otros los comienzos de Las Candelas, lo cierto es que la fiesta que hoy conocemos responde a una amalgama de elementos judeo-cristianos y de elementos de origen pagano.

Santiago del Campo es un municipio fiel a la festividad de Las Candelas. Cada año, las jóvenes honran la purificación de la Virgen de la Candelaria y los dulces típicos se convierten en la ofrenda a ella. Se trata de una celebración que tiene lugar 40 días después del nacimiento del Niño Jesús, tras la cuarentena o reclusión en la que se vio sometida la Virgen María tras el

2 Es muy interesante el libro de don Francisco Cerro Pantoja, op. cit., en el cual nos relata las costumbres y tradiciones de Santiago del Campo, muchas de las cuales ya no se celebran o practican como las celebraciones fúnebres, las bodas, los festejos taurinos el 15 de agosto, el Domingo de Quintos, las carreras de gallos o el Corpus Christi.

3 Santiago de la Vorágine: *La Leyenda Dorada*. Alianza Forma, 2ª reimpresión, Madrid, 1987. 2 tomos.



Procesión de las Candelas

parto, tal y como marcaba la Ley de Moisés, de ahí su origen.

En realidad el día de Las Candelas es el 2 de febrero, pero Santiago del Campo algunos años lo adelanta al día anterior si coincide en fin de semana para tener mayor afluencia de público. Este municipio cacereño lleva celebrando Las Candelas desde hace más de cien años y de ello se encargan jóvenes, de entre 16 y 18 años, elegidas previamente por la mayordoma, quienes visten el traje típico de dicha localidad.

La celebración comienza a las 12.00 horas, momento en que seis jóvenes con manto negro sacan en procesión a la Virgen de la Candelaria alrededor de la iglesia. Después Las Purificadas, vestidas con un manto blanco, cantan coplas al ritmo del pandero para solicitar la entrada de la Virgen. A esto le sigue la tradicional mesa de ofrendas. Un chocolate con dulces y una actuación musical pone el broche de oro. Como ya hemos explicado, las purificadas protagonizan los festejos del 2 de febrero. Son éstas cinco

jóvenes, de entre 16 y 18 años, elegidas previamente por la mayordoma⁴. Visten para la ocasión el típico traje de la localidad. Tras acudir a casa de una devota a recoger el roscón que ofrece para la fiesta, las purificadas, asisten a la procesión con la Virgen alrededor de la iglesia. Cuando finaliza, las cinco jóvenes quedan fuera del templo. La puerta se cierra, abriéndose ésta posteriormente para que las purificadas, al ritmo del pandero que toca una de ellas, cantan dos estrofas solicitando permiso para entrar. Concedido éste por el celebrante, las doncellas penetran en el recinto sagrado y van entonando la larga serie de versos que enuncian los «pasos» que dan camino del altar para ofrecer el roscón y las correspondientes palomas:

4 Interesantísimo el estudio de Domínguez Moreno, J. M.: «Las fiestas de las Candelas en la Provincia de Cáceres». *Revista de Folklore*, número 195, Fundación Joaquín Díaz, 1995, pp. 99-103. Los pentagramas aquí insertados fueron elaborados por Ángela Capdevielle y aparecen en su obra *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Madrid, 1969.



Procesión de la Virgen de las Candelas

Dadnos licencia, Señor, para entrar en vuestra casa; confesaremos tu nombre, muy humildes a tus plantas. Niño, que estás en los brazos, más hermoso que un clavel; a tu Madre, que nos abra, la venimos a ofrecer. Y pues nos la concedéis, Redentor de nuestras almas, de rodillas por el suelo os pedimos esta gracia. Y para que resplandezca en nosotras dicha tanta, tomemos agua bendita para entrar limpias de mancha. Al señor cura rector, pues que manda en esta casa, también pedimos licencia con petición muy cristiana. A publicar el misterio de esta solemnidad santa venimos con vuestra ayuda, Madre de Dios Soberana. Y para que comencemos a elogiaros, Virgen Santa, rendida a vuestros pies pido supláis nuestras faltas. Y para entrar en el Templo la ofrenda que acostumbraba era un corde-ro o paloma, con cinco siclos de plata. A los pobres permitían, pues que en todo tiempo se hallan, dos tórtolas o palomas,

por la Ley observaban. Vais a ofrecer vuestro hijo, Madre de Dios Soberana, para que vean los hombres la humildad que en Vos se halla. En la Ley de Moisés ninguna mujer entraba al Santo Templo de Dios sin estar purificada. Pues Vos, Reina, como pobre, con la humildad que en Vos se halla, vais a cumplir con la Ley que Moisés os tiene dada. A vos. Reina de los Cielos, no se extiende dicha tanta; estás más pura que el sol, pues en Vos no se halla mancha. No porque a Vos os obliguen, Madre de Dios Soberana, sino por dar buen ejemplo a toda alma cristiana. Recibirle, sacerdote, y mostradle en el altar, y admirad que es una ofrenda de la Reina Celestial. La muerte de vuestro Hijo os la anunció Simeón; ese fue el primer cuchillo que pasó tu corazón. Ahí está el profetizado del profeta Patriarca; recibidle, Simeón, dándole infinitas gracias. Presentar en ese Agnus-Dei y atender a las palabras que dice San Simeón



Ceremonia en el interior del templo

en la Escritura Sagrada. Bendita seáis. Señora; alabada seáis. Reina; reverenciada de todos los nacidos en la tierra. Presentar esas palomas, que es ofrenda acostumbrada, que en la Ley de Moisés todas las pobres llevaban.

Una vez concluida la población cambia el ritmo de la música, dando comienzo al canto que en Santiago del Campo, en atención a la primera estrofa, conocen por «El alégrese»:

Alégrese los mortales, muera de rabia el infierno, que ya ha ofrecido la Virgen a Dios y Hombre verdadero. Para todo este auditorio, Reina y Madre esclarecida, pedimos que con tu Hijo alcancéis gracias cumplidas. Bendita seáis, Señora, y alabada seáis, Reina; reverencia os den todos los nacidos de la tierra. De corazón le pedimos a esta Soberana Reina que a

nuestro párroco le dé salud y gracia completas. A la señora justicia, que asisten a su gobierno, merezcan de este Dios Niño gozar de su santo reino. Y a nosotras, Virgen Pura, con la obediencia debida, os pedimos vuestra gloria en saliendo de esta vida.

