

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Cocinando mentiras 3
Joaquín Díaz

Santos Epitacio y Evasio, los
inventados obispos y mártires de
Plasencia y Coria 4
José María Domínguez Moreno

Los instrumentos musicales en
el Pórtico de la Majestad de la
Colegiata de Toro (Zamora) 19
M^ª Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles
Fernández García

Apuntes sobre el villancico
cusqueño (II) 29
Raúl Carreño-Collatupa

A propósito del «entierro de
Genarín» y de Ramón Gómez de la
Serna: ¿una tradición leonesa con
precedentes madrileños? 57
Lorenzo Martínez Ángel

El *burlón* y el *bocazas*, figuras
apotropaicas de la arquitectura
tradicional castellana 60
Arturo Martín Criado

El zopilote en la lírica y la narrativa
de tradición oral de México 69
Donají Cuéllar Escamilla

SUMARIO

Revista de Folklore número 497 – Julio 2023

Portada: Giovanni Nanni, dominico nacido en Viterbo

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

COCINANDO MENTIRAS

El jesuita toledano Jerónimo Román de la Higuera, que hizo poco caso a Santa Teresa en lo de la imaginación y la confundió con la cordura, fue uno de los numerosos autores de aquellos falsos cronicones que nos dieron fama de falaces a la hora de recrear nuestro pasado. Menéndez y Pelayo escribió en su *Historia de los heterodoxos españoles* que esa fama la teníamos bastante merecida, poniendo a Román de la Higuera y a Lupián Zapata entre los más osados «intérpretes» del pasado:

[...] Infestaron de malezas el campo de nuestra historia eclesiástica llenando con la mejor voluntad del mundo y la más ancha conciencia todos los vacíos, dotando a todas nuestras ciudades de larga procesión de héroes y santos, confundiendo y trastornando de tal manera las especies, que aún hoy, después de abatido el monstruo de la fábula por los generosos esfuerzos de Nicolás Antonio, los Mondéjar y los Flórez, aún dura el contagio en historiadores locales.

La mala costumbre de Román de la Higuera no era nueva ni mucho menos: Giovanni Nanni, dominico nacido en Viterbo en 1432, ya había jugado con la historia y la mistificación en su principal y más mendaz obra titulada *Antiquitatum variarum volumina XVII cum comentariis*, trabajo en el que se había inventado la historia de España recreándose en fabulosas leyendas y atribuyendo sus fuentes a la Biblia nada menos.

Florián de Ocampo cayó en su trampa y prolongó en el tiempo las falsedades, algunas de las cuales llegaron a los estudios de bachillerato de los que peinamos canas. El mismo nombre con el que firmaba sus escritos, Annio de Viterbo, era tan falso como sus invenciones, pero la dedicatoria a los Reyes Católicos influyó no poco en la aceptación sin crítica de sus historias. En la Plaza de Oriente de Madrid, por ejemplo, todavía se puede admirar la estatua de Ataúlfo como primer rey «español», así que las historias fabulosas aparecidas y difundidas desde el siglo xv –o incluso antes– convierten al imaginativo dominico en uno de los más conspicuos pseudohistoriadores al crear, siguiendo a un monje primitivo y un poco apócrifo llamado Beroso, su propia prehistoria de España. A partir de ahí todo es posible, especialmente cuando la historia entra en el ámbito de lo doméstico y hay que explicar los hechos de forma infantil y comprensible. Porque la historia forma parte del recuerdo y la mentalidad de cada uno de nosotros. No sólo es el pasado sobre el cual se ha construido el devenir de las naciones sino un conjunto de hechos que marcaron la vida y las creencias de las personas. Es el territorio donde la memoria encuentra los ingredientes que reservará para ir cocinando a fuego lento la existencia.

CARTA DEL DIRECTOR

SANTOS EPITACIO Y EVASIO, LOS INVENTADOS OBISPOS Y MÁRTIRES DE PLASENCIA Y CORIA

José María Domínguez Moreno

Han pasado más de cuatro siglos desde que el jesuita toledano Jerónimo Román de la Higuera diera rienda suelta a su fecunda imaginación y redactara el *Flavii Lucii Dextri Barcinonensis Chronicon Omnimoda Historiae*, conocido como el *Cronicón de Dextro*. En este y otros escritos de la misma catadura, como son los que atribuye a ficticios investigadores (Luitprando, Marco Máximo, Julio Pérez o San Athanasio), fueron apareciendo las inventadas biografías de toda una pléyade de santos, especialmente mártires, al igual que incontables acontecimientos históricos de desconocidos períodos de la iglesia en España.

Curiosamente no fue una crónica y sí una hoja suelta la que le sirvió para crear a San Evasio. Esta anotación le fue entregada en mano por Román de la Higuera al crédulo obispo Prudencio de Sandoval, prelado de Tuy, que de inmediato se encargó de su difusión.

El mitrado Evasio llegó a Tuy para sustituir al creador de aquella milenaria sede episcopal. Su nombre era Epitacio y había nacido en la Lusitania, en la supuesta ciudad de Ambracia, enclavada en el lugar que ocupa la actual Plasencia. Para darle una apariencia de veracidad, Román de la Higuera encuadró estos datos salidos de su magín dentro de unos hechos que en aquellos momentos, por los finales del siglo XVII, se consideraban históricos, como era la fundación de Ambracia por grupos helenos venidos a la Península. Así se refería al origen de la población el historiador dominico fray Alonso Fernández por los comienzos de la centuria siguiente:

El puesto donde aora está la ciudad de Plasencia, es donde antiguamente estuuo vna gran ciudad de Griegos, llamada Ambracia, fundada por ge[n]tes de Macedonia y Ambracia, q[ue] la pusieron el mismo nombre que tenia la ciudad de donde ellos partieron¹.

En este idílico y próspero enclave es donde transcurre la infancia y la juventud Epitacio, creciendo fuertemente apegado a las creencias de sus antepasados. Aquí conocerá la nueva doctrina, puesto que Ambracia es uno de los primeros lugares en donde se va a escuchar la predicación evangélica, transmitida por un discípulo directo del apóstol Santiago.

Los cronicones debidos a la ágil pluma de Román de la Higuera se explayan relatando las andanzas del hijo de Zebedeo por tierras andaluzas, ocupado principalmente en hacer milagros y en nombrar obispos. Uno de los beneficiados con el cargo presbiterial será Pedro de Ratis o de Rates, judío de nacimiento, que, luego de llevar muerto largo tiempo, fue resucitado, tal y como afirma en su fantástica historia atribuida a San Athanasio:

[...] fue Profeta grande, llamado Samuel el Moço, o Malachias el Viejo, por la gravedad de sus costu[m]bres, hermosura de su rostro, i [n]o avie[n]do muchos

1 FERNANDEZ, Fray Alonso: *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia. Refieren vidas de sus Obispos, y de Varones señalados en Santidad, Dignidad, Letras y Armas. Fundaciones de sus conuentos, y de otras obras pías: Y seruicios importantes hechos á los Reyes. A la Magestad Católica de Felipe Quarto Victor Nuestro Señor.* Con privilegio, en Madrid, por Iuan Gonçalez. A costa de la Ciudad, y de la Santa Iglesia de Plasencia. Año 1627. Pág. 5.

años, q[ue] avia muerto, le resucitó Santiago, para q[ue] le ayudara en el ministerio de la predicacio[n], en q[ue] estava ya exercitado².

Estos escritos fueron aprovechados por Francisco de Bivar para los comentarios que hace de Dextro³. Y precisamente Bivar alarga en más de medio siglo los años que el antiguo Samuel tarda en resucitar por obra del apóstol Santiago, bautizarse, cambiar su nombre por el de Pedro, ser consagrado como presbítero y tomar posesión de la diócesis de Braga.

Y, por si fuera poco, también echa mano de otra fuente «inédita», cual es la fabulosa historia de San Pedro de Rates escrita por un no menos imaginario San Caledonio, al que acaba incluyendo en el episcopologio bracarense. Si exagerados y fabulosos son los cronicones de Román de la Higuera, en ocasiones se convierten en peccata minuta si se los compara con lo que nos ofrecen quienes se sirven de ellos para sus propias elucubraciones.

Parece ser que en Braga existía desde muy antiguo una tradición sobre Pedro de Rates y de su consagración por el apóstol Santiago. Así lo puso de manifiesto Henrique Flores:

2 ERCE XIMÉNEZ, Miguel de: *Prueba de la predicacion del apostol Santiago el Mayor en los Reinos de España. Doctrina, que aviendo satisfecho al Santissimo Padre Vrbano octavo la puso afirmativamente en el breviario romano por estudio, i diligencia.de don Miguel de Erce Ximenes, doctor en ambos derechos*. Primera Parte. En Madrid, por Alonso de Paredes, año de 1646. Fol. 130 v.

3 Flavio Lucio Dextro era hijo de San Paciano, obispo de Barcelona. Murió a mediados del siglo V. A él le atribuye Román de la Higuera, su autor, la redacción de *Chronici omnimoda[e] historeae*, de la que dice haber sido elaborada en el año 430. Para evitar suspicacias sobre el origen del documento difundió el bulo de que el original se encontraba en Worms, en manos de un burgués, al que tuvo acceso y copió un supuesto Padre Torralba, discípulo suyo y ya fallecido. Con tales datos la comprobación de su veracidad resultaba imposible. Ver YELO TEMPLADO, Antonio: «El Cronicón del Pseudo-Dextro. Proceso de redacción», en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 43, nº 3-4 (Murcia, 1985), págs. 103-121.

Entre los Discipulos que el Apostol tuvo, fuera de los doce, se debe reconocer, por Tradición de la Iglesia de Braga, á S. Pedro de Rates; sin aprobar por esto las ficciones con que le han querido revestir los Autores sequaces de los falsos Chronicones. La Santa iglesia de Braga no ha adoptado en su Oficio aquellas exorbitantes novedades que se hallan en los modernos Escritores, ni deben ser siquiera mencionadas. Lo que dice su Iglesia es, que fue uno de los varios Discipulos del Apostol Santiago, sin contarle aun entre los nueve especiales: pues no fue ninguno de los siete que acompañar[on] al Maestro en la buelta de Judea... Para esto no hallo mas prueba que la Tradición de Braga, que es mucho mas antigua que los Pseudo-Chronicones: y para cosas respectivas á una Iglesia, debemos consultarla á ella misma y darla crédito, mientras no tengamos argumentos, que obliguen al dissenso⁴.

El autor de la *España Sagrada* llegaba tarde con sus advertencias, puesto que en el caso que nos ocupa poco pudieron los escasos datos que aportaba la tradición oral contra el entramado novelesco que iban descubriendo los cronicones. Si el pueblo consideraba atractivas las nuevas vivencias que envolvían a sus santos, no le iban a la zaga los representantes del clero, entre los que ocupa un lugar destacado el portugués Rodrigo da Cunha, arzobispo de Braga durante siete años.

Rodrigo da Cunha, aunque echa mano de la tradición para asentar la presencia de Santiago

4 *España Sagrada, Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España: origen, divisiones, y limites de todas sus Provincias. Antigüedad, traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas en todos los dominios de España, y Portugal. Con varias disertaciones criticas, para ilustrar la Historia Eclesiastica de España. Tomo III. Contiene la Predicación de los Apóstoles en España: propagación de la Christiandad desde el siglo primero: origen, progreso, y mutación de la Missa antigua en estos Reynos. Justificado todo por Escritores de buena fé, y Documentos auténticos*. En Madrid, año de 1748. Pág. 133.

en Braga y la consagración de San Pedro en esa ciudad, en otros aspectos, cuales son la resurrección o el bautizo de su obispo, sigue fielmente lo marcado en los cronicones:

Entrou em Braga o Santo Apostolo, & pera entrar com estro[n]do detrouão (cujo filho o chamàra Christo Nosso Senhor) se foi a huna sepultura celebre, onde jazia enterrado de seiscentos annos hun Santo Profeta Iudeu de nação, & que aly viera dar com outros catiuos mandados de Babylonia por Nabuchodonofor, chamado Malachias o velho, ou Samuel o moço, & em presença de infinito pouo, chamãdo por elle o resucitou, em nome de IESV Chrifto, aque[m] vinha prègar, & publicar por verdadeiro Deos. Bautizou o pouco depois, & dandolhe nome de Pedro o escolheo, & tomou por primeiro, & principal de todos seus dicipulos⁵.

Es el arzobispo Da Cunha, en lo que a Pedro de Rates se refiere, un leal imitador de su colega, el aludido Prudencio de Sandoval, que un cuarto de siglos antes había colado auténticos pufos históricos sobre la iglesia de Tuy⁶. Sandoval no solo creía al pie de la letra las sorprendentes historias que le llegaban, sino que manifestaba sinceras alabanzas a quienes suponía que eran sus autores:

Dextro y Julián Arcipreste Toledo, que son las mejores estrellas que en lo antiguo nos guían⁷.

5 CUNHA, Rodrigo da: *Da História Ecclesiastica dos Arcebispos de Braga, e dos Santos, e Varones illustres, que florecerão neste Arcebispado. Primeira parte.* En Braga, por Manuel Cardozo, Anno 1634. Pág. 68, cap. XIII, 2.

6 SANDOVAL, Prudencio de: *Antiguedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy y de los Obispos que se save aya auido en ella. Sacada de los Concilios y cartas Reales y otros papeles.* Em Braga. Em casa de Fructuoso Lourenço de Basto. Anno 1610.

7 *Ibid.*, fol. 12 v.

Goçado he de mi buena suerte, de la ventura que el Padre Ieronymo Roman de la Higuera, religioso docto y curioso de la Compañia de IESVS, ha tenido e[n] hallar libros, papeles, fragmentos, y memorias de gran antiguedad, que por gran diligencia han venido a sus manos, y me los ha comunicado. Dellos son vnos fragmentos de cosas que escribio San Athanasio, no el de Alexa[n]dria, sino el primer Obispo de Çaragoça, casi en tiempo de los Apóstoles⁸.

A través de estos apócrifos visualiza los pasos de Pedro de Rates en dirección a Braga. Puesto que no tiene excesivas prisas, y ciertamente movido por razones evangelizadoras, opta por desviarse del camino y visitar Ambracia, la populosa urbe lusitana y escasamente romanizada. Y será aquí precisamente donde contacte con Epitacio, que se convertirá en su acompañante y lo designará como obispo de Tuy:

San Pedro de Rates, y siguiendo sus jornadas, para su silla de Braga, que era en aquellos tiempos Ciudad Augusta, Imperial, Patricia, y de las mas insignes de Espana la vltior, llegase predicando a la Ciudad de Ambracia, que era junto Place[n]cia, muy antigua población de Griegos, y que allí conuirtiese San Epitacio, o Epitecto, como le llaman otros, que el no[m]bre Griego es, y se saue, por lo que luego dire, q[ue] era vezino y ciudadano de alli. De Ambracia, o Placencia, se vinieron los dos a Braga, y porque Tuy era población de Griegos, como ya se dixo, pareiole bien a San Pedro darle Pastor,

8 *Ibid.*, fol. 11 r. Estos falsos fragmentos atribuidos a San Athanasio, aseguraba Román de la Higuera haberlos recibido del P. Bartolomé Andrés de Olivenza, que los halló en un monasterio de Cerdeña, cuando allí ejerció de provincial. Ver: MARTINEZ MARINA, Francisco: «Antiguedades hispano-hebreas, convencidas de supuestas y fabulosas. Discurso histórico crítico sobre la primera venida de los judíos á España», en *Memorias de la Real Academia de la Historia, Tomo III.* Madrid, en la imprenta de Sancha, año de 1779. Pág. 448.

q[ue] fuese de su nacio[n], para que predicase en ella, y co[n]jurtiese su comarca a la fe de Christo⁹.

Con la llegada de Pedro de Rates a Ambracia comienza Juan Tamayo Salazar la biografía de San Epitacio¹⁰. Es otro de los autores que sienten auténtica debilidad por los cronicones, hasta el punto que, puesto que todo lo considera verdad en ellos, le impide realizar sus propias investigaciones, a pesar de contar con facultades y medios para ello:

Si el talento consumido en defender á los santos falsos, que inventó Román de la Higuera, y forjarles una historia buena ó mala, se hubiera empleado más cuerdamente, no tendrían número ni rival las historias particulares de nuestra España¹¹.

Muy suave resulta el párrafo anterior si lo comparamos con los que le dedicó en su momento Gregorio Mayans y Siscar, uno de los que, junto a Nicolás Antonio, pusieron en evidencia a los falsarios historiadores:

Sucedió, digo, que Tamayo Salazar, hombre mui leído, pero ignorante, supersticioso i embustero, dio al público un poema fingido en nombre de Aulo Halo. Quiso Tamayo hacer entender a los ignorantes i crédulos que aquel poema se hallava en un pergamino antiguo, i tuvo maña para que el Cardenal Arzobispo de Toledo don Baltasar de Moscoso i Sando-

val dicesse licencia para que se imprimiesse dicha obra¹².

A todas luces se evidencia que fue un alumno muy aventajado del Padre Jerónimo Román de la Higuera, puesto que sus delirios tampoco tienen límites, sobre todo en las redacciones hagiográficas:

Llamó piadoso a uno de los hombres más supersticiosos que ha tenido España, como lo fue Tamayo Salazar que, según dejó escrito don Nicolás Antonio en su 'Bibliotheca antigua', fue de poca o ninguna fe, añadiendo que se avergonzava cada vez que tomava en las manos su 'Martirologio' lleno de ignorancias i de fábulas, como lo atestiguan el Cardenal de Aguirre, don Pedro Fernández del Pulgar, el Marqués de Mondéjar, i otros muchos... No me atrevo a proseguir, ni copiar, por el respeto que devo a V. A., el desprecio con que hablan de Tamayo Salazar los últimos continuadores de la grande obra de las 'Actas de los Santos', los padres Juan Bautista Solerio, Juan Pinio, Guillermo Cupero, i Pedro Bosch, valiéndose de la autoridad de los manuscritos de don Nicolás Antonio, que se conservan hoi en la librería del Rei nuestro Señor. El mismo Pellicer calificó como piadoso expositor de Aulo Halo a un impostor que igualmente avía fabricado el texto que las notas dél. Dijo que hablava dulcemente el que siempre ignoró la lengua latina, llenándola de solecismos i barbarismos, i sus versos de disonancias, ignorando las cantidades de las sílabas que saben los niños¹³.