2. La Romería de san Marcos

Es el patrón del pueblo y celebra su romería el día 25 de abril en la ermita de su nombre a 3 km de la localidad. Se rinde devoción al Santo y se programan actividades culturales, folclóricas y deportivas. Siempre ha sido celebrada con su popular cantar:

*San Marcos bendito
que estás en el Carneril,
se te celebra la fiesta,
el veinticinco de abril.*



Traslado de la imagen de San Marcos desde la ermita a la población

Unos días antes de la romería se traslada el Santo al pueblo para la celebración de la novena. El día de la romería se traslada en una carroza al Santo Patrón desde la población acompañado por los peregrinos a pie o en caballos y burros. Celebrándose la Santa Misa y la procesión alrededor de la ermita, portándose a hombros la imagen del Santo, la subasta de brazos y la mesa de ofrendas. Antiguamente las parejas de mozos que montados a caballo iban en romería a la ermita vestían lujosamente con sus cabezales de madroños, sus mantas delanteras y sus albardillas cubiertas con mantas y telas bordadas.



Procesión de San Marcos alrededor de la ermita



Caballistas de San Marcos

3. El Cristo de los Naranjos

Todas las poblaciones gozan de alguna historia local, transmitida de generación en generación. En el caso de Santiago de Campo vamos a relatar el suceso ocurrido a la imagen del Cristo de los Naranjos, obra del siglo XVIII, que representaba el paso de la Oración en el Huerto, de autor desconocido, de tamaño algo más grande del natural, con los brazos y las piernas articuladas. Fue realizada por encargo de la Cofradía de la Vera Cruz de Cáceres y estuvo instalada en el convento de San Francisco de Cáceres. Procesionó la Semana Santa cacereña el Jueves Santo. Fue denominado «Cristo de los Naranjos» porque se le adornaba con un naranjo en vez del tradicional olivo. En el año 1837 fue colocado en la iglesia de San Mateo, siendo vendido en el año 1898 a la parroquia del Casar de Cáceres, donde estuvo ubicado. Los vecinos del lugar no era muy devotos de la imagen, pues imponía por sus grandes proporciones,

sus ojos saltones y el pelo natural que cubría la cabeza. Por mediación de doña María Sánchez Tovar y doña Remedios Díaz, fue trasladada en el año 1948 la imagen a la ermita de la Soledad de Santiago del Campo, cuyos vecinos tampoco mostraron mucho interés por la imagen. Fue enterrada bajo el suelo de la iglesia próxima al presbiterio junto con otras imágenes antiguas como la conocida Virgen de las Tormentas en los años cincuenta del siglo xx.

Gracias al iniciativa llevada a cabo por el escritor don Alonso Corrales Gaitán y un grupo de amigos, el día 31 de enero de 1989, hicieron una solicitud formal al Obispado para poder desenterrar la imagen, correría con los gastos la Excm. Diputación Provincial, según compromiso adquirido por su Presidente don Manuel Veiga López, pero no se llevó a cabo la recuperación de los restos de la imagen ante la negativa del clero y de algunos vecinos del lugar. A mediados del año 1993 y gracias a la iniciativa

de nuevo de don Alonso Corrales Gaitán, que retomó el asunto, y con el beneplácito del Sr. alcalde de Santiago del Campo don Juan Andrés Sánchez Villar iniciaron los trámites correspondientes con el párroco y las gestiones pertinentes en el Obispado y con el Presidente de la Diputación. Estando todos de acuerdo, el 15 de enero de 1994, se llevaron a cabo los trabajos de recuperación de los restos enterrados bajo el pavimento de la iglesia, encontrándose los presentes con restos de un retablo, imágenes de distintos tamaños y el cuerpo con cabeza incluida, pero sin extremidades, de la enorme talla del Señor de los Naranjos, un San Francisco, un angelito, varias manos, una Virgen que llamaban los lugareños «de las Tormentas», todas las imágenes se encontraban en un estado de conservación lamentable, siendo imposible restaurar la imagen del Señor de los Naranjos, y se optó por volver a enterrar todos los bienes muebles recuperados⁵.

José Antonio Ramos Rubio
Doctor en Historia-Académico

5 Corrales Gaitán, A, relató el proceso en Trujillo en el transcurso de los XXIV Coloquios Históricos de Extremadura publicado «Imágenes malditas. El Señor de los Naranjos», en *Actas de los XXIV Coloquios Históricos de Extremadura*. Cáceres, 1995, pp. 111-117.

ESCULTURAS DE ANIMALES EN EL ARTE FUNERARIO DE LOS CEMENTERIOS DE LA PROVINCIA DE ALICANTE

Lola Carbonell Beviá

1. El volucrario de la escultura en bulto redondo de los cementerios de la provincia de Alicante

En los cementerios de la provincia de Alicante existían muy pocas esculturas representativas de animales, en el año 1993, momento en que la autora realizó el trabajo de campo de su tesis doctoral, visitando todos los camposantos.

Un volucrario es un texto donde se ha recogido una compilación de aves, que en la Edad Media tuvieron una relación directa con la muerte.

En el caso de la paloma, para la tradición religiosa cristiana católica es el símbolo del Espíritu Santo (1), así como de la reconciliación, de la paz fecunda, prometedora de nuevos horizontes; y del alma humana que asciende tras la muerte hacia el cielo, en la búsqueda del paraíso (2).

1.1. La paloma del cementerio de San Jaime de Benidorm

Sobre una sepultura de familia del cementerio de San Jaime de Benidorm descansa una paloma, de tamaño natural, -realizada en material de color blanco-, cuyo cuerpo está perfectamente trabajado con pequeños relieves que configuran las plumas, al igual que los ojos.

1.2. La paloma del cementerio de Cocentaina

Sobre un pequeño pilón rectangular que decora el cerramiento de una sepultura de fami-

lia, se halla una paloma, -de tamaño natural-, realizada en piedra, que el paso del tiempo ha manchado y enmohecido.

1.3. Las palomas del cementerio viejo de Villajoyosa

El cementerio viejo de Villajoyosa contiene dos palomas realizadas en bulto redondo, de tamaño natural.

La primera de ellas se halla en una sepultura de familia, picando un dedo de la mano de una mujer joven, portadora de una flor de adormidera. La paloma tiene el ala izquierda extendida y levantada. Y el cuerpo está perfectamente decorado con un bajorrelieve que da forma a las plumas, pico y ojos.

La segunda de las palomas de dicho cementerio, también se halla en una sepultura de familia, en la que hay representado un brazo con una mano abierta boca arriba sobre la que descansa una paloma, con las alas abiertas, como si estuviera dispuesta a alzar el vuelo. La paloma, igualmente, de tamaño natural, tiene decorado el cuerpo con un bajorrelieve que forma el plumaje, los detalles de las plumas de las alas, el pico y los ojos.

2. El bestiario de la escultura en bulto redondo de los cementerios de la provincia de Alicante.

Al igual que el volucrario, un bestiario es un texto donde se ha recogido una compilación de cuadrúpedos, que en la Edad Media tuvie-

ron una relación directa con el mal, el bien y la muerte.

A los lobos, la religión cristiana católica los relacionó con Satán y por tanto, los perros, herederos de los lobos, también fueron significados como aliados de Satán (3).

Pero las representaciones de perros correspondientes a los cementerios de Novelda y Relleu, no tienen dicha connotación, sino que aparecen representados como amigos y guardianes del ser humano que se encuentra en la sepultura.

2.1. Los perros del grupo escultórico de Novelda

El cementerio de Novelda contiene un grupo escultórico diferente y curioso. Se trata de un catafalco realizado en piedra, decorado con lacerías, sobre el que descansan cuatro perros de caza, pointers, -dos a cada lado del catafalco-, que están recostados en posición de guardia, con los ojos abiertos. Sobre el lomo de los perros, a su vez, descansa un ataúd, revestido por una tela.

Posiblemente, el finado o finada tuviese perros de caza y dejó constancia de que los perros le acompañasen en la muerte. De ahí, que el escultor tomase la idea para representarlos en la sepultura.

2.2. El perro del grupo escultórico de Relleu

En el cementerio de Relleu, existe un grupo escultórico de sobresaliente belleza, que fue realizado en el año 1895 por el escultor alicantino Vicente Bañuls Aracil (1866-1935), destacando por encima de todas las esculturas de animales existentes en los cementerios de la provincia de Alicante.

Se trata de un perro de raza pointer, que se halla junto a las piernas de su propietario Virgilio Soler Pérez, al que mira con amor. En este caso, sí que se sabe con certeza que el difunto tenía un perro perteneciente a la familia (4) y al

parecer, bien porque el escultor Vicente Bañuls conoció al animal cuando le fue encargada la sepultura y se inspiró en este para esculpir la obra; o bien, le fue comunicado que lo representara junto a su propietario por los familiares vivos, como recuerdo.

3. El bestiario y volucario de la escultura en altorrelieve, en el cementerio viejo de Villajoyosa

En el caso de los lagartos y dragones, ha ocurrido algo similar como en el de la lechuza, que el paso del tiempo ha cambiado su simbolismo, pasando de ser un elemento negativo relacionado con el mal, a oscurantista relacionado con las corporaciones de médicos y farmacéuticos. Desde hace muchos siglos hasta nuestros días, las agrupaciones de base iniciáticas han retenido en su simbolismo la ficción del dragón defensor y su título de «guardar del umbral» ha pasado a su vocabulario. Esotéricamente el mito del dragón significa la lucha del iniciado contra el «dragón del umbral». De modo, pues, que es la muerte ficticia de ese dragón guardián lo que permite acceder al sanctasanctórum de la agrupación y participación en la vida y los conocimientos de los grandes iniciados (5).

En el caso de la lechuza y el búho, éstas fueron designadas en su momento como aves de mal agüero, tan sólo por ser aves relacionadas con la nocturnidad y la oscuridad (6). El simbolismo de la lechuza ha variado desde la Edad Media, pasando de ser un ave de mal agüero, a un ave cuya mirada puede atravesar la oscuridad de la noche, paralelismo que se ha relacionado con que puede cruzar el tránsito de la muerte y ver en el más allá, atravesando la oscuridad de la muerte y llegando a la luz espiritual donde se halla Dios (7).

3.1. El lagarto

Realizado en piedra y de tamaño natural, existe un lagarto que trepa por el roquedo de una sepultura de familia, en el cementerio viejo de Villajoyosa. La obra escultórica fue realizada

por el escultor de Villajoyosa Jaime Lloret Lloret (1890-1969), que fue apodado con los sobrenombres de «el pedrapiquer», «lectorante» y «manos de plata» (8).

Su autor quiso colocar un lagarto en la sepultura de un médico, por lo tanto fue esculpido –a conciencia a sabiendas de que era un emblema utilizado por las corporaciones de alquimistas, médicos y farmacéuticos–, junto a una hoja de acanto y capullos de adormidera (9).

Para su realización, vio pasar un lagarto cerca de la sepultura de familia en la que trabajaba, al que cogió y le ató un hilo, para que no escapara, mientras lo observaba como modelo para plasmarlo en la piedra. El lagarto muestra perfectamente todos los pliegues de su piel, la forma aplanada de su cráneo, así como las garras, las uñas y los pequeños ojos.

3.2. La lechuza

En el centro del tímpano ciego de un panteón de estilo Neoclásico, se encuentra la escultura el altorrelieve de una lechuza, apoyada sobre un tronco de árbol, cuya cabeza está girada mirando al frente. El cuerpo del ave está perfectamente trabajado formando el plumaje y las alas, del que salen las dos patitas, con sus dedos, garras y espolón. Igualmente, el rostro del ave muestra el pico y ojos característicos de una lechuza.

4. Conclusiones

La escultura funeraria de animales en los cementerios de la provincia de Alicante es minoritaria, existiendo tan solo en el año 1993, ocho obras, de las cuales, cinco corresponden a aves: Una paloma en el cementerio de San Jaime, de Benidorm; una paloma, en el cementerio de Cocentaina; dos palomas en el cementerio viejo de Villajoyosa y; una lechuza en el cementerio viejo de Villajoyosa.

Cuatro, a perros de raza pointer, formando parte de un grupo escultórico en el cementerio de Novelda; y un perro pointer que forma par-

te de un grupo escultórico en el cementerio de Relleu; y un lagarto, en el cementerio viejo de Villajoyosa.

De todas estas esculturas, tan solo se tiene conocimiento de su autoría, a la correspondiente al lagarto del cementerio de Villajoyosa, cuyo autor fue Jaime Lloret Lloret (1890-1969), un escultor vilero. Y la perteneciente al cementerio de Relleu, realizada por el escultor alicantino Vicente Bañuls Aracil (1866-1935).

Destacar que de todas las esculturas tanto las realizadas en bulto redondo, como en alto-relieve, fueron realizadas por sus autores, a tamaño natural.

En cuanto a la simbología de las mismas, las palomas simbolizan la elevación espiritual del alma del difunto que se dirige hacia el plano espiritual. La lechuza representa el alma que atraviesa la oscuridad y tinieblas de la muerte, para dirigirse hacia la luz en la que se halla Dios.

El lagarto representa el emblema del corporativismo médico y farmacéutico, al que perteneció el difunto para quién el escultor realizó la sepultura.

Y los perros, dejaron de tener una simbología maléfica relacionada con Satanás, originaria del cristianismo católico primitivo, mantenido en la Edad Media, para representar al fiel amigo del finado, que se mantiene a su lado como guardián, durante la eternidad.

En Villajoyosa (Alicante).
A 13 de agosto, 2020.

Citas bibliográficas

(1). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 210. 10.4.11. *La paloma*. «(...) La paloma es uno de los símbolos representados en la emblemática funeraria. Los evangelios apócrifos ya hicieron constancia de la simbología ligada a esta ave» (490): «(...) Y como el niño había sido circuncidado, ofrecieron dos tórtolas y dos jóvenes palomas (...)».