Pero si nos detenemos en el libro que nos ocupa, donde lo que recaba de su propia cosecha es abundante, en lo que atañe a San Epitacio resulta un tanto comedido. Y lo cierto es

9 *Ibid.*, fol. 13 r – 13 v.

10 TAMAYO SALAZAR, Juan de: *San Epitacio Apóstol y Pastor de Tui, Ciudadano Obispo y Martir de Ambracia, oy Plasencia. Su vida y martirio*. Madrid, Diego Díez de Carre[r]a, 1646

11 BARRANTES, Vicente: *Aparato Bibliográfico para la Historia de Extremadura*. Tomo Primero. Madrid, Establecimiento Tipográfico De Pedro Núñez, 1875. Pág. 97.

12 *Censura al libro España Primitiva*. Manuscrito, Biblioteca Nacional, 1739. Fol. 29 v.

13 *Ibid.* fol. 31r-32r.

que a pesar del título, le dedica a la biografía del santo escasas páginas y, salvo generalidades, todo proviene de los escritos de Rodrigo da Cunha, de Prudencio de Sandoval y de los cronicones de Román de la Higuera, a los que cita con el claro interés de que se le conceda rigurosidad a cuanto apunta. Casi podría decirse que los historiadores de las diócesis de Tuy y de Braga le dan el trabajo hecho. Habría que ser muy piadoso para aceptar la opinión que le merece a un historiador, de muy escaso sentido crítico, cual es Gil González Dávila, su mentor:

De los hechos, y Corona deste glorioso, y valeroso Mártir escribió con sacro, y deleytoso estilo, el Erudito, y muy versado en las Historias Sacras de la Iglesia el Licenciado lua[n] de Tamayo Salazar, á que yo me remito, por no entristecer con mi corto discurso lo que en el suyo está también ordenado¹⁴.

En el capítulo II, que titula con un «Pruevese la relación deste discurso», dedica algunas páginas a certificar la autenticidad de cuanto dice de San Epitacio recurriendo a determinados documentos. Sigue el modelo esquemático y hasta la argumentación de Rodrigo da Cunha. Mientras éste presenta una copia literal del cronicón de San Athanasio de Zaragoza¹⁵, que luego traduce al portugués, sobre la presencia de Pedro de Rates en Ambracia y la conversión de Epitacio, Tamayo Salazar lo cita de pasadas¹⁶. Otro tanto sucede en las referencias a esta evangelización de San Pedro por parte de Caledonio, que transmite el Padre Bivar de la

pseudoepístola de Hugo, obispo de Porto, en sus comentarios a Dextro¹⁷.

Tamayo tiene sumo interés en demostrar el nacimiento de Epitacio en Ambracia. Con este fin acude a Da Cunha¹⁸ y a Sandoval. Curiosamente el primero no dice nada al respecto, aunque si lo remarca el obispo de Tuy en diferentes pasajes de su obra¹⁹. A ello suma la cita de Dextro, relativa al recuerdo que sus paisanos tienen del mártir en el año 268: «Ambratiae in Lusitania S. Epitecti eiusdem Ciuitatis iuis & Pontificis, & Martyris Christi fore memoria»²⁰. Y concluye recurriendo a un escueto «Ut Epitafios Ambratianus» de Julián el Arcipreste²¹.

El cronicón de San Athanasio informa de cómo Pedro de Rates nombra obispo de Tuy a su compañero Epitacio. La ocupación de esta silla episcopal también está referenciada en Dextro, en Iuliano y en un apócrifo Martyrologio de la catedral de Plasencia, del que informa haberse escrito en 1352²². Pero junto a estos datos, Tamayo de Salazar le concede una gran fiabilidad a la «tradición», ya que la considera una «proposición sin disputa»:

14 *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vida de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes. Tomo Segundo.* Madrid, en la imprenta de Pedro de Horda y Villanueva., Año 1647, pág. 482.

15 CUNHA, Rodrigo da: *Da História Ecclesiastica dos Arcebispos de Braga*, págs. 71-72.

16 TAMAYO SALAZAR, Juan de: *San Epitacio Apóstol...*, pág. 70.

17 DEXTRI BARCINONENSIS, Fl. Lucii *Chronicon omnimodae historiae: Primum quidem eidem Hieronymo dicatum, sed eo ad Superos translato, multis locis locupletatum, Paulo Orosio Tarraconensi iterum nuncupatum. Nunc demum opera et estudio. Fr. Francisci Bivarii Mantuae-Carpetani.* Lugduni, Sumtibus Claudii Landry, 1627. Pág. 57.

18 *Catalogo e Historia dos Bispos do Porto.* No Porto, por Ioaõ Rodriguez Impressor de sua Senhoria, anno 1623. Caps. I, págs. 20 y 35.

19 SANDOVAL, Prudencio de: *Antigüedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 13 v. – 14 r.

20 DEXTRI BARCINONENSIS, Fl. Lucii *Chronicon omnimodae historiae*, pág. 292. El comentario de Bivar, pág. 294.

21 *Chronicon Adversarios, y descripción de los Hermitorios de España.* Fue publicada en París en el año 1628.

22 Sandoval da la fecha de 1357.

Ordenó San Pedro de Rates a San Epitacio Obispo de Tui. Esta proposicion es sin disputa. La tradicion de aquella Santa Iglesia es tan constante, y tan firme la memoria de su Santo Pastor, que querer negarles a sus Prebendados, y Ciudadanos esta opinion, fuera tomar con cada vno vn pleito sangriento, pues demas de la constancia desta verdad, se conserua oy en la puerta principal de aquella Catedral que sale a la plaça, el retrato del Santo con insignias Pontificales, y vnas letras, que entre otros periodos ay uno, que dize: Sanctvs Epitativs. I. Episcopvs Tvdensis. Y en la sala Capitular de aquella Santa Iglesia vn quadro grande co[n] las mismas palabras, solo añade el año del Martirio. Y quando esto cessara, y la tradicion no fuera tan firme, ay tantos testimonios, que bastaran para su verdad²³.

Ciertamente sorprende este texto de Tamayo, tanto por lo que alude a la tradición de Tuy como por la representación pictórica de San Epitacio. Nada dice al respecto el obispo e historiador de aquella diócesis, y es de suponer que hubiera dado cuenta de ello. Más bien deja entrever que el conocimiento respecto a estos hechos deviene de la información que le proporcionara el autor de los cronicones, el jesuita Jerónimo Román. Por otro lado, parece evidente que la tradición sobre San Epitacio en Tuy toma carta de naturaleza desde el momento que Prudencio de Sandoval promociona su culto, una vez que supo de su existencia.

Lo que sí se puede afirmar es que la adscripción de este supuesto santo venido de Ambracia para ser obispo de Tuy pone los cimientos a la primitiva pseudohistoria de la diócesis gallega. Con ella se muestra implacable uno de los redactores de la voluminosa historia de la iglesia en España:

Si alguna vez hemos de adoptar al Poeta que dijo, Non habet in nobis fábula

23 TAMAYO SALAZAR, Juan de: *San Epitacio Apóstol y Pastor de Tui*, págs. 74-75.

ficta locum, nunca mejor que ahora: pues son tantas las fábulas fingidas al principio del Siglo precedente, que no caben aquí. Busca allí á S. Epitacio, Obispo que digeron ser de Tuy, martirizado en tiempo de Nerón. Bajo el mismo Tirano te dirán haber padecido en el territorio de Tuy los Santos Crispulo y Restituto. Luego te pondrán segundo Obispo de Tuy á S. Evasio. Todo esto, porque quisieron fingirlo: y pareciendo poco, añadieron lo que amontona Argaiz²⁴.

Cerca de los Santos atribuidos á Tuy desde el fin del Siglo décimo sexto, hubiera que gastar muchas planas, si fuese necesario examinar aqui con seriedad lo perteneciente á cada uno: pues las mal empleadas plumas, que inventaron, y adoptaron los falsos Chronicones, anduvieron tan liberales con esta Diócesi, que fue una de las mas recargadas...²⁵.

Volviendo al fabuloso San Epitacio, nos encontramos una razón de peso para que Pedro de Rates lo haga obispo de Tuy. Esta no es otra que la cultura griega del nuevo prelado, pues al igual que Ambracia, también aquella ciudad había sido fundada por emigrados helenos²⁶, y esto facilitaba su labor evangelizadora:

(...) y por que Tuy era población de Griegos, como ya se dixo, parecio bie[n]

24 FLÓREZ, Henrique: *España Sagrada, Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España: origen, divisiones, y limites de todas sus Provincias. Tomo XXII. De la Iglesia de Tuy desde su origen hasta el Siglo decimo sexto*. En Madrid, por Antonio Marín, año 1767. Tratado 61. Capítulo IV. «Antigüedades de la Sede Tudense, y catalogo de sus Obispos». Pág. 26.

25 FLÓREZ, Henrique: *España Sagrada... Tomo XXIII. Continuación de las memorias de la Santa Iglesia de Tuy*. En Madrid, por Antonio Marín, año 1767. Tratado 61. Capítulo XIII. «De los Santos del Obispado de Tuy», pág. 96.

26 Se dice que los fundadores fueron compañero del Diomedes, que bautizó el enclave con un nombre en honor a su padre Tideo, rey de Etolia.

a San Pedro darle Pastor, q[ue] fuese de su nacio[n], para que predicase en ella, y co[n]uertiese su comarca a la fè de Christo. Este fue San Eпитacio primer Obispo, que predico, y conuertio aqui a muchos, y celebros el sacrificio de la Missa, y administro los Sacrame[n]cos, muchos años antes, que el Apostol San Pedro assentase su silla en Roma, y S. Dionysío predicase en Paris y San Eugenio en Toledo, y assi otros Sa[n]tos en otras ciudades insignes, y famosas de nuestra Europa²⁷.

Nada se nos apunta del tiempo que Eпитacio permaneció en Tuy ni del desarrollo de su ministerio, si bien Tamayo nos ofrece algunos datos genéricos que extrae de su propio magín:

Hablauales al alma en su language; reconuenialos con verdades en su idioma, y conuenialos feruoroso de sus errores, sin contradicion, acreditando con marauillas, cime[n]tando con milagros, y fundamentando con obras prodigiosas, con acciones virtuosas, sus palabras, sus verdades, y sus doctrinas Euangelicas. Con que facilmente reduxo a la verdad a aquella idolatria, a aquella ceguedad a nuestra Sa[n]ta Fé. A ella conuirtió el Sa[n]to mucha parte de la Ciudad, y de sus Comarcas²⁸.

En el ya citado escrito de San Athanasio se indica que los obispos de entonces no se adscribían a un lugar fijo, sino que, a imitación de los apóstoles, iban a todos aquellos sitios a donde los llevaba el Espíritu Santo, para predicar y hacer milagros, como ocurrió con Eпитacio: «ut Eпитacius, qui non solum in Tudensi diecesi, sed in vrbe Lusitaniae Ambracia sopraedicauit: qui

signis, & varietate linguarum, praedicationem illustrabant: nec soli ibant praedicatum»²⁹.

El historiador de Tuy nos informa de la decisión de Pedro de Rates de enviar a Eпитacio a Ambracia para convertir a sus paisanos, puesto que, teniendo en cuenta su ascendencia griega, le resultaría más fácil este cometido. Fue el mismo argumento que había esgrimido cuando lo mandó a regir la diócesis tudense:

De Tuy enbio San Pedro a nuestro Santo Obispo Eпитacio a Ambracia su patria, que caya en los términos de la antigua Lusitania... y entre los naturales está muy recebido ser poblacion de Griegos, como la de Tuy, y por esso como a gente de su nación, y sangre, fue Sa[n] Eпитacio Obispo de Tuy a predicar, y conuertir los de Ambracia, o Plazencia, y hasta oy dia reconocen en Plazencia a Sa[n] Eпитacio por fu Apostol, y primer predicador de la fé, por la qual fue martyrizado en aquella Ciudad³⁰.

Guarda silencio Sandoval sobre la labor apostólica de Eпитacio en Ambracia, ya que los cronicones también lo pasan por alto. Sin embargo, de llenar esta laguna se encarga Tamayo de Salazar. Amaña un relato que ocupa varias hojas de su libro, en el que desliza tales vaguedades que podrían adaptarse a la biografía de cualquier mártir predicador³¹.

En su muerte le acompañó Basileo, sustituto de Pedro de Rates en la sede de Braga. Como llegase a sus oídos que el presbítero ambracense estaba encarcelado y próximo a sufrir el martirio, acudió a reconfortarlo. En Ambracia fue detenido e inmolado junto a su compañero. Así lo refiere Da Cunha:

27 SANDOVAL, Prudencio de: *Antiguedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 13 r – 13 v.

28 TAMAYO SALAZAR, Juan de: *San Eпитacio Apóstol y Pastor de Tui*, págs. 12-13.

29 *Ibid*, pág. 70.

30 SANDOVAL, Prudencio de: *Antiguedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 13 v – 14 r.

31 TAMAYO SALAZAR, Juan de: *San Eпитacio Apóstol y Pastor de Tui*, págs. 16-26.

De Roma voltou São Basilio à sua Igreja, & della em breue te[m]po à cidade de Plasencia, onde soube estaua preso Santo Epitacio Bispo de Tui, assi pera o seruir em sua prisaõ, como pera dar animo a os fieis, pera q[ue] naquelle trabalho não perdessen à co[n]fiança. Em Plasencia o prenderão, & meterão na mesma cadea, onde estaua Sa[n]to Epitacio, & ambos em vinte & tres de Mayo na perseguição de Nero (o anno certo senão sabe) fairão della a padecer glorioso martyrio executado co[m] nouas, & varias inuenções de tormentos³².

Dextro y Julián el Arcipreste aluden al martirio de Epitacio. El primero nos trae el recuerdo que de él se mantiene en Ambracia en dos textos, que enmarca en los años 268 y 277:

Ambratiae in Lusitania Sa[n]ti Epitecti eiusdem Ciuitatis couis, et Pontificis, et Martyris Christi, flore memoria³³.

Floret memoria Tude Sancti Epitecti, fui primi Episcopi, discipuli S. Petri Bra-carensis, creditur passus grauissima tormenta sub principio Neronis³⁴.

Por lo que respecta a Julián el Arcipreste, en muy poco se aleja del anterior, puesto que alude al 252:

Tude, et alibi floret memoria Sancti Epitatie primis Tude[n]sis Episcopi, et martyris³⁵.

32 Da História Ecclesiastica dos Arcebispos de Braga, cap. XIX, pág. 99.

33 DEXTRI, Fla. Lucii: *Fragmentvm Chronici vel omnimodae historiae*. Manuscrito. Biblioteca Nacional. Fol. 19 r.

34 Esta cita no se encuentra en ninguno de los dos manuscritos que he manejado de la Biblioteca Nacional, pero sí aparece en los comentarios de Bivar, pág. 293.

35 DEXTRI BARCINONENSIS, Fl. Lucii *Chronicon omnimodae historiae*, pág. 295.

Al decir de los cronicones, la muerte de Epitacio debió producirse en torno a los años 57 ó 58. El hallazgo de sus restos tuvo lugar en el 584, a tenor de otra «historia» elaborada por Román de la Higuera y que atribuyó al obispo Máximo de Zaragoza. En tal fecha Neufila, obispo tudense, busca y encuentra en Ambracia el cuerpo de San Epitacio, que se lleva a su diócesis:

(...) hiço las diligencias deuidas en las ruinas de Ambracia, que parece estaua ya derruida por los Alemanes, cerca de las reliquias deste Santo Apostol, y fuero ellas tan buenas, que las hallo, y traxo a Tuy³⁶.

II

Si la fantasía recreó la figura de San Epitacio, convirtiéndolo en el primer obispo de Plasencia (Ambracia), algo semejante iba a ocurrir con San Evasio, que abrirá el episcopologio de la vecina diócesis de Coria.

También a Evasio lo hacen venir de Tuy, donde ejercía la prelatura en sustitución de Epitacio, que ya había marchado a su tierra. No obstante, hay quienes pretenden despojarlo de los honores de haber inaugurado la sede cauriense, colocando en su lugar a un tal Pío, que también alcanzó la santidad mediante la corona del martirio.

Alguna tradición apunta que la diócesis de Coria fue erigida por el Papa San Silvestre en el año 338 y la historia señala que Jacinto se llamaba el primer obispo conocido, firmante, en el 589, de las actas del Tercer Concilio de Toledo. Pero los cronicones adelantan en tres siglos la primera de las fechas, al tiempo que informan que nada tuvo que ver un pontífice en

36 SANDOVAL, Prudencio de: *Antigüedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 26 r. Así lo recoge la crónica de San Máximo: *Año 584: ex ruinis Ambratae vbi sanctus Epitatus, primus Episcopus Tudensis passus est, Neufila Episcopus Tudensis, Tuden reliquias tra[n]tulit: Anastasius Episcopus eadem illi consecrauit.*

la concesión de tal dignidad, sino que la misma partió del apóstol Santiago cuando deambulaba por Hispania, en el año 37. Así aparece reflejado en el *Cronicón de Liberato*³⁷. Entre los obispos nombrados por el discípulo de Cristo se cita a un *Cauriensis Pius*. Esta misma afirmación la hallamos en el *Cronicón de Hauberto*³⁸: «Creauit etiam alios Episcopos Sanctus Iacobus, scilicet Eugenius Valentinus, & Pius Cauriensis». Y la ratifica en su *Catálogo de Obispos*³⁹, que genera por la misma época: «Caurienses Episcopi incipierunt tempore pradicationis Sancti Iacobi Apotoli. Primus eorum fedit Pius, ann. Dñ. XXXVII»⁴⁰.