(491): «(...) estando presente el Espíritu Santo en forma de paloma blanca (...)».

(492): «(...) Jesús dijo: Los fariseos y los escribas recibieron las claves de la gnosis y las ocultaron. No entraron en ella y además impidieron el paso a quienes quisieron entrar. Más vosotros, sed cautos como las serpientes y cándidos como las palomas (...)». (490) PLA, Roberto. «El hombre templo de Dios vivo. Exégesis oculta de la religión de Cristo. A partir de comentarios al Evangelio según Tomás». Málaga. Sirio. 1990. *Evangelio del Pseudos Mateo*. Página 52. (491). *Ibidem. Evangelio Árabe de la Infancia*. Página 145. (492). *Ibidem. El Evangelio según Tomás* (gnóstico). Página 300.

(2). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 212. 10.5.2. *Volucraríos*. «(...) Los "Volucraríos" concentraron dos tipos de aves relacionadas directamente con la muerte: la paloma portadora del bien. Y la lechuza y el búho, representantes del mal».

La paloma significó (499): «(...) reconciliación (...) y de paz fecunda, prometidora de nuevos horizontes (...)».

«(...) La paloma es otra de las aves representadas habitualmente en iglesias y catedrales cristianas. Además del tradicional simbolismo relacionado con el espíritu santo, transmite también otros mensajes». / (Página 213)

«La paloma sirve también para representar la naturaleza del alma de los hombres, plasmada en el vuelo del ave y su ascensión. Las aves en general, y la paloma en particular, son símbolo del ansia del espíritu por separarse de lo terrenal y la búsqueda del Cielo y el Paraíso (...)». (499). FERNÁNDEZ BUENO, Lorenzo. *Gótica. Secretos, leyendas y simbología oculta de las catedrales*. Madrid. Aguilar. 2005. Páginas 85 y 489.

(3). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 205. 10.4.2. *La representación del mal: Perros, cuervos, dragones y serpientes*. «(...) Fue en este momento histórico de los primeros siglos del cristianismo cuando surge la simbología sobre el mal, y para ello los evangelistas utilizan a los reptiles y perros como aliados de Satán» (476):

«(...) los demonios empezaron a salir de su boca, huyendo en forma de cuervos y de serpientes (...)».

«(...) Satanás (...) Siempre que intentaban sujetarla con cadenas o cuerdas, rompía las ligaduras y huía desnuda a lugares salvajes. Se situaba en las encrucijadas de los caminos y entre los sepulcros, acometiendo a la gente con piedras y causando a sus familiares males sin cuento (...)».

«(...) Vivía también allí una jovencita que era atormentada de continuo por Satanás. El maldito se le aparecía con frecuencia en forma de un dragón que se disponía a engullirla y le chupaba la sangre (...)».

«(...) la joven solía quedar sometida a la acción diabólica, se le apareció el maldito en forma de un dragón terrible (...)». / (Página 206)

«(...) Más de repente salió Satanás del endemoniado bajo la forma de un perro rabioso (...)».

«(...) salió el reptil con todo rendimiento. Entonces le dijo Jesús: «Mira, ven y chupa todo el veneno que has inoculado a este niño». La serpiente se fue arrastrando hacia él y chupó todo el veneno. Después de lo cual, Jesús fulminó una maldición sobre ella y al instante reventó (...)».

(477): «(...) Jesús dijo: Los fariseos y los escribas recibieron las claves de la gnosis y las ocultaron. Jo entraron en ella y además impidieron el paso a quienes quisieron entrar. Más vosotros, sed cautos como las serpientes (...)». (476). CARTER, Joseph. *Evangelios Apócrifos*. Málaga. Sirio. 2004. (5ª edición, diciembre). *Evangelio Árabe de la Infancia*. Páginas 116, 118, 132, 133, 134 y 139. (477). *Ibidem*. *El evangelio según Tomás* (gnóstico). Página 300.

(4). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Vanitas vanitatum, omne est vanitas. Sepulturas de la nobleza en los cementerios de la Marina Baja (Siglos XIX y XX)*. Villajoyosa. 2019. www.Vanitasvanitatum.com, omne est vanitas. *Sepulturas de la nobleza en los cementerios de la Marina Baja (Siglos XIX y XX)*.pdf Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 86. 7.3. *Errores en la emblemática funeraria de la sepultura de familia de Relleu: El caso del falso marqués Virgilio Soler Pérez*.

«(...) La sepultura de familia de Virgilio Soler Pérez es el mejor grupo escultórico existente en los cementerios de la Marina Baja, digno de su visita, donde aparece representado el difunto Virgilio Soler Pérez –ataviado con levita–, de pie, junto a su perro, que lo mira con ojos amorosos. En la base de la sepultura, una leyenda dice textualmente (928):

24 setiembre 1895.

Virgilio.

¡No has muerto no!

Vives en la memoria de tus hermanos.

Faustino Loericia.

Mientras que en la puerta de hierro forjado que da acceso al jardín donde se encuentra la sepultura de familia, existe la inscripción epigráfica, que dice: "24 setiembre 1895", sobre una corona de la dignidad de marqués». / (Página 87)

«A priori, podría pensarse que allí se encuentra enterrado un marqués muerto el 24 de septiembre de 1895, llamado Faustino Loericia. Pero la realidad es muy distinta. El sepulcro se hizo en varias partes. La primera de ellas fue la escultura del sarcófago, ubicada sobre la escalera que baja a la sepultura y al osario. El autor era un trabajador de la piedra de Relleu, llamado Vicente Cortés (929). La primera persona que enterraron en esa sepultura se llamaba Milagros y para ella hicieron la sepultura.

«Virgilio Soler Pérez era un hermano del bisabuelo del historiador relleuense José Daniel Senabre Soler. Y Faustino y Loericia fueron los hermanos del difunto Virgilio Soler Pérez. Cuando murió Virgilio, se encargó al escultor alicantino Vicente Bañuls Aracil, –cuyo taller se hallaba bajo de la Casa Sacerdotal de Alicante–, la escultura de Virgilio y de su perro, del cual lo único que sé sabe es que éste, pertenecía a la familia (930).

«Y sobre el trabajo de la verja de forja de hierro de la puerta, José Daniel Senabre Soler, señala que la hizo otra persona y que se inspiraría en el adorno de la corona como decoración: "Porque en mi familia no había nobles, sí que pertenecieron a la burguesía de Relleu, pero no fueron nobles" (931).

«En cuanto al escultor Vicente Bañuls Aracil (1866-1935), recibió el encargo de la familia relleuense de realizar una escultura que representase fidedignamente al difunto Virgilio Soler Pérez, siendo la única escultura de carácter

funerario firmada por el premiado y laureado escultor (932) (...)».

(5). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. [www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf](http://www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf) Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 231. 10.7.5. *Bestiarios: Lagartos y dragones*. «(...) En el caso de los lagartos y dragones, ha ocurrido algo similar como en el de la lechuza, que el paso del tiempo ha cambiado su simbolismo, pasando de ser un elemento negativo relacionado con el mal, a oscurantista relacionado con las corporaciones de médicos y farmacéuticos» (535): «(...) A decir verdad, este simbolismo, como tantos otros, no parece haber traspasado los límites del círculo de alquimistas, galenos y boticarios, cuyos cenáculos o corporaciones, sobre todo hasta el Renacimiento, eran más que discretos con sus secretos y tradiciones profesionales (...)».

«(...) Desde hace muchos siglos hasta nuestros días, las agrupaciones de base iniciáticas han retenido en su simbolismo la ficción del dragón defensor, y su título de "guardar del umbral" ha pasado a su vocabulario. Esotéricamente el mito dragonítico significa la lucha del iniciado contra el "dragón del umbral". De modo, pues, que es la muerte ficticia de ese dragón guardián lo que permite acceder al sanctasanctórum / (Página 232) de la agrupación y participación en la vida y los conocimientos de los grandes iniciados.

«Por eso en un cenáculo intelectual de París, muy independiente, este tema simbólico se ha formulado así: el dragón de los antiguos centros iniciáticos es una imagen de Jesucristo. Sólo dándole muerte pudo abordar la humanidad caída el umbral de la vida eterna. Así como el dragón guardián defiende la entrada del camino de dicha con garras y dientes, así Cristo, con su doctrina y moral tan severas, con sus rigurosos mandamientos, hace difícil acceder a la morada de la dicha sin fin, cuyo estrecho sendero, que solo los valerosos pue-

den abordar, el mismo ha trazado y construido (...)». (535). CHARBONNEAU – LASSAY, Louis. *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Nº 44. Traducción de Francesc Gutiérrez. Volumen I. Barcelona. Sophia Perennis. 1997. 2ª edición. Páginas 392, 396 y 397.

(6). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. [www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf](http://www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf) Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 212. 10.5.2. *Volucrarios*. «(...) Los "Volucrarios" concentraron dos tipos de aves relacionadas directamente con la muerte: la paloma portadora del bien. Y la lechuza y el búho, representantes del mal».

«(...) Por el contrario, la lechuza, y el búho ya fueron designadas en su momento como aves de mal agüero, tan sólo por ser aves relacionadas con la nocturnidad y la oscuridad» (500): «(...) Ya en la Antigüedad, el búho, como animal nocturno que se mueve y desenvuelve entre tinieblas, fue una criatura considerada maligna, demoníaca, portadora de malos presagios e incluso vinculada a episodios sobrenaturales. Sin embargo, los antiguos solían distinguir entre el carácter maléfico del búho y los atributos benéficos de la lechuza a pesar de que esta rapaz desarrolla su actividad también en los negocios de la noche (...)».

«(...) el búho y la lechuza son las aves nocturnas por excelencia (...). La tradición judía la percibe como ave del demonio femenino de la noche, Lilith (...). La creencia popular les asigna un significado negativo debido a su nocturnidad, que los relaciona con fuerzas oscuras y seres del inframundo. Pero, en contrapartida, también se les ha otorgado, felizmente para ellos, algunos atributos positivos al representar a los seres que permanecen en la oscuridad de la ignorancia, mientras aguardan pacientemente, como el creyente, la salida del sol, la luz que los despertará a un nuevo día y a un nuevo estado del ser. Vigía en la noche, es símbolo de protección y a pesar

de que el cristianismo lo incluyó entre los seres tenebrosos de la oscuridad, aparecieron en su momento significados opuestos a los tradicionales, indicando que esta ave nocturna esperaba con anhelo la luz espiritual del amanecer que simboliza a Jesucristo (...). (497). FERNÁNDEZ BUENO, Lorenzo. *Gótica. Secretos, leyendas y simbología oculta de las catedrales*. Madrid. Aguilar. 2005. Páginas 85 y 489. (500). *Ibidem*. Páginas 82, 496 y 497.

(7). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. [www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf](http://www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf) Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 230. 10.7.4. *Volucrarios: Las aves de la noche*. «(...) El simbolismo de la lechuza ha variado desde la Edad Media, pasando de ser un ave de mal agüero, a un ave cuya mirada puede atravesar la oscuridad de la noche, paralelismo que se ha relacionado con que puede cruzar el tránsito de la muerte y ver en el más allá» (534): «(...) La idea de Sabiduría se añade aquí a la Ciencia y la de Prudencia: una es a menudo fuente de la sabiduría, y la otra es su consecuencia. Los griegos, que fueron pensadores profundos, vieron un emblema de estas tres ideas en el aire que conoce, de noche, lo que escapa a todos los demás y que, sabiéndose acosada por ellos, tiene el sentido común y la prudencia de mantenerse oculta todo el día fuera del alcance de su vista. Por eso le atribuyeron a la casta diosa de la Sabiduría, Atenea, salida del cerebro del dios supremo, pues «el ojo de la lechuza brilla en las tinieblas como la gloria del sabio en medio de la multitud imbecil», dice un texto antiguo. (...) Pese a algunos significados desfavorables que varios autores de la Edad Media hicieron interpretar a la lechuza –tal vez por confusión con el búho–, el simbolismo de esta ave siguió rígido sobre todo por la pervivencia de las ideas que los antiguos relacionaron con ella: en los / (Página 231) monasterios, sobre todo, la lechuza, que en todo el día no abandona su refugio de la muralla o del árbol hueco, se tomó como ideograma de la meditación, porque, ¿qué se puede

hacer en una celda monástica en las horas de “recogimiento”, o en la sala de estudio, si no es meditar y estudiar? La lechuza, pues, representó al meditativo, al estudioso que durante el día y durante las largas veladas escruta las cuestiones profundas de las “cosas de Dios” y alcanza así a penetrar mejor que los demás misterios de que se rodea Aquel del que decía Isaías en su tiempo: *Vere tu es deus absconditus, Deus Israel Salvador (...)*».

«(...) La lechuza fue el emblema medieval de la meditación (...) por eso algunos de ellos relacionaron la lechuza con el simbolismo de los siete “Dones del Espíritu Santo”, los dones de la Sabiduría, Inteligencia, Consejo, Fuerza, Ciencia, Piedad y temor de Dios (...)