El obispo Pío rigió los destinos de esta diócesis de Coria algo más de dos décadas, ya que en el año 60, durante el mandato de Nerón, sufrió el martirio junto a otros preladados que se ha-

bían reunido en un concilio en Peñíscola, como se lee en la transcripción de Hauberto:

*Este mismo año en la Isla, y villa de Peñíscola en el Reyno de Valencia, estando juntos en Concilio los santos obispos, Arcadio, Ephren, Nestor, Capiton, Elpidio. Ethereo, Agathodoro, Pio, Eugenio, Basilio, Eutidio, y otro Pio, fueron despojados, de todos sus vestidos, y libros, y muertos con atrocidad por la confesion de la Fe. Fueron estos Santos Martires*⁴¹.

Según Hauberto, tras la muerte de Pío, a lo largo de medio siglo, quedó vacante la sede, ya que hasta el año 115 no se hará cargo su sucesor, el obispo Néstor. No obstante, Argaiz intercala dos nombres, San Evasio y San Jonás, que toman posesión de la sede en los años 60 y 85 respectivamente, aunque al primero de ellos más que como presbítero lo califica de predicador⁴².

Hasta que Prudencio de Sandoval no dio a conocer a este San Evasio nadie sabía de su existencia. Y, como afirma, él mismo acababa de enterarse merced a un viejo conocido:

*Mucho me he valido de las gra[n]des dilige[n]cias, y curiosidades d[e]l maestro Ieronimo Roma[n] de la Higuera, pues de su mano he goçado del segu[n]do Ob[is]po de esta Santa Iglesia: este fué San Evasio martir*⁴³.

El crédulo obispo Sandoval no duda de la información que recibe del aludido falsario, máxi-

37 *Chronici de rebus Hispania*. Atribuido al abad Liberato de Gerona, que supuestamente vivió en el siglo VII, fue redactado por el religioso Juan Gaspar Roig y Jalpi hacia 1665. Pasó a manos de Fr. Gregorio de Argaiz, que lo incluyó en su obra *Poblacion eclesiastica de España, y noticia de sus primeras honras: con mayor crédito de los muertos: continuada en los escritos de Mateo Maximo Obispo de Zaragoza*. Y defendidos de la vulgar embidia el Beroso Aniano, Flavio Lucio Dextro, Auberto Hispalense, con el *Cronicon de Liberato Abad, ni impresso antes, ni descubierto*. En Madrid, por Francisco Nieto, año de 1669. Pág. 128.

38 *Autberti Hispalensis chronicon cum annotationibus*. Se debe al falsario Antonio Lupián Zapata, que lo escribió a mediados del XVII, atribuyendo el original a Hauberto, del que dijo ser un fraile benedictino del siglo IX.

39 *Ecclesiarum hispaniae serie earumque praesulum laudabilis numerus, a divo Iacobo Apostolo Hispaniae doctore, usque ad annum DCCCCXIX*.

40 ARGALZ, Gregorio de: *Poblacion Eclesiastica de España y noticia de sus primeras honras, hallada en los escritos de S. Gregorio, Obispo de Granada y en el Chronicon de Hauberto, monge de S. Benito*. Tomo primero, parte primera. En Madrid, por Mechor Sánchez, año 1667. Pág. 110. En tal catálogo incluye la lista de todos los obispos de la diócesis caurienses, desde su fundación por Santiago hasta el año 913.

41 ARGALZ, Gregorio de: *Poblacion Eclesiastica de España y noticia de sus primeras honras, continuada en los escritos y chronicon de Hauberto, monge de San Benito*. Tomo primero, parte segunda. Madrid, en la Imprenta Real, 1668. Pág. 122.

42 ARGALZ, Gregorio de: *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las Iglesias de España y teatro monastico de la provincia Lusitana*. Tomo Quinto. En Madrid, por Ioseph Fernandez Buendia, 1675. Pág. 293.

43 SANDOVAL, Prudencio de: *Antigüedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 18 r.

me cuando éste le indica la procedencia de sus datos:

(...) y assi dice del vn Martyrologio manuscrito d[e]lla Catedral de Place[n]cia, que vino a manos de este doctissimo Padre. I. Decembris Casali in Lusitania Sanctus Evasius secu[n]dus Episcopus Tudensis marty.

Se da la circunstancia que Jerónimo Román no había incluido a Evasio en ninguno de los cricones, puesto que las invenciones sobre su figura las creó con posterioridad, como a bien tiene informar Henrique Flórez:

Pero encontrando despues á S.Evasio en Ciudad llamada Casal, y aplicando este nombre de Casalensis Civitas al citado lugar del Alcázar ó Casar de Cáceres, sin autoridad de ningún Geographo, solo por capricho; le contrajo á este pueblo en esquelas familiares, que luego se hicieron públicas en los escritos de otros⁴⁴.

Sandoval se convierte en el intermediario para la difusión de los escasos datos de la vida de Evasio, segundo obispo de Tuy, colocado en sustitución de Epitacio, que se había trasladado a la vieja de diócesis de Ambracia. Siguiendo los pasos de su predecesor, igualmente conocedor de la cultura griega que se respiraba entre los tudenses, se encamina a la Lusitania, para hacerse cargo de la diócesis de Coria, una ciudad a la que también se le quería atribuir una ascendencia helénica⁴⁵. Prácticamente solo se recrea en la muerte:

44 FLOREZ, Henrique: *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España. Origen, divisiones, y limites de todas sus provincias. Antigüedad, Traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas, con varias Dissertaciones criticas. Tomo XIII. De la Lusitania Antigua en comun, y de su Metropoli Merida en particular.* En Madrid, en la Oficina de Antonio Marín, 1756. Trat. 41. Cap. 7. Pág. 118.

45 «... de Coria tengo sospecha que la edificaron los de la isla de Cauros, que està vezina de la celebrada Samo en Asia; por que a Coria veo que la llama Ptolomeo Caurium». ARGALIZ, Gregorio de: ARGALIZ, Gregorio de: *La*

A dos leguas de la villa de Caceres, esta una villa principal, llamada el casar de Caceres en do[n]de ay ruynas y señales de antigüedad Romana, y inscripciones, que sin duda es el lugar en que padecio San Evasio, de q[ue] habla este Martyrologio, y q[ue] llegó aquí desde Tuy predicando este varon Apostolico, a imitación de su a[n]tecesor San Epitacio, q[ue] no contento con la predicacio[n], y fruto que tenia hecho e[n] Tuy, se vino como piadosamente se puede pensar, predicando por aquello de Ciudad Rodrigo y Coria hasta Ambracia ó Plasencia⁴⁶.

El particular de la vida de San Evasio, martyrio y años en q[ue] fue ha borrado el tie[m]po, como acaecio a otros muchos santos, demas de las quemas de papeles, y libros sagrados, que despues se hicieron en tiempos de Diocleciano. Parece padecio San Evasio en tiempo de Domiciano, y que fue muy conocido por estas partes, dedicandole Iglesias, como parece fue la de San Eruas, que es del monastorio real de Sahagu[n]⁴⁷.

Si Sandoval se pasó de incauto a la hora de aceptar los cricones, no fue la buena fe la que guió a Tamayo Salazar. No sólo los admiraba, sino que los ampliaba de su propia cosecha. Él no llegó a plantearse la inexistencia del *Martyrologio de la catedral de Plasencia*, a la que estaba adscrito, sino que, además de utilizar el engaño, lo amplió cuanto pudo. Así se refiere a Evasio en su santoral:

Evasius huius nominis I, Episcopus Tudensis II, qui praedicatoris Euangelici munere, Cauriensem dioecesim illusrauit, & ibide[m] prima iecit Catholicae fundamenta fidei, ad Annum LXXXII. apud

soledad laureada... Tomo Quinto, pag. 291.

46 SANDOVAL, Prudencio de: *Antigüedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 18 r – 18 v.

47 *Ibid.*, fol. 19 r.

*Cafalem in eadem dioecesi Martyr occubuit*⁴⁸.

El *Martirologio* de Tamayo fue objeto de un seguimiento por quienes, sin el mínimo escrúpulo y carentes de dudas, encontraban en él una fuente para la elaboración de sus historias más o menos locales. Pero también se convirtió en objeto de exacerbadas críticas, dirigidas tanto al autor como a la obra. Nicolás Antonio puso en evidencia sus artimañas⁴⁹, al igual que más tarde haría Mayans y Siscar. Valladares lo tacha de

*[...] hombre muy leído, pero ignorante, supersticioso y embustero... por haber fingido Actas de Santos Mártires y Confesores, cartas y obras en nombre de Santos y de varones insignes, y por haber intentado que se tuviesen por bienaventurados hombres que se sabe que están ardiendo en los infiernos*⁵⁰.

El calificativo que le dio el doctor Martín Vázquez Siruela fue el de «mano y pluma asquerosa»⁵¹. Los Bolandistas lo llamaron «fa-

cundus sanctorum multiplicator»⁵². Y entre los múltiples vituperios que le dedica José Godoy Alcántara, tal vez el más suave es el que define el *Martirologio* de Tamayo Salazar como «su principal depósito de ficciones, errores y mentiras»⁵³.

Entre sus fieles seguidores, al menos en el tema que nos ocupa, nos topamos con Gil González Dávila, un historiador carente del más mínimo sentido crítico. Tomando por real el *Martyrologio de la catedral de Plasencia* y por dogma cuanto apunta Tamayo, aporta sus pinceladas sobre San Evasio:

*Otra grandeza desta Nobilissima Villa es que... en el Casal, que dista de Cáceres dos leguas, aver ganado en ella la Corona del Martirio San Evasio, segundo Obispo de la Santa Iglesia de Tuy*⁵⁴.

Con la máxima devoción hacia a las autoridades de Tamayo Salazar y González Dávila, y fiel a lo apuntado por Prudencio de Sandoval, aparece el escritor extremeño Juan Solano de Figueroa Altamirano. Siguiendo la estela trazada por Tamayo, que en 1646 publicaba su *San Epitacio*, Solano de Figueroa cuatro años más tarde daría a la luz una historia sobre los santos de la localidad de Medellín⁵⁵. Es inimaginable

satíricas, y jocosas, de nuestros mejores autores antiguos, y modernos. Tomo decimoseptimo. Madrid, por D. Blas Román, 1789. Pág. 74-75.

48 TAMAYO SALAZAR, Juan de: *Martyrologium Hispanum. Anamnesis sive Commemoratio Sanctorum. Hispanorum, Pontificum, Martyrum, Confessorum, Virginum, Viduarum, ac sanctarum mulierum. Lugduni (Lyon), Philip Borde, Laurent, Arnaud, & Cl. Rigaud, 1652. Pág. 618.*

49 *Errores de don Juan Tamayo, autor del Martirologio de España, intolerables en gramática.* Es un manuscrito de cinco hojas al que hacen referencia numerosos autores. Pero sobre todo en su obra póstuma editada por Gregorio Mayans y Siscar, bajo el título *Censura de Historias Fabulosas*, en Valencia (por Antonio Bordazar de Arcazu), en el año 1742.

50 VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio: *Semanario erudito, que comprehende varias obras ineditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas, y jocosas, de nuestros mejores autores antiguos, y modernos. Tomo decimoseptimo. Madrid, por D. Blas Román, 1789. Pág. 74-75.*

51 VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio: *Semanario erudito, que comprehende varias obras ineditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas,*

52 *Ibid.*, pág. 75.

53 *Historia Crítica Falsos Cronicones.* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1868. Pág. 238.

54 GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas: vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes. Tomo segundo, que contiene las iglesias de Sevilla, Palencia, Avila, Zamora, Coria, Calahorra, y Plasencia.* En Madrid, Imprenta de Pedro de Horna y Villanueva, año 1647. Pág. 435.

55 *Historia y Santos de Medellín. Culto y veneración de San Eusebio, S. Palatino, y sus nueve*

que, pese al gran cumulo de inventos que atesora, no mereciera la atención de quienes arremetían contra los falsos cronicones. Muy tardíamente sí recibió la bien merecida crítica de Vicente Barrantes, que ve el santoral medillense

*[...] como libro de aquellos dias en que Solano de Figueroa tomó á empeño cultivar en Extremadura la mala semilla de santos apócrifos que por toda España sembraron los falsos cronicones*⁵⁶.

Pero aún pasarían tres lustros hasta ver impresa otra obra del mismo tenor acerca de los santos de Cáceres, también de escaso mérito y mucha imaginación⁵⁷. Así se manifiesta en la censura favorable que de él hace Fray Francisco Calderón, dando la licencia para su publicación:

Y digo q[ue] es muy propio del espíritu del Autor porque es muy parecido a la Historia, que escriuio con tanta felicidad de los Santos de la antiquissima Villa de Medellín, que por su trabajo, y desvelo tiene[n] oy erigidos Altares: y se puede dezir de vno, y otro Tratado, lo que dixo Sidonio Apolinar de vn libro que auia escrito, que en el se manifestaua su espíritu, como el semblante se manifiesta en el espejo.

La hagiografía que nos hace de San Jonás, uno de los personajes referenciados, está llena de auténticas patrañas, en la que no es la menor el convertirlo en mártir de Cáceres. Esto no es óbice para ser aceptada como la más pura

Compañeros Mártires. A San Teodoro Anacoreta y San Raimundo, Hijos desta Noble Colonia. En Madrid, por Francisco García y Arroyo, año 1650.

56 *Aparato Bibliográfico para la Historia de Extremadura. Tomo Segundo.* Madrid, Establecimiento Tipográfico De Pedro Núñez, 1875. Pág. 392.

57 SOLANO DE FIGUEROA ALTAMIRANO, Juan: *San Jonás, Presbítero y Mártir, Apostol, Predicador y Maestro de la Noble y Muy Leal Villa de Cáceres y otros Santos sus hijos y Naturales del Obispado de Coria.* En Madrid, por Ioseph Fernandez de Buendia, Año 1665.

ortodoxia, al menos en el ámbito eclesial de la diócesis. Y, tras airear algunas cartas de apoyo, consigue que el obispo de Coria, don Francisco Zapata y Mendoza, decrete de manera oficial el culto en toda su jurisdicción:

*[...] auiendo reconocido por algunas Historias Eclessiaticas antiguas, y modernas, y otros papeles manuscritos, que el Glorioso San Ionas fue natural de la ciudad de Athenas, y Discipulo de San Dionysio Areopagita, que le ordeno de Sacerdote, y embió a predicar a España; y en la villa de Caceres deste nuestro Obipado, y en sus lugares adjacentes, y circunvezinos, conuirtió los primeros Chritianos, y padeció en ella martyrio... Y assi, por las presentes exortamos, y mandamos a dichos nuestros muy venerables, y amados hermanos Dean, y Cabildo de nuestra Santa Iglesia de Coria, y a los Vicarios, Arciprestes, Curas, Beneficiados, Clerigos Seculares, y Regulares, y a las demas personas de dicho nuestro obispado, de qualquiera calidad, ó condicion que sean, que tienen obligacion de cantar, ó rezar el Oficio Diuino en el Coro, ó fuera dél; que de aqui adelante, despues de la publicacion de estas nuestras letras, rezen de el dicho Glorioso San Ionas, como Santo natural de dicho nuestro obispado, con solemnidad, y oficio semidoble de el comun de vn Martyr; y en la villa de Caceres co[n] oficio doble, por auer padecido en ella Martyrio a veinte y dos de Setiembre*⁵⁸.

No sorprende, por consiguiente que en estos momentos, concretamente en 1667, en la recién erigida ermita de la Virgen de Guadalupe o del Vaquero, se plasme en el retablo principal la figura de San Jonás, debido a los pinceles de Francisco Mendo.

Si para la apropiación de San Jonás se sirvió de un párrafo del *Cronicón de Dextro*, que convertía el «pagus Castrensis», sito en las proximi-

58 *Ibid.*, págs. 179-181.

dades de París, en «Castra Caecilia» (Cáceres), con Evasio empleará otra burda maniobra. Para ello se valdrá tanto de la cita de Tamayo en su *Martirologio* como de la información que recaba de Prudencio de Sandoval, al que se la suministró Román de la Higuera. Solano de Figueroa dedica a San Evasio un total de ocho páginas, comenzando la perorata de esta guisa:

*Con S. Evasio ofrezco a Cáceres, y a vn lugar de su jurisdiccion, que se llama el Casar, vna nueva dicha, y vna nueva gloria: pues mereció ser palenque de las victorias, y triunfos de este Martyr*⁵⁹.

No encuentra para esta afirmación más apoyo que las fuentes citadas y el hecho de que en el término de Casar de Cáceres existen vestigios de época romana, lo que en su opinión le reafirma que éste es el lugar del martirio. Por otro lado, sus argumentos los copia de los enunciados por Sandoval. Ambos consideran como auténtico el *Martyrologio de la Catedral de Plasencia*. Y los dos dan por hecho la existencia de un San Evasio en Italia. El historiador de Tuy sostiene que se trata de dos santos diferentes. Uno de ellos

*[...] fue Obispo de Casali, ciudad de Italia... que aquel de que habla Galasino (sic), y Molano, y los Martyrologios Romanos antiguo, y nuevo, es otro del mismo no[m]bre, que bolo para el cielo a dos de Diciembre, y el nuestro padeció primero de Diciembre, y assi pienso q[ue] aquel es conocido en Italia pricipalmente en las Iglesias de Bérgamo, y Verselle*⁶⁰.