«(...) Pese a algunos autores de la Edad Media que le hicieron simbolizar, junto con el búho, varios vicios, la lechuza tuvo el honor de ser comparada al Cristo divino. Eustato, arzobispo de Salónica en el siglo XII, reflejando la opinión de su tiempo, dice comentando a Homero que si la lechuza puede ver en un medio de la noche más oscura es porque sus ojos tienen una fuerza luminosa que disuelve por sí sola las tinieblas. Asimismo Cristo, dijeron los místicos, por la virtud de su divinidad, todo lo ve, siempre y en todas partes: no existe el misterio para él; y por la virtud de ese conocimiento de todas las cosas en la tierra y en los cielos fue su Evangelio una revelación para este mundo, una enseñanza de principios nuevos, inauditos: él es el maestro de la exomología, pues sólo él podría desvelar a todos todas las cosas ocultas (...).» (534). CHARBONNEAU – LASSAY, Louis. *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Nº 44. Traducción de Francesc Gutiérrez. Volumen I. Barcelona. Sophia Perennis. 1997. 2ª edición. Páginas 463, 464 y 465. CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. [www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf](http://www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf) Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 234. 11. *Emblemática funeraria en*

el cementerio viejo de Villajoyosa. «(...) Por un lado que la muerte ha segado la vida de la persona enterrada en dicho panteón. Y en segundo lugar, que la llama que sale de la antorcha, simboliza la vida eterna (546), y al estar entrecruzada con la guadaña, su significado es que supera a la muerte. Por otro lado, la lechuza (547), –en la realidad de la naturaleza–, es un animal que puede ver en la oscuridad. Por lo tanto, su significado simbólico, sumado al ideograma anterior, reside en que el alma de la persona que falleció y se encuentra enterrada en el panteón, superó la muerte física, dirigiéndose hacia la vida eterna, atravesando las tinieblas y llegando a la luz espiritual de Jesucristo (...).» (546). FERNÁNDEZ BUENO, Lorenzo. *Gótica. Secretos, leyendas y simbología oculta de las catedrales*. Madrid. Aguilar. 2005. Página 146. (547). *Ibidem*. «(...) lechuza, indicando que esta ave nocturna esperaba con anhelo la luz espiritual del amanecer que simboliza a Jesucristo (...).» Páginas 82, 496 y 497.

(8). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. [www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf](http://www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf) Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 179. 9.2. *La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890-1969)*. «(...) Fue denominado por los marmolistas alicantinos que habían trabajado con él como “manos de plata”. Jaime Lloret Lloret, nacido en 1890 en Villajoyosa, y fallecido en 1969, a los 79 años, en su población natal, se encuentra enterrado en un panteón, –construido por él–, y presidido por un gran Cristo crucificado, del que una leyenda local asegura que la posición de su cabeza, hace referencia a una disposición corporal satánica, / (Página 180) como refiere su nieto Ángel Lloret Mauri, –Arquitecto Técnico, de profesión–, en su *Estudio actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado*».

«Jaume Lloret Lloret fue conocido por sus dos apodos “El Pedrapiquer”, o “Lectorante”. Era hijo de un chocolatero, pero él no qui-

so seguir los pasos de su padre, debido a su destacada maestría en el dibujo, especialidad que desarrolló en el taller de los “Zaragoza”, ya que comenzó a trabajar de aprendiz junto a José Zaragoza, a la edad de 16-20 años: “Mi padre trabajaba sólo, no tenía ayudantes. Trabajaba siempre en el cementerio, excepto las figuras que las hacía en casa –calle Colón nº 2–, y luego las llevaba al cementerio para su colocación. Tardaba un mes en hacer una escultura, o un poco más. Se levantaba tempranísimo, sobre las seis de la mañana para trabajar, e incluso el propio sepulturero tenía que dejarle las llaves del cementerio escondidas para que no lo abriera el mismo. Antes de la guerra mi padre se pudo comprar un coche Ford, que fue el segundo que entró en Villajoyosa, pero cuando entró la Guerra Civil se lo quitaron, y luego iba a trabajar en bicicleta, por todos los pueblos de la zona. Durante un tiempo, –antes de la Guerra–, con mi padre trabajó un primo hermano mío, Juan Bautista Lloret Ferrer, que tiene quince años más que yo, como marmolista, pero dejó de trabajar con mi padre, debido a un susto que le dieron los enterradores en el cementerio cuando estaban construyendo un panteón de grandes dimensiones que está situado a la izquierda de la entrada del cementerio. Justo delante del panteón, había una zona de sepulturas de niños pequeños, y el sepulturero desenterró a una niña porque necesitaban el sitio para enterrar a otro, y la niña apareció vestida con un traje blanco y todavía con pelo. Y para hacerle una gracia a mi primo, el enterrador cogió el cuerpo de la niña y lo puso de pie tocando la espalda de mi primo, que cuando se giró y la vio, salió corriendo del cementerio, y nunca más quiso trabajar de marmolista en el cementerio”» (363).

«Jaume “El Pedrapiquer”, buscó siempre la colaboración del transportista vilero “Toni, la Palla”, para sus desplazamientos hasta Monóvar y Novelda para adquirir la piedra. Allí cargaban y la traían hasta el taller de Jaume Llorca. Igualmente, para llevar las esculturas hasta el cementerio –ya que habían sido trabajadas en

el taller de su propiedad–, buscaba la colaboración de dicho transportista.

«Cuenta su hijo Juan Lloret Ferrer, quien ayudó a su padre en las labores de escultor funerario, cuando sus estudios de ingeniería agrónoma se lo permitían, que: “En los días de lluvia o de mal tiempo, mi padre y yo comíamos dentro del sepulcro cuando lo estaban construyendo, pero cuando el tiempo era bueno, salíamos fuera del cementerio a comer”» (364). / (Página 181)

«Jaume Llorca Llorca, no trabajó sólo para el cementerio de Villajoyosa, sino para otras poblaciones de la comarca de la Marina Baja, como fueron los cementerios de Benidorm, Finestrat, y Callosa d’En Sarriá.

«Las obras realizadas en Villajoyosa fueron firmadas con las siglas de J.LL; o J. Lloret; pero cuando sus trabajos iban destinados a otras poblaciones, junto a la firma, añadía el topónimo “Villajoyosa” (365).

«En el cementerio-museo funerario de Villajoyosa se pueden observar las obras de Jaume Lloret Lloret, realizadas en bulto redondo, y altorrelieve: “El Corazón de Jesús”, “San José y el Niño”, “Cruz Latina sobre montículo de piedras”, “El Lagarto junto a hojas de adormidera” –único vestigio de reptil funerario existente en toda la provincia de Alicante–, y que fue realizado mediante el retrato de un auténtico lagarto que cogió Jaume Lloret Lloret, por los alrededores, el cual ató a un palito para que no se moviera, y así poderlo copiar. Su nieto Ángel Lloret Mauri, añade: “años más tarde y durante cuatro años consecutivos, el antiguo sepulturero me contó, que un reptil visitaba la tumba, permaneciendo quieto a las pies del panteón, como esperando que se moviese el de piedra” (366).