El *Martirologio* de Pedro Galesinio los identifica como obispos y confesores, y a ambos les confiere una nacionalidad italiana, el uno suscrito a la iglesia de Calasense y el otro, a la

diócesis de Briscia⁶¹. Tomando como modelo a Galesinio, así quedan marcados en otro posterior martirologio:

*Euasii Episc.) Vet. Martyrolog. Roman.& manuscript. Galesi.. de eodem hac die ex monimentis (vtait) Casalensis, Vercellensis, & Bergomatis ecclesiarum, quae non vidimus*⁶².

*Euasii Episcopi.) Tabulae eius ecclesiae, que his ipsis consentiunt*⁶³.

Estos datos, que a buen seguro sirvieron a Román de la Higuera para su especulación, no son suficientes para conducir por el camino de la lógica a Solano de Figueroa. Él, que cree pie juntillas las patrañas del *Martyrologium Hispanicum* de Tamayo de Salazar, no tiene inconvenientes en contradecir con argumentos pueriles los datos que proporcionan dos historiadores de la talla de Galesinio y Baronio. El argumento que da para aseverar su opinión con respecto al martirio de San Evasio en Casar de Cáceres, que considera «no solo probable, sino cierta», carece de la mínima convicción:

*Digo... que aunque el Casal de Italia es Ciudad Episcopal, y San Evasio fue Obispo; no por esso se ha de entender precisamente, que San Evasio fue Obispo del Casal de Monferrato. Porque las palabras: Inciuitate casalensi, no significan señaladamente, que fuesse Obispo del Casal de Italia*⁶⁴.

61 GALE SINIO, Petro: *Martyrologium Sanctae Romanae Ecclesiae usui in singulos annis dies, accommodatum ad Sanctissimum Patrem Gregorium XIII.* Mediolano (Milán), Apud Pacificum Pontium, 1578. Pág. 233.

62 BARONIO SORANO, Caesare: *Martyrologium Romanum ad novam Calendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum, Gregorii XIII Pont. Max. iussu editum.* Coloniae Agrippinae (Colonia), Apud Ioannem Gymnicum, sub Monocerote, 1603. Pág. 756.

63 *Ibid.*, pág. 759.

64 SOLANO DE FIGUEROA ALTAMIRANO, Juan:

59 *Ibid.*, pág. 243.

60 SANDOVAL, Prudencio de: *Antigüedad de la ciudad y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 18 v.

A lo máximo que llega es a aceptar una hipotética procedencia italiana, donde desarrollaría la labor pastoral antes de hacer lo propio en Tuy y, posteriormente, en Coria:

No empero repruebo, ni tengo por improbable, que San Evasio huuiesse sido Obispo en Italia; porque esto no le embarazaua, para que despues baxasse a ser Obispo de Tuy Antes tengo por bien fundado lo que escriuio Do[n] Ivan Tamayo en su Martyrologio Español q[ue] tambien fue obispo de Coria, y el Primero desta Santa Iglesia⁶⁵.

No conforme con la probanza, pretendió Solano de Figueroa conseguir para San Evasio lo que había logrado con respecto a San Jonás: gozar de una devoción pública como obispo y mártir de esta tierra:

Y queda corriente poderse celebrar, su fiesta (precediendo la declaracion del Illustrisimo señor Obispo de Coria) en el Casar, como Patria suya, donde adquirió el nacimiento espiritual: en Caceres, como Cabeça de la jurisdiccion temporal del Casar: y en el Obispado de Coria, como Santo de su Diocesi, y su Pastor⁶⁶.

En el año 1752 se redactó un curioso manuscrito, debido a la pluma de Andrés Santos Samaniego, canónigo de la catedral de Coria, que se encuentra encuadernado junto a otros folios en la Biblioteca Nacional de España⁶⁷.

San Jonás, Presbítero y Mártir, pág. 247.

65 *Ibid.*, págs. 248.

66 *Ibid.*, pág. 249.

67 *Memoria para la Historia de la S[an]ta Ig[lesi]a de Coria. Chronología de sus Obispos.* El padre Fidel Fita y Dolomé hace mención de la primera parte de esta memoria, más no conoció la segunda, actualmente encuadernada en el mismo libro, bajo el enunciado de «Noticia General de la S[an]ta Iglesia de Coria», que recoge el listado de los obispos hasta 1750. La insertó literalmente en *Actas Inéditas de Siete Concilios Españoles*, celebrados desde el año 1282 hasta el de 1314.

En él se diserta ampliamente sobre San Evasio, haciendo una curiosa llamada con letra distinta a la del copista: «Trátase de si San Evasio fue, o no, obispo de Coria». Comienza Santos Samaniego dejando patente cómo Solano de Figueroa había conseguido parte de su objetivo:

Aunque en el Libro de la Dignidad Episcopal se hace mención de el Santo, el Obispo D. Antonio Fern[ande]z de el Campo, de quien se dira abaxo, declaró á 4 de Noviembre de 1670 á San Evasio por 1º obispo de Coria diciendo que aunque no natural de aquí padecio en el Casal de Caceres, Villa de este Obispado, según el Vreuiario de Plasencia⁶⁸.

En aquella decisión del obispo Fernández del Campo influyeron lo «confirmado» por Solano de Figueroa, el *Breviario Placentino*, el *Martirologio* de Tamayo de Salazar y el libro de Prudencio de Sandoval sobre la diócesis de Tuy. Pero Santos Samaniego busca el esclarecimiento recurriendo a sus propias pesquisas. Comienza negando la existencia del *Calendario de Plasencia*, de 1352, desconfiando del que se declaró autor de su descubrimiento:

[...]y lo mas es que no parece, aunque le he buscado, y se deve la noticia de su hallazgo al padre Roman de la Higuiera Autor sospechoso en el asumpto⁶⁹.

E incluso duda de la existencia de Evasio como obispo de Tuy. Las tablas antiguas de sus prelados se refieren a él con idénticas palabras que se le atribuían al martirologio placentino; de las pinturas a él dedicadas no se desconoce la antigüedad; y la ermita de Sahagún consagrada en honor de San Ervas nada tiene que ver con San Evasio, como pretendía Prudencio de

Madrid, imprenta de F. Maroto e Hijos, 1882. Págs. 6-12.

68 *Ibid.*, fol. 11 r – 11 v.

69 *Ibid.*, fol. 12 r.

Sandoval, sino con San Gervasio⁷⁰. Su conclusión es clara: nada implica a la diócesis de Coria con el supuesto mártir Evasio.

Por las mismas fechas que Samaniego el historiador Enrique Flórez había dejado claro su planteamiento sobre el susodicho obispo Evasio, certificándolo como un invento de Román de la Higuera. Tamayo sería el encargado de transmitir a través de «su Martyrologio todas las heces de aquellas pestilencias»⁷¹. Tras poner en evidencia las afirmaciones de Tamayo Salazar, concluye categórico «que S. Evasio fue martirizado en una Ciudad llamada Casal di S.Vaso, esto es, de S. Evasio, que es su Patrono, donde se conserva su cuerpo»⁷².

Como podemos comprobar con los ejemplos anteriores, la lucha contra los infundios de los cronicones no ha sido tarea fácil, sobre todo al no contar con los apoyos de quienes más interesados debieran estar en erradicar las falsedades. No sorprende, por consiguiente, y resulta ilustrativa la carta que el deán de Jaén, José Martínez de Mazas, enviara al secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Isidoro Bosarte, dando cuenta de esta realidad:

*Treinta años hace que por desterrar de este obispado las suplantaciones de Santos que se introdujeron en su calendario, sin mas autoridad que la de los falsos Cronicones, escribí un Memorial para los señores obispos y clero secular. Nada aprovechó, porque la mentira se sostiene con la falsa piedad*⁷³.

70 *Ibid.*, fol. 12 r. – 12 v.

71 *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España. Tomo XIII. Trat. 41. Cap. 7. Pág. 118.*

72 *Ibid.*

73 SALVA, Miguel y SAINZ de BARANDA, Pedro: *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo XXII*. Madrid, imprenta de la Viuda de Calero, 1857. Pág. 264.

Y poco cabe esperar, al menos en lo que a San Evasio se refiere, cuando en las páginas divulgativas oficiales del Obispado de Coria-Cáceres se mantiene el siguiente texto:

*La diócesis de Coria es una de las más antiguas de España. Según una antigua tradición fue fundada por el Papa San Silvestre en el año 338, siendo emperador Constantino y se tiene como probable que fuera su primer obispo San Evasio, quien padeció martirio en Casar de Cáceres*⁷⁴.

74 Y de nuevo recuerda este dato en el *Episcopologio Cauriense*, en el que se enumeran los obispos de la Diócesis, con las fechas en que ejercieron tal dignidad.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL PÓRTICO DE LA MAJESTAD DE LA COLEGIATA DE TORO (ZAMORA)

M^a Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles Fernández García



Fig.1. Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro

En la antigua puerta principal o puerta occidental de la Colegiata de Santa María la Mayor en Toro (Zamora), se encuentra el llamado «Pórtico de la Majestad» (*Maestas Domini*) que constituye una de las obras maestras del arte sacro de la época medieval, no solo por la decoración de sus relieves pétreos sino, sobre todo, porque es uno de los pocos que conserva

la policromía original. Todo ello supone un testimonio fundamental que ha permanecido hasta nuestros días como legado artístico en el ámbito musical, religioso, escultórico y arquitectónico que, a través de sus elementos decorativos, combina belleza y solemnidad para exponer y transmitir en imágenes comprensibles los mensajes de inspiración divina.

Introducción

En la memoria colectiva de Occidente, «el templo» es uno de los edificios sacros más representativos y emblemáticos que ha sido utilizado como elemento de identidad para reconocer muchas poblaciones europeas ya que su imagen constituye el símbolo de la villa o urbe donde se encuentra y, por este motivo, está indisociablemente unido a una comunidad. Etimológicamente, este término procede del latín *templum* y está relacionado con el vocablo griego *témenos* que significa «territorio reservado a una deidad», es decir, un recinto sagrado.

En el ámbito del contexto histórico del medioevo, su construcción está concebida como edificio que domina y destaca sobre el resto de las viviendas que circunda, un auténtico laberinto de callejuelas estrechas, tortuosas y sucias. Este templo tiene ya capacidad suficiente para acoger a gran parte de la población y, así, se convierte en el centro de reunión para celebración de las principales festividades, ceremonias religiosas y, en algunas ocasiones, asambleas civiles. A nivel arquitectónico, es muy sólido, sobre todo si se compara con la miserable arquitectura doméstica que acompaña su entorno, por lo que se convierte en auténtico baluarte contra enemigos simbólicos o reales de la cristiandad. Aunque en sínodos y concilios se proclama que los templos no deben utilizarse como una fortaleza provista de armas arrojadas, sus torres se configuran como hitos fundamentales del sistema defensivo del conjunto urbano contra adversarios externos y algaradas ciudadanas. Según consta en escritos documentales, varias veces, el obispo tenía que refugiarse en el templo como verdadero señor feudal para proteger su vida de las tumultuosas revueltas acaecidas en los burgos.

La construcción del templo se ubica en el interior del recinto amurallado de la ciudad. Poco a poco, dicha construcción fue adquiriendo mayor complejidad debido al desarrollo de las técnicas arquitectónicas y a las mayores dimensiones del espacio demandadas para dar

cobijo a los fieles y visitantes, lo que favoreció una abundante presencia de iglesias, catedrales y colegiatas.

Etimológicamente, la palabra «iglesia» procede del griego *Ekklesía*, latinizada después como *ecclesia* y es reveladora de la realidad que encierra, es decir, una asamblea o congregación de creyentes reunidos en un lugar, bajo la tutela temporal y espiritual del responsable de la orientación moral de la comunidad. Después, comienza la construcción de catedrales, máxima expresión del esplendor de la cultura medieval. El origen del término «catedral» proviene asimismo del griego *Kathedras*, latinizado como *cathedra*, cuyo significado es silla o sillón desde donde se ejerce el magisterio simbolizando la más alta capacidad docente. Este lugar es la sede del obispo, en alusión al símbolo primigenio del poder del prelado ante la feligresía y, en el ámbito de la jerarquía religiosa, es el más importante dentro de una diócesis. La palabra «colegiata», procede del latín *Collegiata* y se utiliza para describir el concepto de *Colegiata* o *Iglesia Colegial* que hace referencia a una institución eclesiástica como colegio de clérigos o iglesia colegiata de monjes. Generalmente, dichas colegiatas están ubicadas alrededor de templos no catedralicios. Es la sede del abad y canónigos, donde se celebra el culto de oficios solemnes cuya liturgia es similar a la realizada en las catedrales con dependencia del cabildo.

A partir del Siglo XI, a través de la construcción de iglesias, catedrales y colegiatas, se refuerza la cristiandad en el occidente europeo facilitando el afianzamiento del poder eclesiástico vinculado al renacimiento de las ciudades.

En el Siglo XII, con la revitalización de las zonas rurales y el aumento de trabajo en los campos agrícolas circundantes fecundados por el esfuerzo y la fatiga de los campesinos, los burgos se repueblan y se enriquecen favoreciendo la consolidación del crecimiento urbano. En sus mercados se negocia con los excedentes agrícolas que estimula la circulación monetaria, cada vez más necesaria para una sociedad que se abre al comercio. Este incremento de la acti-

vidad comercial y afluencia de dinero permiten financiar la construcción de importantes edificios, sobre todo de aquéllos que se convertirán en símbolos urbanos por excelencia. Así, comienza un nuevo período de prosperidad que estimula la afluencia de mercaderes, comerciantes y artesanos atraídos por la riqueza económica creciente que hará promover el paulatino desarrollo de las grandes urbes.

Alrededor de los templos, existían otros edificios importantes como era el «hospital», donde se prestaba auxilio a los desprotegidos, huérfanos y expósitos. Este tipo de establecimientos asistenciales se sitúan cerca, ya que la proximidad facilitaba la práctica de la caridad cristiana a la que la iglesia, como institución, está obligada.

Contiguos a los templos y para cumplir con el deber de formar clérigos capacitados para desarrollar una adecuada labor pastoral, también se construían edificios destinados a «escuelas episcopales» que eran centros de enseñanza responsables de la promoción, dirección e inspección de los contenidos impartidos a la clerecía y constituyeron el germen de las futuras universidades.

Con la creciente asistencia enfervorizada de los fieles a los oficios y ceremonias solemnes celebradas en los templos, ya fueran catedralicios o de otro tipo, éstos se convierten en centro neurálgico de la actividad urbana donde se llevan a cabo actos como misas, funerales, matrimonios, bautizos y otras manifestaciones de la vida religiosa de la comunidad transformándose, en algunos casos, en centro de peregrinación que atrae a multitudes en grandes festividades del año o en el Día del Santo Patrón. También es lugar privilegiado de enseñanza a través de sermones, a menudo largos y prolijos, así como escenario de magníficas representaciones bajo las bóvedas de sus naves (Misterio de Elche, Murcia), con ambientes inundados de aromas de incienso donde los asistentes experimentan momentos singulares y asombrosos.

El hombre medieval no siempre se comportaba con el debido respeto y decoro en el interior de los templos. Para los fieles, los recintos religiosos eran un lugar público más y el centro de reunión social por excelencia ya que, dentro de los muros, se paseaba y conversaba en el gélido invierno y, durante el tórrido verano, se bailaba al son de canciones o se escuchaba melodías mundanas en el canto litúrgico, aunque siempre se insistía en usar estos espacios solo para el culto divino y no para convertirlo en un mercado con intercambio de interés comercial. Esta simbiosis entre lo espiritual y lo terrenal, tan característica de la vida cotidiana en aquellos siglos, como señala J. Huizinga impedía mantener «la distancia existente entre lo sagrado y profano».

Numerosos testimonios constatan que los templos, sobre todo las catedrales en el ámbito del paisaje urbano europeo, fueron durante décadas los únicos edificios amplios y cubiertos que se dedicaron a los grandes espectáculos, tanto litúrgicos como profanos, hasta la creación de los nuevos teatros del siglo xvii y siglo xviii.

El Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro

Este pórtico zamorano es uno de los ejemplos de transición entre el arte románico y el gótico, es decir, perteneciente a la época protogótica como algunos autores han calificado a este período de tiempo. Al principio, los trabajos se plantearon en estilo románico pero, con el deseo de renovación formal, se asume la corriente del primer gótico para conseguir un mayor naturalismo propio del período denominado «gótico lineal», por prevalecer la línea como elemento compositivo, acabando dichos trabajos en el mencionado estilo gótico, como observamos en sus arquivoltas apuntadas, en las figuras amparadas bajo doseles y también en la decoración del tímpano inspirado en el repertorio gótico francés. Aunque su cronología ha sido ampliamente discutida con distintos argumentos, su construcción comenzó a finales

del siglo XIII durante el reinado de Sancho IV de León y Castilla (1284-1295) como homenaje a su esposa María de Molina, Señora de la villa de Toro.

Tiene una espectacular composición y posee un amplio repertorio escultórico labrado en piedra, calificado como una de las obras maestras de la Edad Media. Los relieves pétreos de este pórtico han llegado hasta nuestros días con un sorprendente buen estado de conservación, aunque hayan permanecido a la intemperie durante casi dos siglos al ser utilizado como antigua puerta de acceso al templo. Más tarde, este espacio fue remodelado y reconvertido en capilla gótica permaneciendo preservado de los elementos agresivos de las inclemencias meteorológicas, circunstancia que ha evitado el excesivo avance de su deterioro.

Hace varias décadas, durante los trabajos de restauración iniciados en el año 1980 hasta el año 1996, se logró devolver el esplendor de los colores originales y recuperar los volúmenes de las figuras donde los canteros creaban auténticos libros tallados en piedra para explicar al pueblo analfabeto los misterios de la teología. Desde entonces, ha sido tratado y musealizado para mejorar su conservación y documentar la realidad, a través de una percepción sensible en el estudio de sus fragmentos desde una perspectiva científica con el objetivo de «no contemplar sino ver», ya que el acto de musealización abstrae al museo de la perspectiva del templo para inscribirlo en un proceso que lo acerca al laboratorio.

En la actualidad, está considerado como uno de los más valorados tesoros artísticos, tanto por la calidad del trabajo como por la conservación de la policromía original que convierten a dicha obra en un conjunto excepcional.

Como mencionamos anteriormente, el planteamiento inicial para construir el Pórtico de la Majestad era románico pero el proyecto se suspendió y tuvieron que transcurrir varias décadas hasta la reanudación de los trabajos. Por lo tanto, el acoplamiento del nuevo proyecto de

continuación y acabado fue algo forzado, con incorporación de soluciones góticas importadas por maestros provenientes de Francia, pero su resultado fue una combinación de grandiosidad y belleza en la iconografía religiosa, con motivos inspirados por Fray Juan Gil de Zamora y policromados por el pintor Domingo Pérez, sirviente del rey Sancho IV, cuya identificación aparece en la descripción del dintel con las siguientes palabras «Domingo Pérez, criado del rey don Sancho».

Los instrumentos musicales del Pórtico de la Majestad

Frecuentemente, la elección de los temas tratados en los pórticos correspondía a la decisión de los clérigos pero, en algunas ocasiones, también participaba el promotor y el donante.

Este pórtico, cuyo relieve pétreo es de gran valor artístico y documental, posee siete arquivoltas de singular belleza que muestran un repertorio temático diferenciado con diversas representaciones iconográficas.

Para nuestro objetivo descriptivo musical, centramos nuestra atención en la sexta arquivolta donde se encuentra un conjunto de dieciocho músicos con instrumentos de la época medieval en sus manos y no todos son ancianos barbados sino que también figuran personas maduras o jóvenes rasurados, vestidos con túnicas y coronas, en apretada síntesis de grupo orquestal. Probablemente, como comenta Yaza, la razón de presentar solo 18 en lugar de 24 ancianos apocalípticos como conjunto musical celestial, sea debida al reducido espacio donde están colocados. El luthier Jesús Reolid percibe un emparejamiento simétrico entre la parte izquierda y derecha en cuanto a la distribución de los músicos. El compositor y músico Luis Delgado observa que los instrumentos no están situados arbitrariamente sino que existe gran preocupación musical en la representación, ya que dicho grupo orquestal está sentado de manera adecuada para que su hipotético sonido esté dotado de equilibrio acústico.

A continuación, relacionamos la serie de instrumentos musicales del Pórtico de la Majestad, contenidos en el espacio de la sexta arquivolta,

junto al esquema correspondiente con la siguiente enumeración:

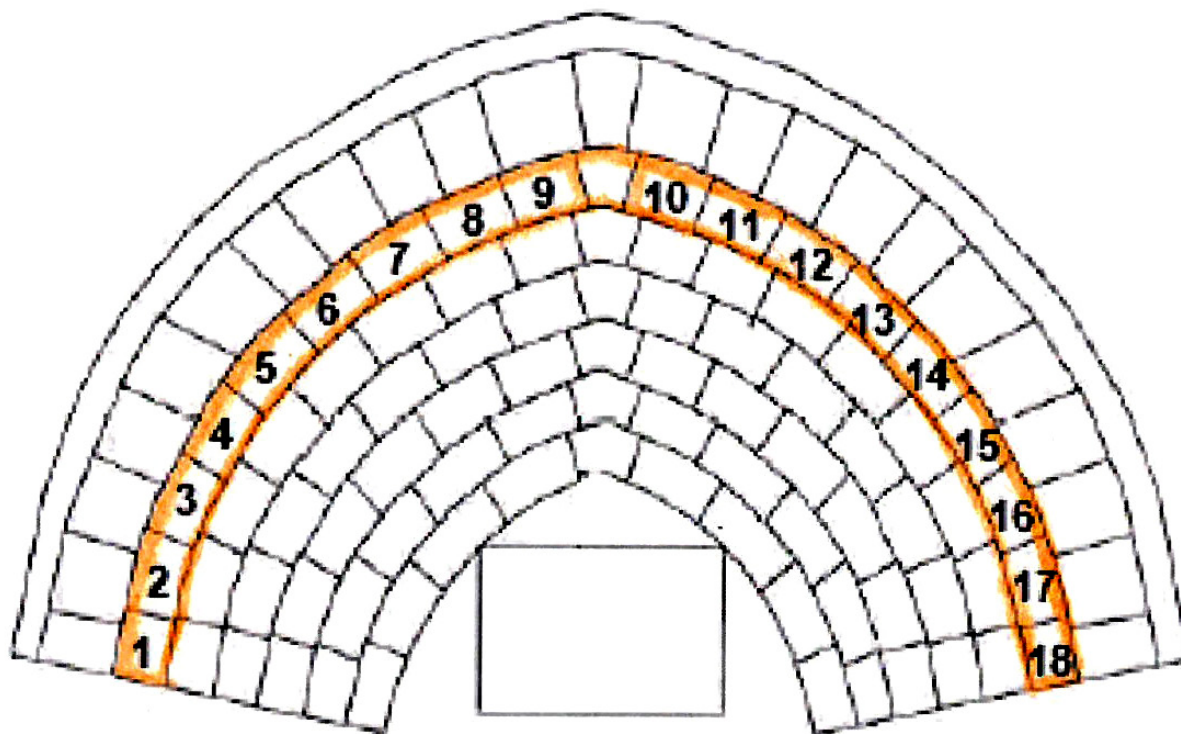


Fig.2. Ubicación de instrumentos musicales

1. *Cítola*. Es un cordófono pulsado o punteado con los dedos o púa en lugar de emplear un arco. Las cuerdas se pulsan con dicha púa, probablemente hecha de pluma, colocada entre los dedos de la mano derecha. El músico apoya el instrumento sobre el antebrazo derecho. Generalmente, presenta un cuerpo monóxilo, es decir, con vaciado a partir de un solo bloque de madera y escotaduras laterales que aumentan gradualmente su altura desde el cordal inferior hasta el mástil dotando al instrumento de su característica forma de cuña. La cítola aparece con frecuencia en la iconografía medieval como en el Pórtico del Sarmen-tal de la Catedral de Burgos, Pórtico de la Iglesia de Sasamón (Burgos), Iglesia de San Miguel de Estella (Navarra) y Palacio

Episcopal de Gelmírez, primer arzobispo de la Catedral de Santiago de Compos-tela (La Coruña), aunque en algunos lugares se observan ligeras modificaciones en su construcción dependiendo del origen de su procedencia.

2. *Zanfona o Zanfoña*. Es un cordófono frotado en el que varias cuerdas vibran por la fricción de una rueda que no está a la vista y gira con una manivela situada en la caja de resonancia. Las notas cambian al presionar las teclas con teclado dotado de unas espadillas que acortan la longitud de la cuerda melódica para lograr la diferente altura de las notas. El ejecutante está sentado con la zanfona sobre sus rodillas y su mano derecha mueve la manivela. Este instrumento fue muy utilizado

en el ámbito de la música popular europea y su forma ha variado poco a lo largo de las modas de cada época. A partir del siglo XVI, la zanfona es muy usada por trovadores, juglares y ciegos mendigos cuyos lazarillos acompañan las melodías con castañuelas o palillos.

3. *Arpa doble*. Es un cordófono de cuerda pulsada sin mango, con seis cuerdas en la mano izquierda y siete en la derecha que, posiblemente, podría conseguirse una escala diatónica. En el frente, tiene una talla zoomorfa como elemento estético. El arpa está muy representada en la iconografía medieval y, habitualmente, el material empleado para su construcción es madera. La primera mención en documentos históricos de la Península Ibérica la encontramos, según Rosario Álvarez (1981), en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla (siglo VII). Probablemente, llega desde Francia a través del Camino de Santiago, apareciendo durante el siglo XI las primeras representaciones. Después, en el transcurso de los siglos XII y XIII, se realizan alrededor de veinte representaciones en diferentes lugares, alcanzando gran popularidad y convirtiéndose en el instrumento favorito de los juglares.

4. *Salterio de brazo*. Es un cordófono de cuerda pulsada con plectro o púa, encordado transversalmente, que no aparece en ninguna otra iconografía de la época. Tiene forma de «bandera» o «hacha», con órdenes dobles y un mástil o mango que permite sostenerlo durante la interpretación sin posar sus manos en la caja armónica. A diferencia de otros salterios, éste no necesita ser apoyado en el regazo o sobre un soporte ya que se puede utilizar de pie o caminando como en el caso de una procesión o celebración callejera. En el año 2001, una reproducción basada en este instrumento fue realizada por Jesús Reolid, hoy expuesta en el Mu-

seo de la Música, Colección Luis Delgado, en Urueña (Valladolid).

5. *Salterio*. Es un cordófono de cuerda pulsada con púa, con gruesas cuerdas y grandes clavijas. El músico está realizando la interpretación con la mano derecha solamente, lo que puede indicar que ejecuta los sonidos del acompañamiento musical. Algunos salterios presentan forma rectangular, triangular o trapezoidal con los laterales curvados hacia dentro y su tamaño varía mucho ya que los grandes exigían al músico una posición sentada, en cambio, los pequeños incluso podían colgarlos del cuello y estar de pie. Generalmente, el material elegido para su construcción es la madera. En Europa, aparece en el siglo XII y existen varios textos en latín que lo citan como *psalterium*. A partir del siglo XIII, este término se castellaniza como *salterio* conservándose hasta hoy. Hasta el siglo XV se utilizan en celebraciones religiosas o profanas y, con frecuencia, se representan en ilustraciones o esculturas de la época.

6. *Aerófono y campanilla*. El músico sostiene el aerófono en la mano izquierda y el de percusión metal en la mano derecha. El instrumento de viento presenta una forma similar a una flauta, aunque es dudosa establecer esta afirmación por los detalles observados. En las fuentes medievales hispánicas, se alude a la flauta recta como instrumento que posee tubo cilíndrico y número variable de orificios para modificar la altura de las notas produciendo sonidos que recuerdan a los nombres recibidos, probablemente de origen onomatopéyico, como «flaujol», «flabiol», «flajeolet», «flaujar», etc., pero es difícil indicar el tipo de aerófono, en este caso. La campanilla, sobre todo en el medievo, se emplea como elemento sonoro en ceremonias religiosas de la liturgia eclesiástica y también en las profanas para acompañar diversos ritos. También

aparece como elemento decorativo en relieves de los capiteles de monasterios, iglesias, catedrales y colegiatas.

7. *Tambor redondo*. Es un instrumento de percusión membrana de afinación indeterminada. Presenta una sección circular, con caja estrecha y, en la parte frontal del aro, un pequeño orificio cuadrado que quizás estuviera destinado para introducir semillas u otros objetos que emitían sonidos al ser agitados. Está colgado al cuello del músico con una cinta y lo golpea con dos gruesas baquetas, una en la mano izquierda y la otra en la derecha. El golpe de dichas baquetas sobre la membrana provoca la acción sonora del instrumento. En general, se utiliza como elemento rítmico en el ámbito musical.

8. *Gaita*. Es un aerófono que almacena el aire en un odre o piel de animal. Este músico presiona dicha bolsa de aire bajo su brazo izquierdo y, a través de varios agujeros situados en un pequeño tubo, emite al exterior el sonido de las notas. Es una de las figuras originales que ha sufrido mayor deterioro con el paso del tiempo ya que el brazo derecho estaba mutilado. Desde la Edad Media, la evolución de la gaita tiene un hito decisivo cuando la música occidental se tonaliza. Algunas gaitas (gallega y asturiana) modifican su puntero cambiando escala y repertorio, mientras que otras (zamorana y leonesa) mantienen las escalas modales y el repertorio primitivo. La gaita posee un elevado volumen como trompetas y cuernos, por lo que las utilizaban también los vigilantes de torres o fortalezas para marcar las horas del día.

9. *Viola Oval*. Es un cordófono de cuerda frotada con recio arco. Tiene forma oval o de almendra, tapas planas y, en este caso, solo tiene tres cuerdas. Está apoyada sobre el pecho del intérprete con el clavijero próximo a su hombro izquierdo, hacia arriba. Este instrumento también

recibe otros nombres como «fídula», «fídula oval», «viola oval», «viola de arco», «viela» o «giga», aunque algunas veces, puede presentar ligeros matices en su forma. Alcanzó gran popularidad durante la Edad Media y, desde el siglo XIII, fue muy utilizado por trovadores y juglares. En Europa, dejó de usarse pero, actualmente, los intérpretes especializados en música medieval continúan explorando antiguas melodías para lograr versiones más cercanas al sonido de aquella época desde una perspectiva historicista.

10. *Viola Oval*. Este instrumento es similar al descrito en el N° 9, pero el músico tiene diferente posición corporal ya que la caja de resonancia está apoyada en su hombro izquierdo con el clavijero orientado hacia sus pies, hacia abajo, colocado entre las piernas. Este cambio en su postura otorga mayor dinamismo a la figura del intérprete, rompe la monotonía del grupo musical y favorece la percepción visual del observador despertando su interés o curiosidad.

11. *Albogue*. Es un aerófono que ha pervivido hasta hoy sin cambios importantes. Es muy similar a la «alboka» pero se diferencia en la posición que adopta el ejecutante. Los sonidos se emiten por la vibración de una columna de aire que atraviesa el tubo donde están situados diversos agujeros para modificar la altura de las notas. Este músico sostiene dicho albogue acercándolo a su pecho como si fuera una flauta a bisel. Algunos estudiosos son partidarios de su origen asiático, llegando a Europa a través de las rutas comerciales que favorecieron su difusión y uso. En nuestro país, existen diversos tipos de albogues documentados como en el País Vasco, Navarra, Castilla, Madrid y Andalucía. También hay referencias de su uso en Marruecos, India, Grecia, Gran Bretaña e incluso algunas regiones de América del Sur.

12. *Pandero Cuadrado*. Es un instrumento de percusión membrana de afinación indeterminada. Tiene marco cuadrado de madera dura y doble parche que el músico sostiene entre sus manos con la misma posición a la utilizada en la actualidad, ya que sigue vivo en la música tradicional. Suele apoyarse sobre los dedos pulgar e índice de cada mano para dejar libres los demás dedos y poder tamborilear el ritmo deseado sobre la membrana. Alcanza su máximo esplendor a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. En Portugal, todavía se conserva con el nombre árabe de «adufe» o «adufe portugués» en el ámbito rural. En Marruecos recibe el nombre de «daff» y era muy utilizado en las ceremonias sufíes que procedían del arte musical persa (Irán).

13. *Gaita*. Aparece en el músico N° 8 y es muy similar al citado. Presenta como elemento ornamental una cabeza de animal a modo de complemento estético. La gaita de odre es un paso definitivo en el proceso del individuo por tratar de almacenar el aire en un recipiente antes de hacerlo salir a través de un órgano sonoro.

14. *Cítola*. También aparece en el músico N° 1 y es muy similar a la descrita al principio de esta relación. Este instrumento tiene cuatro cuerdas y anverso de mástil sólido en una sola pieza. Al final del clavijero, hay una figura zoomorfa que sirve como elemento decorativo. Existen numerosos textos literarios donde hacen referencia a la cítola como en el titulado *Libro de Alexandre*, obra en verso del siglo XIII, que narra la vida de Alejandro Magno.

15. *Salterio Cuadrado*. Es un cordófono de cuerda pulsada con púa, único en la iconografía de la época ya que no se conocen otros ejemplares que presenten cuerdas en una relación de posición perpendicular. Varios investigadores se han interesado en esclarecer los enigmas de

este instrumento y, en el Simposio celebrado en Abril de 2013 organizado por la Fundación Joaquín Díaz de Uruña (Valladolid), se expusieron diversos argumentos para determinar posibles conclusiones fiables.

16. *Arpa triangular*. Es un cordófono de cuerda pulsada con los dedos. Tiene ocho cuerdas y este músico está en una postura que parece intentar afinar una de las cuerdas con una llave de ingenioso diseño en su extremo. Es frecuente representar a los arpistas afinando el instrumento, como hemos observado en otras fuentes documentales.

17. *Viola en Ocho*. Es un cordófono de cuerda frotada con arco, con la forma de «ocho» de la que deriva su nombre. El músico lo tiene apoyado sobre el hombro izquierdo y el arco lo sujeta con la mano derecha. La caja de resonancia presenta seis «bocas sonoras», de las cuales cuatro son en forma de medialuna y dos circulares de menor tamaño. Este instrumento, de diseño singular, está representado en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, en tallas de piedra y en diversos manuscritos de los siglos XII y XIII en Francia, Inglaterra y noroeste de España.

18. *Cítola*. Aparece también en los músicos N° 1 y 14, como hemos mencionado. Es un instrumento de cuerda pulsada similar a los señalados anteriormente. Presenta clavijero terminado en una figura zoomorfa de gran tamaño y está apoyado sobre el brazo izquierdo del intérprete en posición vertical. Algunos investigadores consideran la cítola un claro antecedente de la guitarra actual, debido a sus entalladuras y a sus tapas planas.