«Así como panteones de casetones, fundamentalmente de estilo Neogótico, siendo su gran obra maestra el perteneciente a la familia “Beneito”.

«Cita Lloret Mauri, que (367): “(...) La mayor parte de las obras que hoy perduran, las reali-

zó en la década de los 60 (...). Son fáciles de distinguir todas sus obras, si bien ha empleado siempre la misma piedra, también tiene otros distintivos como son: Caligrafía: Empleaba una caligrafía característica suya, a partir de unas plantillas que se había fabricado propiamente [en las que son muy característicos la grafía de los números 4 y 5; y de las letras mayúsculas ‘A, M, S, T, Z’]. Zócalos: Empleaba zócalos del mismo pétreo en los panteones de caseta y en lugares singulares como son escalones dentro del panteón o peana. Esta loseta es una caliza macrocristalina, que podía estar acabada superficialmente con un abujardado que era lo más común. Firma: En las imágenes anteriores hemos visto los tres tipos de firma que empleaba. J. LL; J. Lloret Villajoyosa; o J. LL. Villajoyosa (...)”». (363). LLORET FERRER, Juan. Nacido el 17 de enero de 1934. Hijo del marmolista y escultor vilero Jaime Lloret Lloret. Entrevista realizada el 25 agosto, 2009. Villajoyosa. (364). *Ibidem.* (365). LLORET MAURI, Ángel Tomás. Nacido el 6 de mayo, 1979. Nieto de Jaume Lloret Lloret. Entrevista realizada el 25 agosto, 2009. Villajoyosa. LLORET MAURI, Ángel Tomás. Arquitecto Técnico. *Estudio del estado actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado.* Villajoyosa. Mayo 2004. (366). *Ibidem.* (367). LLORET MAURI, Ángel Tomás. Arquitecto Técnico. *Estudio del estado actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado.* Villajoyosa. Mayo 2004. Página 24.

(9). CARBONELL BEVIÁ, Lola. *Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa*. Villajoyosa. 2015. [www. Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf](http://www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf) Publicado en: Lola Carbonell Bev.blogspot.com Página 232. 11. *Emblemática funeraria en el cementerio viejo de Villajoyosa*. «(...) Como se ha visto en el capítulo anterior, fue en el siglo XIX cuando se produce un despertar de la emblemática y simbología medieval, a través de movimientos artísticos como el Neogoticismo y Neoclasicismo.

«En el caso concreto del cementerio de Villajoyosa, la llegada en el año 1898 del artista funerario José Zaragoza Martínez, marcó un hito en la representación de la emblemática funeraria en el camposanto de Villajoyosa. José Zaragoza había estudiado Bellas Artes en Valencia, titulación que le hacía conocedor de las tendencias artísticas funerarias europeas del momento, y quizás también del concepto simbólico de los elementos que representó.

«Pero no todas las representaciones emblemáticas del cementerio fueron obra suya, sino que fueron encargadas también a otros marmolistas.

«¿Pero, la pregunta es la siguiente: fueron conocedores el resto de artistas funerarios que trabajaron para el cementerio de Villajoyosa del simbolismo de sus representaciones?

«Parece ser, que en algunos casos muy puntuales, sí, como es la representación del lagarto o dragón de pequeño tamaño, que reposa junto a una hoja de acanto y capullos de adormidera, y se halla ubicado en la sepultura de un médico.

«No es un hecho anecdótico que el artista funerario esculpiera un pequeño dragón o lagartija en el enterramiento de un galeno. El escultor conocía en el momento de realizar su obra, que la figura del reptil fue utilizada por las corporaciones de alquimistas, médicos y farmacéuticos (536). Pero tampoco hace suponer que la hoja de acanto y los capullos de adormidera surgieran al libre albedrío del escultor. ¿Por qué? Porque el acanto tiene un significado funerario: las tentaciones terrenales (537). / (Página 233)

«Mientras que la adormidera simboliza el consuelo en el letargo, ya que dicha flor induce al sueño (538).

«¿Por qué el autor representó la trilogía dragón-acanto-adormidera? Porque el concepto que quiso transmitir era el de una persona perteneciente al corporativismo médico, que en el trance de la muerte tuvo que hacer frente a la dualidad existente entre las tentaciones

terrenales –que le sujetaban a la vida física– y el consuelo del sueño eterno. Quizás este mensaje se dirigía más, hacia los familiares y amigos del difunto, cuando acudiesen a visitar su tumba (...). (536). CHARBONNEAU – LASSAY, Louis. *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Nº 44. Traducción de Francesc Gutiérrez. Volumen I. Barcelona. Sophia Perennis. 1997. 2ª edición. Páginas 392, 396 y 397. «(...) A decir verdad, este simbolismo, como tantos otros, no parece haber traspasado los límites del círculo de alquimistas, galenos y boticarios, cuyos cenáculos o corporaciones, sobre todo hasta el Renacimiento, eran más que discretos con sus secretos y tradiciones profesionales (...). (537). MUSQUERA, Xavier. *Ocultismo medieval. El mensaje de los constructores*. Colección Año/Cero. Madrid. América Ibérica S.A. 2003. Página 53. (538). CIRCULO DE LECTORES. *El lenguaje de las flores*. Ilustrado por Kate Greenaway. Barcelona. Círculo de Lectores. 1983. Sin paginar. Introducción.



Paloma apoyada en el borde de una sepultura de familia del cementerio nuevo de Benidorm. (Foto: Lola Carbonell Beviá. Agosto. 2010)



Detalle de una sepultura con una paloma apoyada sobre la lápida perteneciente al cementerio de Cocentaina. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 15 mayo, 1993)



Ataúd sostenido por cuatro perros podencos en posición recostada en el cementerio de Novelda. Obsérvese los ojos de los perros con los ojos abiertos, en posición de guardia. Los perros de Novelda son un caso único en la provincia de Alicante, junto con el can de Rellu. (Fotos: Lola Carbonell Beviá. 14 noviembre, 1993)





Escultura en bulto redondo del perro del que fue su propietario, fallecido en Relleu. Detalle de la cabeza del perro de caza que mira con ojos amorosos a su dueño. (Fotos: Lola Carbonell Beviá. 6 diciembre, 2018)





Paloma picando un dedo de una mano femenina portadora de una adormidera. (Foto: Lola Carbonell Beviá. Año 2010)



Paloma descansando sobre una mano femenina. Cementerio de Villajoyosa. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 20 junio, 2019)



Lechuza apoyada sobre un tronco. Panteón del cementerio de Villajoyosa. (Foto: Lola Carbonell Beviá. Año 2010)





Lagarto rodeado por hojas de acanto y capullo de adormidera, que decora una sepultura de familia del cementerio de Villajoyosa. (Foto: Lola Carbonell Beviá. Año 2010)



JUEGOS TRADICIONALES DE CANILLAS DE ACEITUNO, PUEBLO DE LA AXARQUÍA DE MÁLAGA

José Luis Jiménez Muñoz

En este artículo voy a describir diez juegos tradicionales de nuestra villa. Son juegos antiguos que han ido transmitiéndose de generación en generación. El paso de una sociedad agrícola a otra industrial, tecnológica y competitiva, los ha ido arrinconando. Con este trabajo pretendo rescatarlos del olvido.