Debemos recordar que la representación en piedra de estos instrumentos, estaban inspirados en otros reales con algunas variables en su elaboración que los hacían ligeramente

diferentes unos de otros. Así, cada ejemplar era un objeto único, personal, producto de la labor manual de un artesano que lo fabricaba como algo irreplicable para el uso del músico.

El Pórtico de la Majestad, junto al mensaje doctrinal, es un importante legado artístico sobre música silente pétreo ya que supone un valioso recurso para el análisis, exploración, reproducción y conocimiento sonoro de aquella época histórica que permitirá ampliar futuros estudios para profundizar y enriquecer nuestro patrimonio cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ARA GIL, J.: Escultura. *Historia del Arte de Castilla y León*. Tomo III. Universidad de Valladolid. 2016.

ARA GIL, J.: «Los monasterios del Duero: la crisis del Románico». *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Universidad de Valladolid. 2002.

ANDRÉS, R.: *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Ediciones Península. Barcelona, 2001.

CABRELLES SAGREDO, M^a S. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: «Los instrumentos musicales en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense» en *Revista de Folklore* N^o 450. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2019.

CABRELLES SAGREDO, M^a S. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: «Los instrumentos musicales en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela». *Revista de Folklore* N^o 486. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2022.

DELGADO, M.: «Reyes Músicos en la Colegiata de Toro». *La música en relación con otras manifestaciones artísticas*. Música y Bellas Artes. Año 2018.

DELGADO, M.: «Ancianos Músicos en la Colegiata de Toro». *La música en relación con otras manifestaciones artísticas*. Música y Bellas Artes. Año 2018.

DÍAZ, J. y DELGADO L.: *Los instrumentos musicales en los Museos de Uruñeña*. Fundación Joaquín Díaz. Museo de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Valladolid, 2002.

FRONTÓN SIMÓN, I.: *Rutas románicas en Castilla y León*. Ediciones Jaguar, S.A. Madrid, 2002.

FRONTÓN SIMÓN, I. y PEREZ CARRASCO, J.: *Catedrales Románicas*. Ediciones Jaguar, S.A. Madrid, 2004.

GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A.: *Historia religiosa del Occidente Medieval*. Akal Ediciones. Madrid, 2012.

GARCÍA SEVILLA, J.: *Psicología de la atención*. Editorial Síntesis. Madrid, 1997.

GARCÍA SIPIDO, A.L.: *El carácter disciplinar de la educación plástica y visual*. UNED. Madrid, 1997.

GIEDEON, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Editorial Reverte. Madrid, 2009.

GONZÁLEZ HERRANZ, R.: «Representaciones musicales en la Iconografía Medieval». *Anales de Historia del Arte*, N^o 8. UCM. Madrid, 1998.

HAUSER, A.: *Historia social de la Literatura y el Arte*. Tomos I y II. Editorial Debate. Madrid, 1998.

HUIZINGA, J.: *El Otoño de la Edad Media*. Madrid, 2001.

HUIZINGA, J.: *Homo ludens*. Alianza Editorial. Madrid, 2012.

- KOOLHAAS, R.: *Espacio Basura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2008.
- LÓPEZ MONTILLA, M^a. J.: «La Portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)». *Revista de Arte, Arqueología y Egiptología*, N^o 2. Centro de Estudios Artísticos Elba, S.L. Madrid, 2012.
- LORENZO ARRIBAS, J.: «El sonido de la música medieval. Voz, discografía y problemas de recepción». *Revista Scherzo*, N^o 331. Madrid, 2017.
- LLAMAZARES, J.: *Las rosas de piedra*. Editorial Alfaguara. Madrid, 2008.
- MARTÍN LORENZO, S.: *Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: revisión historiográfica e iconográfica*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2014.
- MARTÍNEZ, J.: *Instrumentos musicales de la tradición medieval española (s. v al xv)*. Colección de Jota Martínez y Mara Aranda. Editorial Círculo Rojo. Almería, 2019.
- MARTÍNEZ, J.: *Instrumentarium musical alfonsí. Documentación, estudio, reconstrucción y praxis de los instrumentos musicales representados en la obra de Alfonso X*. Ed. Armand Llácer. Madrid, 2022.
- MEDINA, A.: *Josep Soler, Música de la Pasión*. Editorial Fundación SGAE. IX Edición, Premio SGAE de la Música Iberoamericana. Tomás Luis de Victoria. Madrid, 2011.
- ORTIZ ALONSO, T.: «Cerebro y Música». *Revista Doce Notas*. Mayo-Junio 1996. Madrid.
- PALACIOS, F.: *Escuchar*. Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. C. Ediciones. Gran Canaria, 1997.
- PARRET, H.: *Lo sublime de lo cotidiano*. Editorial Hades-Benjamins. Paris-Amsterdam, 1988.
- PÉREZ MARTÍN, S.: «La imaginería medieval en Zamora (siglos XII-XVI)». *Cuadernos de Investigación*, 43. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo». Zamora, 2015.
- PEYROU, M.: *Oídos que no ven – Contra la idea de música intelectual*. Editorial Taurus. Barcelona, 2022.
- RAMOS DE CASTRO, G.: *El arte románico en la provincia de Zamora*. Ed. Diputación Provincial de Zamora, 1977.
- SOBRINO GONZÁLEZ, M.: *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*. Editorial La Esfera de los Libros, S.L. Madrid, 2009.
- SOLER SARDÁ, J.: *La Música – I. «De la época de la religión a la edad de la razón»*. Biblioteca de Divulgación Temática. Editor Montesinos. Barcelona, 1982.
- VARELA DE VEGA, J.B.: «Anotaciones históricas sobre la zanfona». *Revista de Folklore* N^o 0. Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid, 1980.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval*. Departamento de Educación y Cultura. Gobierno de Navarra. Pamplona, 1992.
- VELIZ BOMFORD, Z., CAÑEDO ANGOSO, L., ILLÁN GUTIÉRREZ, A. Y MANSO DE ZÚÑIGA, J.: *Restauración de la Portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora)*. Edición Junta de Castilla y León con World Monuments Fund España. Junio 1996.
- YARZA LUACES, J.: «La Portada de la Colegiata de Toro y el Sepulcro del Doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano». *Arte Medieval en Zamora*. Studia Zamorensia. Zamora, 1988.

APUNTES SOBRE EL VILLANCICO CUSQUEÑO (II)

Raúl Carreño-Collatupa

Análisis del villancico cusqueño

Zanjada la cuestión relativa a que el villancico cusqueño no es un género en sí, pasamos a analizar sus características. Debido a su propia diversidad de género, también su estructura es variable; las formas básicas son las de copla-estribillo y la de *lied* o canción de estructura binaria, precedida por una introducción instrumental, ejecutada por el *pampapiano*¹ (armonio plegable), es decir, una forma AB o ABCB. Otro grupo responde al modelo estrófico con estribillo, habiendo algunos de estructura más compleja, como el *sihuansituy*.

La estructura más elemental correspondería a lo que Bas (1977, 108) llama forma de canción o de himno de estrofas iguales, por lo general con «un periodo musical modelado sobre la base rítmica de la estrofa del texto». Hay, en suma, variantes que van desde una simplicidad estructural extrema, con una sola sección repetida alternadamente por los cantores y el acompañamiento instrumental, hasta las tripartitas, que, como afirma Abel Rozas (en ICI 1982, 28), siguen un modelo típico con una «...introduc-

ción (instrumental...), una parte central estrófica y el estribillo final». En casos como *Villivilliscascha*, la estructura es de tipo mixto: un tema corto repetido, complementado por otra frase algo más larga, que también se repite.

La mayor parte está en modo menor, como es característico de buena parte de la música andina. Sólo tres villancicos de los aquí analizados están en modo mayor. Las tonalidades preferidas son re menor, mi menor y do menor. Sabemos que, a pesar de las teorías de Policarpo Caballero (1988) acerca del uso de casi todas las escalas musicales, la música andina es mayormente pentafónica; los villancicos siguen esta pauta, aunque con el tiempo han enriquecido sus escalas primigenias evolucionando hacia la diatónica. Roel (1959, 185) indica que los huaynos usan preferentemente el sistema tonal hexafónico con sexta mayor; como muchos de estos villancicos pueden asimilarse a lo que dicho autor denomina «huaynos urbanos o de transición», no resulta rara la incorporación del sexto grado y de la sensible tonal.

La introducción instrumental

Hay un componente común, una suerte de melotipo empleado indistintamente para cualquiera de los villancicos: la introducción instrumental, melódicamente basada sobre la escala de la tónica y que cuenta con hasta tres variantes rítmico-melódicas y adaptada a la tonalidad de cada canción. Esta introducción sirve también de interludio instrumental entre estrofas y como remate final para cerrar la pieza.

1 Este modismo cusqueño es una forma híbrida de palabra compuesta por una partícula en español y otra en kechua ("kechuañol" lo llamaría el poeta Andrés Alencastre, "*Kilkohuarakka*", en la misma línea que el "portuñol" o el "espanglish"). Literalmente significaría "piano de suelo o de patio"; el vocablo kechua pampa se refiere tanto al suelo como a cualquier espacio abierto, incluidos los patios y plazas. Se hace obvio que, para la gente, todos los instrumentos de teclado son de una misma familia, y no distinguen los aerófonos de los de cuerda percutida. A veces, en lugar de armonio, se usa el americanismo melodio.

a Allegro

b

c

Fig. 4 Las tres variantes de la introducción instrumental del villancico cusqueño

En Ayacucho se ha identificado una práctica similar, es decir una entrada común a la mayor parte del repertorio navideño, como lo demuestran las captaciones de Mayorga (2001: 23, 43, 51, 55), donde los villancicos ayacuchanos «Cantemos alabanzas» (*Waylía*), y los jayllis

«*Pitaj niñocha*», «*Ichuchamanta*» y «*Waylla waylla*» están precedidos por esta misma entrada, que, a diferencia de la cusqueña, utiliza, en su inicio, el arpeggio de la dominante en lugar de la de tónica.

Fig. 5 La introducción instrumental para villancicos en Ayacucho

Patrones rítmicos

Varían según el género. Los más frecuentes son los característicos de la música andina y pueden variar desde patrones isorrítmicos y sincopados hasta otros combinados. Las principales figuraciones rítmicas implican sucesiones de corcheas (y semicorcheas en el caso de las introducciones instrumentales) y son las más comunes; siguen en importancia los pies asimilables a los patrones métricos griegos de tipo dáctilo (una larga + dos cortas, corchea + dos semicorcheas) y los de corta-larga-corta (anfibraco, semicorchea-corchea-semicorchea); las sucesiones enlazadas de troqueos (larga + corta, corchea con puntillo + semicorchea) se usan para acentuar el carácter sincopado de ciertos pasajes. Estos patrones son genéricos y favorecidos, en varios casos, por el hecho de que se usan mayormente compases simples y no compuestos.

La mayor parte de transcripciones melográficas indican compases invariables, en su mayoría binarios o cuaternarios. Sin embargo, un análisis más preciso de la rítmica permite dilucidar la presencia del compás de $1/4^2$, que resalta la dinámica de algunos compases téticos –*sensu* Willems (1979)–, o la sucesión de dos tiempos fuertes. Pero esto no constituye una norma, por cuanto la acentuación es a veces determinada por los ejecutantes. Esta es una característica del huayno y de otros géneros andinos: la acentuación y el compás pueden ser variables según diversos factores. Ya Ochoa (2000, 88) había llamado la atención sobre este fenómeno, remarcando que la asimetría es inherente al género huayno.

2 El tema del compás en determinados géneros andinos (en especial del huayno) ha suscitado siempre controversia. Mientras algunos lo transcriben todo en compás binario, otros realzan la existencia de ciertos acentos mediante compases de $1/4$ y $3/4$ intercalados entre los binarios.

El pampapiano y el acompañamiento instrumental

El villancico cusqueño está íntimamente ligado a un instrumento: el ya mencionado «pampapiano»³, armonio portátil, plegable, de cuatro octavas. En ocasiones, el acompañamiento está a cargo de la orquesta popular de violín, arpa, pampapiano, quena (eventualmente pueden agregarse guitarras y mandolinas o, antiguamente, la bandurria), conjunto conocido como «La [orquesta] típica cusqueña», cuyo uso se extiende a otros tipos de música vernácula y para acompañar otros cánticos religiosos dedicados a la Virgen y a Jesucristo. Su mejor expresión se da el Lunes Santo, cuando dos orquestas, con sus respectivos coros, se alternan en la ceremonia de lamento y homenaje ofrecido al Señor de los Temblores, un Cristo negro proclamado como «patrón jurado del Cusco».

El armonio plegable no constituye un instrumento de muy antigua usanza; tampoco es un instrumento adaptado (como lo son ciertos ejemplares rústicos del arpa y el violín). A pesar de que en el Perú se desarrolló una amplia tradición de construcción de órganos, los pampapianos no llegaron a ser construidos en el país y debieron ser importados, sobre todo a inicios del siglo xx. Su integración al paisaje musical cusqueño es tal que algunos llegan a suponer que, por su misma denominación, es un instrumento típico o, por lo menos, adaptado. De los conocidos en la actualidad, todos tienen marcas europeas, especialmente alemanas, lo cual desmiente ciertas afirmaciones en el sentido de que sería «una variante local del armonio» como lo plantea, por ejemplo, Prudencio (2018, 2).

3 En el «Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú» (INC 1978, 176), el pampapiano es definido como «el armonio portátil que se utiliza en las iglesias y que ha sido sacado de su uso exclusivo en el culto religioso para incorporarlo a los conjuntos populares en algunos lugares del Perú. / En la región del Cusco se le conoce como Pampa piano o Melodio, mientras en Amazonas, San Martín y Ayacucho sólo usa el nombre de Melodio. En estos últimos sitios se usa casi exclusivamente en las iglesias».



Fig. 6 David Rozas Aragón (1930-2022), hijo de Damián Rozas, tocando villancicos en un pampapiano en «La adoración de los Reyes Magos» del 2005. Derecha: danza con ángel, pastores y *ch'utillo* (traje verde)

A partir de las declaraciones de algunos músicos populares ejecutantes del pampapiano, ciertos autores y portales informativos afirman, sin el más mínimo sustento, que este instrumento fue traído por los españoles en el período colonial, y que habría sido luego modificado por organeros indígenas; esto otorgaría al armonio una edad de hasta cuatro siglos, lo cual es imposible. Las referencias sobre el armonio y sus variantes de «órgano americano» y otros indican que fue creado en los años 40 del siglo XIX, en Francia (Ammer 2004, 175). Un antecesor llamado «órgano expresivo» fue construido por el *facteur* Grenié a inicios del siglo XIX (Brenet 1926, 195); otro, llamado *harmoniphon*, fue inventado en 1837, en la ciudad francesa de Dijon, por un constructor apellidado Paris (Escudier 1854, 296). Una prueba fehaciente de que este instrumento no es tan antiguo, como pretenden algunos estudiosos locales, es que los términos armonio y harmonium no aparecen en

diccionarios y tratados musicales anteriores a 1850. El modelo de armonio portátil y plegable (que corresponde al pampapiano) es posterior al modelo original no transportable, y debió de ser desarrollado más adelante, ya en la segunda mitad del siglo XIX. Cabe agregar que el «órgano americano» es más una variante del órgano expresivo y no del modelo al que pertenece el pampapiano.

Es necesario indicar que en el Cusco de la Colonia e inicios de la República se fabricaban órganos, habiendo existido no sólo importantes factorías de tales instrumentos, sino que, inclusive, llegaron a adquirir características propias en su morfología, uso de materiales y lo que Benavente (1984, 179-180) llama el «*barroquizamiento*» en su constitución y tésituras. Entre estas modificaciones, Benavente señala «la introducción de tubos cuadrangulares de madera de aliso en vez de pino, para producir el ronco

sonido de un terremoto para que funcione durante la elevación de la Hostia» y un artificio que imitaba el trinar de pájaros para que «desde el primer domingo de adviento hasta la pascua de reyes, el bullicio de los pajarillos para acompañar los villancicos, que daban a las misas mucha alegría y regocijo con las 'tonadas del Niño'». Esto indicaría que, en los recintos eclesiásticos, el órgano positivo y, en menor medida, el pampapiano, reemplazaron parcialmente al órgano, sobre todo en templos rurales, pero esto recién ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX, en pleno período republicano.

Es notoria la concentración de pampapiornos en Cusco, siendo raro o ausente en otras regiones. Cada vez quedan menos de estos instrumentos, que antes eran los únicos de teclado que podían transportarse; el acordeón se introdujo posteriormente y hasta hoy su uso en las celebraciones religiosas es relativamente restringido. En los últimos tiempos se nota la intrusión de los teclados electrónicos, que, por su sonoridad y volumen, desnaturalizan las interpretaciones y el espíritu original de los villancicos y de la música religiosa en general.

Otra característica del villancico cusqueño es el uso (a menudo en intervenciones caóticas, fuera de ritmo) de pitos de agua, que simulan el gorjeo de pájaros, costumbre que parece provenir también de España. Esto es muy peculiar y forma parte del trasfondo lúdico de estas canciones, cuya ejecución está a cargo de niños, pastorcitos o seises que, disfrazados con multicolores trajes y sombreros listados (no precisamente de pastores sino más bien de bufones o, quizás, de una variante de arlequines) bailan y cantan ante el nacimiento. También se usan eventualmente tambores, sonajas, triángulos, panderetas y otros pequeños instrumentos de percusión, pero, en definitiva, es el pampapiano el instrumento que tiene una cuasi exclusividad en el acompañamiento del villancico, al menos en las ejecuciones de lo que podríamos llamar «al estilo San Blas».

La danza

En la actualidad el villancico bailado se da prácticamente solo en la celebración del auto sacramental «La adoración de los reyes magos», interpretada, como ya se dijo, el domingo anterior a Navidad. Hasta hace unos años, algunos grandes belenes tradicionales que armaban ciertas familias cusqueñas eran objeto de homenaje con bailes de pastorcillos, costumbre hoy extinguida.

Los pasos de baile son esencialmente los del huayno (o de la *qhashua*) y del pasacalle cusqueño. Están a cargo de los pastorcillos y *ch'utis* o *ch'utillos* (niños indígenas) guiados por uno o más angelitos, que bailan en dos hileras paralelas, y que desfilan y se prosternan ante el nacimiento. El huayno y la *qhashua* tienen aquí un carácter más sosegado, acorde con la naturaleza de la ceremonia, a diferencia de las versiones correspondientes a las fiestas populares, donde el huayno y sus remates concluyen con un recio zapatear.

La adoración de los pastorcitos que cantan y bailan frente a los nacimientos o belenes es una tradición presente en muchos países americanos y europeos. Talbot (1991, 10) afirma que esto nació a fines del siglo XVII, cuando los pastores de los Abruzzos tomaron la costumbre de ir hasta Roma durante el Adviento o novena de Navidad para tocar a dúo frente al pesebre, con la característica de que los ángeles eran representados por las voces mientras que los pastorcillos eran encarnados por instrumentos de los considerados «rústicos». Todo esto formaba parte de lo que se considera un movimiento «arcádico» que primó en esos tiempos, lo cual explica la primacía de las pastorales en todas sus expresiones antropológicas, musicales y dramáticas.

Lo anterior nos remite a una tradición ya perdida en el Cusco: la de los seises, grupos de niños que, a cambio de un tazón de chocolate, dulces, bizcochos o coronas de reyes, en Nochebuena o durante la semana de Navidad y en la Bajada de Reyes (6 de enero), iban de casa en

casa o de iglesia en iglesia ofreciendo sus cantos y bailes a los niños Manuelitos entronizados en los belenes típicos cusqueños, caracterizados éstos por sus abigarradas ornamentaciones y una sobrecarga de figurines, en una convivencia, a menudo incoherente, de figuras tanto religiosas como totalmente ajenas al rito navideño. Estos seises eran los depositarios de muchas canciones navideñas, tanto nativas como españolas o de otro origen; bailaban en columnas, de cara al Nacimiento, al cual hacían reverencias en medio del baile. Hoy esos seises ambulantes han desaparecido; los últimos actuaron hasta fines de la década de los 50 o, tal vez, inicios de los años 60 del siglo xx. Los únicos niños pastores que mantienen la tradición de cantar y bailar villancicos son los reclutados en el barrio de San Blas o alrededores para presentarse en el citado auto sacramental. En algunas familias que mantienen la tradición del Nacimiento cusqueño todavía se hace cantar a los niños de la casa, pero los villancicos que entonan no siempre son sólo los auténticos del Cusco, sino que se intercalan con otros españoles o de la costa, o con los que se escuchan indistintamente en las grabaciones de coros infantiles (mayormente de Lima), como «Los Toribianitos», incluyendo el «Noche de paz» de Franz Gruber o canciones españolas, como «Qué lindo churumbel» y otras rondas infantiles.

Autores

Asimilados al folklore local y regional, casi todos los villancicos tradicionales cusqueños son de autor desconocido. El hecho de que hayan comenzado a ser recopilados ya muy avanzado el siglo xx y su ausencia en los trabajos etnomusicológicos realizados en las primeras décadas de ese siglo, hacen pensar que el origen de muchas de estas piezas no es temporalmente muy lejano. Es factible que la mayoría de villancicos aún hoy vigentes hayan sido creados entre fines del siglo xix e inicios del xx. Para el período colonial se ha encontrado música navideña y villancicos (tanto en sus ya mencionadas formas originales europeas tipo cantata o de

copla-estribillo, como en la de pastoral navideña) compuesta para uso eclesiástico. La mayoría de éstos tiene autor conocido: principalmente compositores españoles inmigrados o criollos e, incluso, mestizos. Es natural que haya también habido otra música navideña vulgar (en el buen sentido de esta palabra): dos de las veinte canciones recogidas en la década de 1780 por orden del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón durante sus visitas pastorales a la diócesis de Trujillo, norte del Perú, pertenecen a este tipo de villancicos populares; ambas se titulan «Cachua al nacimiento de Christo Nuestro Señor» y están escritas una para voz y bajo y otra «A Duo y a Quatro» con violines y bajo⁴. Esto muestra hasta qué punto la *qhashua* (cachua) y el huayno y sus variantes constituyen los géneros andinos más utilizados para el villancico popular.

A partir de ciertos indicios puede aventurarse la intervención de algunos compositores en el ámbito de creación de los villancicos cusqueños, sin que ello permita, de ningún modo, atribuir una autoría definida. Damián Rozas compuso, más que villancicos propiamente dichos, sus «Entradas de pastores I y II» (con un ritmo próximo al de la marcha o, más precisamente, del pasacalle cusqueño) e intermedios instrumentales para pampapiano en el estilo de los villancicos mestizos, y que se ejecutan en el aludido auto sacramental.

4 Con relación a estos dos villancicos-*qhashua*, Palmiero (2014, 412) piensa «que estos dos cantos devocionales eran cantados y bailados a la vez, por dos razones fundamentales: la primera es que suponemos se trate de cantos de cofradías y, como hemos visto en el análisis de las láminas, la mayoría de la cuales retratan a cofradías, era común que éstas realizaran sus intervenciones cantando y bailando; la segunda razón es que el nombre cachua, que aparece como primera palabra en el título de ambos cantos y como ya hemos comentado, hacía referencia a una danza típica del área andina normalmente de contenido amoroso y jocoso». Rousset (2010, 25) remarca que ambas cachuas están muy emparentadas; es por ello que en la actualidad es común que sean ejecutadas juntas, sin solución de continuidad.

Como se mencionó, al Canónigo Teologal y Cura Párroco de San Blas (tales eran sus títulos) Juan Francisco Palomino se le atribuyen las letras de algunos de los villancicos de San Blas. Su monumental obra «Manual del Sacerdote»⁵, además de decenas de oraciones, jaculatorias, meditaciones, gozos y otras deprecaciones e indicaciones litúrgicas en castellano, latín y kechua, contiene muchos poemas, cuya autoría, a falta de mención expresa, resulta prácticamente imposible de dilucidar, por cuanto el mismo Palomino (1932, 949-956) reconoce que, para escribir su obra, además de sus propios textos, aprovechó una serie de catecismos y textos de autores como los obispos Pedro Farfán y Gregorio Castro y fray Francisco Solano Farfán y otros, lo cual explicaría la falta de unidad estilística de las poesías. En el capítulo «Novena del Dulce Nombre de Jesús», bajo el título de «Niño Jesusman Taquícuna» (Canciones al Niño Jesús), aparecen agrupados cuatro extensos poemas donde se intercalan estrofas en español y en kechua: «*Paccarimusccan Tutapi*», con trece estrofas de cuatro versos; «*Hucc ric-chaco Harahuy taqui Niño Diosman*», con seis estrofas irregulares; «*Harahuy Niño Jesusman*», con seis estrofas de cuatro y cinco versos, y «Canción de pastores» con diecinueve estrofas de cuartetos (algunas con un estribillo de dos versos) y otras de cinco a ocho versos. El conjunto tiene como remate una «Bendición» de dos estrofas adicionales en kechua, una de ocho y otra de seis versos.

Cabe anotar que en dicho libro también aparece una «Canción de pastores», cuyos componentes no guardan coherencia literaria alguna, ni en la temática ni en el asunto de sus sujetos ni, mucho menos, en los pies rítmicos, pues se combinan en él, sin orden ni concierto, estrofas que van desde pentasílabos hasta alejandrinos. Esto podría indicar que se trata de un agregado de pequeños poemas (¿recopilados?), entre los cuales, a veces con variaciones, se encuentra una parte de las letras de algunos de los villan-

cicos que nos ocupan, como las de «Chilín chilín campanilla», «Flor de María», «Cantemos, cantemos», «*Villi villiscaschay*»⁶, «*Much'aykusqayki*» y «Adoremos». Si Palomino fue recopilador (y retocador) de estos poemas de corte popular, eso podría implicar que su origen era mucho más antiguo que el auto sacramental «La adoración de los Reyes Magos», cuyo libreto también se le atribuye, aunque, como ya señalamos, parece tener otra fuente más antigua, lo cual explica la gran similitud que tiene con una obra semejante presentada en Huancavelica. Esto pondría en duda la hipótesis de que el cura Palomino fuese autor de al menos parte de las letras de ciertos villancicos sambleños; queda en el misterio el tema de los autores de la música. De todos modos, existen a veces significativas variaciones entre los textos de Palomino y los que actualmente se cantan, pues la métrica de los versos es dispar y el sentido de algunas frases resulta forzado. Con el tiempo, el canto ha permitido adaptar de mejor manera esos versos a la música, haciendo inclusive más uniformes y racionales sus estructuras literarias.

No se puede tampoco desechar que el inquieto, multifacético y siempre sorprendente cura Nemesio Zúñiga Cazorla (1895-1964) –entre otros, impenitente dramaturgo en kechua⁷, director de teatro, alcalde de varios municipios y melodista– haya creado algunos de estos villancicos, pues de él se conocen otras creaciones literario-musicales. Su gran facilidad para versificar en kechua y su capacidad de creación musical (como lo demuestran algunos bellos himnos religiosos que se le atribuyen, y, sobre todo, el hermoso «*Napayquskayki*», que las cantoras de iglesia, las famosas *Ch'aiñas* –jilgueros–, siguen cantando en diferentes celebraciones), permiten sospechar que este cura pudo haber compuesto algún villancico en kechua, sobre todo teniendo en cuenta que, según Itier (1995, 20),

6 En el texto de Palomino esta pieza aparece como «*Velli Vellis carchay*».

7 Zúñiga Cazorla habría escrito al menos 27 piezas teatrales, la mayoría hoy perdidas (Itier 1995, 97-99).

5 Su primer volumen supera las mil cien páginas; el segundo, al parecer, no llegó a publicarse.

«tuvo por público a los estratos inferiores de la sociedad» y no a las clases sociales urbanas y más acomodadas.

Samuel Castro (1994, 153), además de Nemesio Zúñiga y Ricardo Castro, menciona al obispo José Gregorio Castro como autor de cantos religiosos en kechua. Se conocen de él principalmente obras dedicadas a la Virgen, por lo que tampoco podría dejarse de lado la posibilidad de que haya creado alguna melodía navideña.

Algo que resulta difícil de dilucidar –tal vez imposible en ciertos casos– es qué villancicos son creaciones locales y cuáles de origen foráneo. La duda subsiste por el hecho de que algunos de ellos eran antiguamente cantados en pueblos bastante alejados de la capital y en tiempos en que un viaje al Cusco resultaba dificultoso y sólo justificado por motivos muy poderosos, sobre todo para los campesinos. Hay testimonio de que algunos provienen de la provincia de Paucartambo. Ya mencionamos el caso de villancicos españoles que, llegados a América, fueron modificados según influencias locales. A fin de cuentas, solo queda asumir que el origen de estas canciones es múltiple en el espacio y en el tiempo.

Letra

Existen villancicos con letras solo en español, solo en kechua o en combinación o intercalación de ambas lenguas⁸. Prima la polimetría; los pies son, por lo general, irregulares, siendo raras las rimas consonantes. Aun así, se reconocen diversos pies métricos: hexasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos y hasta endecasílabos (este último no muy común en la poética popular); hay también combinaciones de dos pies, como los de seis y tres sílabas. Desde el punto de vista prosódico, los acentos literarios no siempre coinciden con los acentos musica-

8 Es necesario anotar que las traducciones incluidas en este artículo son sólo aproximadas, pues, al ser el kechua un idioma muy poético y metafórico, es muy difícil trasladar su real significado a otros idiomas.

les; es así común escuchar «alégria», «Mariá», «cámpanilla» (es decir esdrújula, aguda y sobresdrújula en lugar del acento llano original, algo resultante del diptongo en los dos primeros casos), y hasta dobles acentos («alégriá»). Esto es más común cuando las canciones se inician en anacrusa.

El recurso de cambiar el acento digamos «oficial» en el momento de cantar, o de recurrir a los melismas para adecuar el texto a la melodía es relativamente frecuente en la música andina que emplea textos en español. Esto va acorde con el dejo o manera de pronunciar del habla cusqueña, donde las palabras en las partículas finales de las frases son acentuadas como agudas y tienden a ser ascendentes.

Villancicos-huayno

Muestran en general un carácter más sosegado que el de los huaynos populares «profanos». Por lo menos dos de ellos («Cantemos, cantemos» y «Salgamos pastores») tienen un trasfondo español, por lo que no se puede descartar que sean variantes de villancicos hispanos o, en último caso, inspirados en ellos. Las letras de ambos están en español y los versos siguen un patrón más o menos regular y emplean expresiones que no tienen mucha relación con la oralidad andina.

«Flor de María» pertenece a una categoría intermedia: raíz española, pero con un carácter decididamente cusqueño; su naturaleza mestiza se ve realzada por su peculiar español, no del todo coherente, desde un punto de vista sintáctico, y sus patrones rítmicos irregulares y sincopados. «Chilin chilin, campanilla», a pesar de sus letras en español, aunque ingenuo y cercano a las rondas infantiles, ha adquirido un aire cusqueño bien definido. Los siguientes («*Much'aykusqayki*», «*Villivilliskaschay*», «*Llamamicheq*», «*Jaku huayqellay*») pertenecen a lo que podríamos considerar como villancicos netamente andinos y con muy poco mestizaje melódico. Sus textos son enteramente en kechua o tienen intercalados algunos versos en español.

De otro lado, «*Sihuansituy*» se ubica en un espacio intermedio entre el huayno y el yaraví.

Los villancicos «Flor de María» y «*Much'aykusqayki*» están dedicados a la Virgen María; la presencia del Niño-Dios es tácita, no mencionada; a pesar de ello, estas canciones están plenamente asimiladas al festejo navideño, pues resulta claro que la homenajeadada es la Virgen-madre y no la Dolorosa, la Inmaculada, la Remedios, o cualquier otra versión de carácter más solemne, como la aludida en el célebre cántico «*Qollanan María*».

El llamado *Kacharpari* (despedida) escapa al ámbito neto del villancico. Por su forma melódica, su largo texto, su fondo plañidero, es casi seguro que pertenece al grupo de canciones sacras o himnos de posible origen inka, es decir a la música confiada solo a las ya citadas cantatrices llamadas *ch'aiñas* y que se agrupan en dos grandes categorías: himnos a Jesucristo e himnos a la Virgen⁹; es de este último grupo de donde, sin duda, proviene esta canción.

9 Es de notar que estos himnos fueron compilados sistemáticamente y difundidos por vez primera por el sacerdote Jorge Arístides Lira Prieto, nacido en Cusco en 1912 (otra fuente indica 1908) y fallecido en la misma ciudad en 1984, gran investigador y recopilador

Flor de María

Ya se dijo que su principal característica es que está dedicada a la Virgen María y no al Niño Jesús; de allí su nombre alternativo «De la rosa, rosa...». Tras la introducción instrumental, en su primera parte o semifrase, correspondiente a la estrofa, se siente un ritmo de huayno no bien definido, pues la melodía nos remite a las pastorales de origen hispano. Donde adquiere un carácter por decir más «indígena» es en el segundo tema, el estribillo, marcado por un ritmo sincopado y una cadencia muy «andina». La letra presenta dos versiones con ligeras variantes. La métrica de la primera es de octosílabos con el cuarto verso pentasílabo y el tercero deformado como eneasílabo, por la repetición de la palabra *rosa*, a causa de una exigencia melódica (8-8-8-5-8-8); en cambio, la segunda variante (y la más cantada) es bastante irregular y sigue un patrón aproximado de 7-9-10-5-8-8:

De aquel tronco nació flor / Llamada Flor de María; [la llamada flor de María] / de la rosa (rosa) de María / flor de ventura [del Redentor] Alegría, alegría, / alegría de María.

de música, poesía kechua y tradición oral de la región sur andina.

FLOR DE MARÍA

Allegro (De la rosa) Captación: Antonio Ibáñez R.

FIN

Dea-quel tron-co na-ció flor, lla-ma-da Flor de Ma-rí - a; de la ro - sa, ro - sa de Ma - rí - a del Re - den tor. A - le - grí - a, a - le - grí - a, a - le - grí - a de Ma - rí - a. A - le - grí - a, a - le - grí - a, a - le - grí - a de Ma - rí - a. Dea - quel a.

1. 2. al **Fin**

Cantemos, cantemos

Es uno de los raros villancicos en modo mayor. Castro Pinto (1998) lo califica como mestizo. Cae dentro del grupo de canciones de probable origen español, por sus caracteres melódicos y rítmicos predominantes y, también, por sus letras, que incluyen ítems que resultan raros en la literatura oral cusqueña (Israel, incienso y juguetes). Su estructura es muy simple: además de la consabida introducción instrumental cuenta con una semi-frase interrogativa que se complementa con otra de carácter conclusivo. A veces, o de manera intercalada, la segunda semi-frase sufre una ligera alteración melódica: el intervalo de segunda menor ascendente (si-do) al inicio del segundo compás es reemplazado por un salto ascendente de tercera menor (si-re).

Cada verso es cantado en bis. La métrica es completamente regular: un sexteto de endecasílabos de acentuación llana y sin rima. El último verso podría parecer métricamente distinto, pero, en realidad, sigue el patrón general cuando se deja de lado la repetición de la palabra «vamos», introducida para acoplarse a la melodía.