Un esencial «primitivismo» presentaban esos juegos de antaño, donde un palo, un botón, un aro de tonel, un trozo de cántaro roto, una caja de cerillas o una moneda solían constituir el soporte material del juego.

Hoy en día nos encontramos con un individualismo creciente en la práctica de muchas actividades lúdicas. El sentido de la participación comunitaria en el juego se va perdiendo.

Por otra parte, hay que hacer mención del rico vocabulario popular que se ha llegado a crear con esos juegos. Palabras como tângana, tabuleta, leva, billarda, mocho, troquillejo, macuquínés, hoyuelo, simón o baratero son términos que constituyen un legado lingüístico heredado de nuestros antepasados.

Con la descripción de estos juegos pretendo dar a conocer a los más jóvenes un legado cultural más de nuestro pueblo.

Juegos tradicionales de Canillas de Aceituno

- *El diablo*. Era un juego de niñas. Consistía en un carrito grande de goma (el diablo) que se ponía sobre una cuerda fina cuyos extremos estaban unidos a sendos palos de madera. El diablo se iba balanceando en la cuerda con el movimiento de las manos.

Cuando adquiría velocidad, el diablo se lanzaba al aire y, a continuación, había que tener la pericia de recogerlo con la cuerda. Algunas veces, cuando el diablo estaba en el aire, a la niña le daba tiempo de saltar la cuerda. Perdía la niña a la que se le caía el diablo al suelo.

- *El juego de la pelota contra la pared*. Era también un juego de niñas. Consistía en lanzar una pelota contra una pared a la mayor altura posible, para que a la niña le diera tiempo a dar varios giros y saltos y recoger la pelota antes de que cayera al suelo. Perdía la niña a la que se le caía la pelota al suelo.

- *La rueda*. Era un juego de niños y niñas. Consistía en ir rodando por las calles un aro con un alambre doblado en su punta. Los aros de los niños solían ser de toneles. Los aros de las niñas eran de madera.

- *La tangana o tabuleta*. Era un juego de niños y niñas parecido a la actual regaña. La tabuleta era un trozo de cántaro roto que se iban desplazando con el pie.

- *Los botones (o los broches)*. Era un juego de niños. Un grupo se reunía para jugar con un número igual de botones. Empezaba uno lanzando contra una pared un botón. El siguiente lanzaba luego su botón: tenía que conseguir que cayera a una distancia mínima de una cuarta con respecto a la posición de caída del otro botón. Si lo conseguía se llevaba el botón del contrario. Ganaba el que obtuviera mayor número de botones al finalizar el juego.

- *La leva*. Era un juego de muchachos que se cogían de la mano y tenían que ir corriendo para lograr rodear y hacer «prisionero» a otros muchachos que habían salido corriendo al iniciarse el juego. El que quedaba «prisionero» tenía que unirse al grupo de los que iban cogidos de la mano. La leva terminaba cuando se lograba capturar, por medio de la carrera y el rodeo, a cada uno de los jóvenes que habían salido corriendo al inicio del juego.

- *La billarda*. Era un juego entre dos muchachos. La billarda era un palo de aproximadamente una cuarta de largo, con sus extremos afilados. La billarda se colocaba sobre dos piedras. Con otro palo más largo llamado mocho se golpeaba un extremo de la billarda e inmediatamente había que darle en el aire otro golpe, llamado troquillejo, para lanzarla al mayor número de metros de distancia. Luego se colocaba el palo largo o mocho sobre una de las dos piedras donde anteriormente había estado la billarda, sobre una tercera piedra llamada macuquínés. A continuación el otro jugador cogía la billarda en su posición de caída y tenía que lanzarla con la mano contra el mocho para conseguir derribarlo. Si, en el lanzamiento de la billarda se había quedado corto o se había pasado, tenía que acertar en calcular la distancia exacta (medida con el mocho) que había entre el lugar de la segunda caída de la billarda y la tercera piedra (el macuquínés). A continuación se medía la distancia utilizando el palo largo o mocho. Si el jugador se había equivocado en su medición, quedaba fuera de juego, y otro comenzaba a jugar con el que había ganado.

- *El salto del palo*. Era un juego de muchachos. Uno de ellos, al que se le llamaba burruca (que había salido perdedor en un sorteo previo), se ponía con la espalda y la cabeza inclinadas hacia el suelo y las manos apoyadas en las rodillas. A continuación cada uno de los demás muchachos saltaba uno a uno por encima del que estaba aga-

chado, y, al saltar, iba diciendo una serie de frases según el número del salto.

- *El hoyuelo*. Era un juego de muchachos. Su desarrollo era el siguiente: se hacía en la tierra un hoyo (hoyuelo) de unos cuatro centímetros de profundidad y de un diámetro de un poco mayor al de una «perra gorda». Dentro del hoyo los jugadores introducían un determinado número de monedas (cada jugador ponía la misma cantidad). A continuación, y desde una distancia de unos cuatro o cinco metros, los participantes iban lanzando, por turno, una «perra gorda» al hoyo. El que lograba colocar su moneda dentro del hoyo era el ganador, y se llevaba todas las monedas que había en el hoyuelo.

- *El simón*. Era un juego de muchachos. Su desarrollo era el siguiente: una caja de cerillas se ponía de canto con un determinado número de «perras gordas» (cada jugador ponía la misma cantidad encima). Desde una distancia previamente fijada, cada jugador lanzaba por turno una «perra gorda» contra la caja de cerillas. El que lograba derribarla ganaba y se llevaba todas las monedas.

- *Las caras*. Era un juego de hombres que sólo se hacía en público el día de Navidad. Su desarrollo era el siguiente: un grupo de hombres se reunía y formaba un círculo. Cada uno de ellos colocaba en el suelo un determinado número de monedas y billetes de un determinado valor (cada jugador la misma cantidad). En el centro del círculo se situaba el llamado «baratero», quien, antes de lanzar dos monedas al aire, tenía que poner en cada montón de la apuesta la misma cantidad de monedas (igualando el valor) que todos los jugadores habían puesto. A continuación el «baratero» lanzaba dos monedas al aire. Si salía cara y cruz, no ganaba nadie, y cada cual recogía su dinero y se volvía a apostar. Si salían dos cruces ganaban los apostantes su dinero y el equivalente que había puesto el «baratero». Pero si salían dos caras, lo ganaba todo el «baratero».

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