*Cantemos, cantemos, llenos de esperanza,
/ al pueblo de Israel como clemente. /
Ya vienen, ya vienen, reyes pastores,
/ trayendo incienso, trayendo juguetes. /
Y siempre¹⁰ ha llegado, la Noche Buena,
/ Vamos, (vamos) a adorar al Rey de los
cielos.*

10 A menudo «y siempre ha llegado...» es reemplazado por «diciembre ha llegado...».

CANTEMOS, CANTEMOS

Allegro

Can - te - mos, can - te - mos, lle - nos de es - pe - ran - za,
al pue - blo de Is - ra - el co - mo cle - men - te. Ya vie - nen, ya vie - nen,
re - yes pas - to - res. tra - yen - do in - cien - so, tra - yen - do ju - gue - tes.
Y siem - pre ha lle ga - do la No - che Bue - na, la No - che Bue -
na, va - mos, va - mos a do - rar al Rey de los cie - los.

Chilinchilin campanilla

Por lo general no requiere la introducción instrumental de pampapiano. Su parte final muestra cierto emparentado melódico con «Flor de María». Por su carácter melódico-rítmico no se descarta que tenga un probable origen hispano, por cuanto no se asimila del todo al huayno. Sus seis sencillos versos siguen una métrica de

octosílabos sin rima y de acentuación muy irregular; los tres últimos presentan una consonancia obligada debido a la repetición de «alegría».

*Chilin chilin, campanilla, / suene, suene,
tamborcito, / tonaditas de Belén,
vamos todos, alegría; / cantaremos,
alegría, / bailaremos, alegría.*

CHILIN CHILIN CAMPANILLA

Allegro grazioso

Chi - lin chi - lin, campa - ni lla, sue - ne, sue - ne tam - bor - ci -
to. To - na - di - tas de - Be - lén, va - mos to - dos a - le - grí - a. Can - ta
re - mos, a - le - grí - a bai - la - re - mos, a - le - grí - a, can - ta a.

Jaku huayqellay

Huayno en modo mayor con una hermosa estructura dialogante donde una segunda voz responde en eco para completar la frase. En las grabaciones corales modernas, las voces femeninas cantan la semi-frase inicial y las masculinas hacen el eco, completando la frase con una palabra trisilábica, a manera de cadencia conclusiva. Las letras siguen una curiosa estructura 9-3-9-3-9-3 (eneasílabo-trisílabo, sin que la suma llegue a justificar dodecasílabos, pues la cesura

entre ambas partes rompe la dinámica que permitiría su asociación) derivada del efecto de eco que caracteriza su estructura.

*Jaku huayqellay puririsum, / belenta;
Kusionqolla chayaykusun / portalman;
Killakallanpi rikuykusun / intita,
Chauptutata kaypachapi / k'anchaqta.
Vamos hermano, caminemos / hacia Belén,
Con el corazón alegre llegaremos / al Portal.
En noche de luna veremos / al sol
a medianoche este mundo / alumbrar.*

JAKU HUAYQELLAY

Moderato

Ja - ku huay - qe - llay pu - ri - ri - sun Be - len - ta. Ku - sion - qo lla cha - yayku
sun por - tal - ta. Ki - llaq kay - llam - pi ri - kuy - ku - sun in - ti -
ta. Chau - pi - tu - ta - ta kay pa - cha - pi k' an - chaq - ta.

Much'aykusqayki

Es uno de los villancicos que más definido tiene el carácter de huayno, pero de un huayno tranquilo. Todo en él apunta a lo indígena, con poco mestizaje y con una referencia directa a la Virgen. Su temperamento de allegro moderato hace dudosa su eventual pertenencia a los himnos religiosos de origen inka (como parece ser el caso del *Kacharpari*). ¿Es o no uno de los himnos a la Luna o Killa transformados en canto a la Virgen? No lo sabemos. Tampoco las *ch'aiñas* lo cantan a menudo, lo cual pone en duda esa posibilidad. Castro Pinto alude a una «reminiscencia de la gallarda», pero el patrón rítmico y el carácter no son los mismos que en ese género europeo.

Los versos kechuas se presentan como un sexteto no rimado, con un pie que se aproxima al patrón endecasílabo, con el cuarto y quinto versos dodecasílabos, pero que al cantar cambian a la forma de once sílabas, esto debido a la acentuación esdrújula que adquieren con el canto.

Much'aykuskayki qollanan Ñust'a, / Kay huacchahuasipi, sumaq chihuanhuay¹¹. / Purunpurunpis ovejamichikuq / Ñahuilla-ykihuansi qhahuarimuhuanki / Angelnikikuna huillarihuantinsi / Jatunku-sikuyhuan masqhamuykiku
Voy a besarte, princesa excelsa, / en esta casa de pobre, hermoso chihuanhuay. / por el páramo desierto, pastor de ovejas, / sólo con tus ojos me mirarás; / cuando tus ángeles nos lo anunciaron / con gran alegría te buscamos.

11 *Chihuanhuay* es la denominación dada a por lo menos dos tipos de flores andinas de la familia *amaryllidaceae* (en Mulvany 2005, 383): *Crocopsis fulgens* Pax (de color rojo o de tubo amarillo y limbo rojo) y *Zephyranthes tubiflora* Schinz (de color rojo muy encarnado). En los himnos kechuas a la Virgen, seguramente por su cierta semejanza morfológica, *chihuanhuay* es traducido como azucena blanca (de la familia *liliácea*), por la casi atávica asociación que se hace de la virginidad con la alburra.

MUCH'AYKUSQAYKI

Allegro moderato

Mu-ch'ay-kus-qay-ki Qo-lla-nan Ñus-t'a, kay huaq-cha-hua-si - pi, su-maq-chi-huan
huay. Pu - run, pu - run - pis, o - ve - ja mi - chi - kuq, ña - hui - llay - ki - huan
si, qha - hua - ri - mus - huan - ki. An - gel - ni - ki - ku - na hui - lla - ri - huaq - tin -
si, ja - tun ku - si - kuy - huan mas - qha - muy - ki - ku ku.

Villivilliskaschay¹²

Caracterizada básicamente por la intercalación de versos en español y kechua, representa tal vez el mejor ejemplo de mestizaje musical y poético que se da en Cusco y en otras localidades andinas. Consta de dos temas o semifrasas muy simples, la primera, que se repite sin variantes, y la segunda que presenta un tema binario a manera de pregunta-respuesta. Los versos son hexasílabos sin rima (incluso los intercalados con versos kechuas) y están agrupados en cuartetos. Sólo los versos séptimo y décimo escapan a este patrón, pues son pentasílabos, pero esta anomalía es resuelta median-

te el recurso de una forzada acentuación que transforma las partículas finales en agudas, con lo cual se acogen al patrón métrico general.

*Villivilliskascha, / Villivilliskascha, /
Claveles y rosas, / flor de clavelina.
Kay huaqcha portalchus / Belen
llaqtapika / Kamaskarkatan / kay
kusirikuska (°)*

*A la choza triste / baja del Cielo, y
alumbrará el mundo / con los rayos del
sol.*

*Guiraldas y ramos / llévate en las
manos / que el Niño humilde / va a
recibir todo.*

*(°) En este portal tan pobre / en el
pueblo de Belén / nuestro Creador / así
se alegrará*

12 No se conoce el significado de la palabra Villivilliskaschay; podría, tal vez ser el diminutivo de algún nombre o, quizás, evocar a alguna flor o ave.

VILLIVILLISKASCHA

Moderato

Vi - lli - vi - llis - kas - cha, Vi - lli - vi - llis - kas - cha,
cla-ve-lesy ro - sas, flor de cla - ve-li - na. Kayhuaq- cha_ por-tal - chus,
Be-len llaq - ta - pi - ka, ka - mas - kar - ka - tan kay ku - si - ri - kus - ka.
A la cho - za tris - te, ba - ja del cie - lo, ya - lum - bra - rael mun
do con los ra - yos del sol. Guir - nal das y ra - mos llé - va - teen las ma
nos, queel Ni - ño hu - mil - de vaa re - ci - bir to - do.

Llamamicheq

Villancico-huayno en modo mayor que responde a la tradición pastoral netamente andina en sus elementos rítmicos y melódicos; más aún, el pastor es uno de llamas (llamero o *llamicho*) y no el consabido ovejero. Las letras aisladas tienen una métrica irregular de octosílabos y enesílabos (9-8-9-9-8-8) dentro de una estrofa de seis donde se combinan terminaciones agudas y llanas. Con el canto, los versos se tornan en enesílabos por la transformación de los octosílabos en enesílabos debido a la acentuación irregular de sus últimas sílabas.

*Llamamicheq, samiyoq runa, / jakuchu
Belenportalta
Belenportalman chayaykuspa, / kama-
qenchista kusichisun.
Achachalau sumaq Niño, / Imamunayta
k'an-chanki.*

*Pastor de llamas, hombre venturoso, /
vamos al portal de Belén; /
llegando al Portal de Belén / alegrare-
mos a nuestro Señor. /
Qué alegría, dulce Niño, / cuán bello
resplandeces.*

LLAMAMICHEQ

Allegro moderato
(tiempo de huayno)

(Instrumental)

FIN *mf*

Lla - ma mi - cheq, sa - mi - yoq ru - na ja - ku - chu

Be - len por - tal - ta. Be - len por - tal - man cha - yay - kus - pa ka - ma - ken chis - ta ku - si - chi

ff

sun. A - cha - cha - lau su - maq Ni - ño, i - ma mu -

nay - tan k'an - chan - ki. A - cha - cha -

al y fin

Villancicos-Yaraví

Como indicamos, los villancicos de tiempo lento, que incluso, en ciertos casos, llegan a configurar una atmósfera de canción de cuna, son menos frecuentes que los del grupo anterior. De aire calmo, se cantan –obviamente piano a mezzo-piano– durante parte de la adoración y en la despedida. Cabe anotar que la canción de cuna no es un género particular de los Andes; no se conocen muchos ejemplos de rorros, como sí ocurre en la música afro-peruana.

Adoremus

Prescinde de la tradicional entrada del *arpeggiato* para comenzar directamente con una corta introducción instrumental que evoca parte del tema de la primera semi-frase. Es la pieza

representativa de la adoración ante el belén, bailada a manera de lentas reverencias y que, por lo común, es sucedida por un villancico más alegre. Al igual que la letra, su melodía (que en el primer tema adquiere cierto aire de cadencia casi suspendida creada por el cambio al modo menor) nos remite a la tradición española. No sorprendería que tenga ese origen. Sólo algunos quiebres en los agudos y la forma en que se canta le otorgan un aire andino. De sus seis versos, cinco son octosílabos, donde el segundo es irregular (en realidad un heptasílabo).

Adoremus pues al Niño, (bis) / con júbilo y pureza. / Al pasar por un pesebre, / el oído resonaba / que el Redentor del mundo / ha nacido ya.

ADOREMOS

Adagietto

A - do - re - mos pues al Ni - ño, a - do -

ño, con jú - bi - loy pu - re - za . Al pa - sar por un pe - se - bre, al o

í - do re - so - na - ba que el Re - den - tor del mun - do ha na - ci - do ya -

D.C.

Kacharpari Niño Jesuspa Mañanman (Despedida-ruego del Niño Jesús)

Es un canto de adiós (de allí que se conozca como *kacharpari*, que en kechua significa precisamente despedida). Más que de canción de cuna tiene cierto carácter de triste o lamento y podría inclusive asimilarse a un *Ayarachi* (treno), pues la letra, en algún lugar, tiene un cariz tanatológico. La incluimos en este grupo básicamente por su tempo lento. Como indicamos anteriormente, es muy posible que forme parte de

los himnos religiosos de origen inka dedicados a la luna, o *Mamakilla*, que fueron adaptados para el culto a la Virgen María. Por sus repeticiones, el texto kechua es extraordinariamente largo (el más largo de todos los que consignamos), quejumbroso y complejo con relación a los sencillos y cortos que se encuentran en los cantos navideños ¿Cómo y por qué se introdujo este himno de expiación (expiación extrañamente salpicada de expresiones de alegría y esperanza) en el rito navideño?

Los versos son perfectamente octosilábicos y en un kechua muy puro, lo cual delataría su directa filiación pre-hispánica; aparte de la palabra *Dios*, sólo se tiene otra palabra española: *bendición*, ambas kechuzadas. La traducción es difícil y no necesariamente comprensible o lógica desde la perspectiva de la lengua española; la que presentamos es sólo aproximada. Existen pequeñas variantes lexicales que no cambian mayormente el sentido general de la letra, como cuando en lugar de *Riqraykitan jatarispa* (literalmente, «levantando tu hombro», aunque más se refiere a «levantando tu brazo»), se dice *Riqraykitan huaqtarispa* («azotando tu hombro»). No debe de olvidarse que muchos consideran estos himnos kechuas como las más prístinas y menos contaminadas expresiones musicales que han llegado desde el período tawantinsuyano; esto explica en parte ciertas incoherencias literarias.

La ejecución se inicia con una introducción en *boca chiusa* (que es prácticamente el mismo tema de la introducción del famoso himno mariano «*Qollanan María*»), para luego dar paso a las frases cortas rematadas por una nota larga, en un marcado y expresivo *decrescendo*, al final de cada pie. El segundo tema se entona en *forte* a *fortissimo* en su parte principal ascendente, que luego se resuelve en dos notas descendentes en *decrescendo*, con una pequeña coda que enlaza con el tema de la primera parte.

*Ñachus Mamay nihuankiña, / ripullayña
huahuay nispa. / Maykuykuna jaykuyku-
saq, ay, / Mamankiman kusikuspa. / Dios-
llahuanña Sumaq Ñust'a. / Ripullanchis
p'unchaykama. /
Diosñahuanña Sumaq Ñust'a / Tinku-
nanchis Juchayqama. / Kausaspachu
kutimusaq, / Huañuspaqa manañacha.
/ Riqraykitan jatarispa, ay, / bendicionta
qoyquhuayku, /
Diosñahuanña Sumaq Ñust'a, / Tinku-
nanchis juchayqama.*

*Ya Madre mía me dijiste / Vete ya criatu-
ra mía. / A qué lugares todavía entraré,
ay, / alegrando a nuestra Madre. / Por fin
con dios, dulce princesa, /
hasta el día de nuestra partida. / Ya con
dios, dulce princesa, /
hasta expiar nuestros pecados. / Si sigo
viviendo volveré; / si muero, ya no. /
Levantando tu brazo, ay, / danos la ben-
dición. /
Por fin con Dios, dulce princesa, / hasta
expiar nuestros pecados.*

Niño Jesupa mañanman (Kacharpari)

Lento muy expresivo

Ña - chus Ma - may ni - huan - ki - - ña,
Dios - lla - huan - ña su - maq Ñus - - t'a,

ri - pu - llay - na hua - huay - nis - pa. May - kun - ku - na jay - kuy -
ri - pu - llan - chis p'un - chay - ka - ma.

ku - saq, a - ya yay, Ma - man - ki - man ku - si - kus - pa.

Despedida

Es otro *kacharpari* cuyo aire corresponde a un yaraví. En la actualidad es poco ejecutado (se escucha durante el auto sacramental) y está ausente en las grabaciones conocidas. Su parentesco con el anterior radica en la letra, pues melódicamente no es quejumbroso como el *kacharpari* precedente. En ambos se alude a la partida tras recibir la bendición.

La estrofa responde a una estructura muy aproximada a la de una cuarteta de versos de arte mayor, pero no de endecasílabos, como

correspondería a este patrón, sino en una intercalación de dodecasílabos con decasílabos (10-12-10-12).

Saminchaynikihuan, ripusaqku. / Juchaq-sisan huahuaykikuna kuisisqa. / I may sonqollaraq saquesqayki, / Uyhuaku-naq miqhunallan patapiqa.

Con tu bendición nos vamos, / perdonados de nuestros pecados, alegres estos tus hijos. /

Con el dolor del corazón te dejo, / el ganado debe comer allá arriba.

DESPEDIDA

Captación: Ricardo Castro Pinto

Andantino

Sa - min chay - ni - ki - huan ri - pu - saq -
ku. Sa - min ku. Ju - chaq si - san hua - huay - ki - ku - na ku - sis -
qa. Ju - chaq qa. I - may son - qo - lla - raq sa - qes - qay - ki, I - may
ki. Uy - hu - ku - naq mi - qhu - na - llan pa - ta - pi - qa. Uy - hua qa.

Sihuansituy

Es tal vez el villancico cusqueño de más extraña factura melódica y de una estructura dinámica algo alejada de los patrones sencillos de la música andina. Se inicia con una nota larga (ejecutada *ad libitum* y, a veces, como un *rubato* que crea una atmósfera de misterio que no se encuentra en ninguna otra pieza) precediendo a un tema que se manifiesta en forma interrogativa, pero que en su complemento no encuentra respuesta inmediata; ésta recién llega, en una suerte de estribillo, con las palabras «*Sihuansi-*

tuy-sihuansituy» que cierran (sin tener carácter de cadencia conclusiva) tanto ésta como la siguiente frase. El segundo tema, en escala descendente, aunque también corto, es más largo que el primero y, al contrario de éste —que tiene un marcado tinte de misterio— adquiere un vuelo lírico de una expresividad que rara vez se halla en canciones de este tipo, coronado por el mismo estribillo no conclusivo, que puede así ser repetido indefinidamente, por lo que la única forma de poder cerrar la canción es con un *diminuendo* progresivo, con un quiebre me-

lódico que lleva hacia la cadencia o ser cortada bruscamente por la introducción instrumental. Esta forma de repetición circular por medio de un estribillo que, por terminar en la sensible modal, pero sin tener tendencia a la fundamental, no llega a resolverse melódicamente (de allí que pueda ser repetida *ad infinitum*), es muy extraña como recurso estructural y formal en una canción andina. El final, por eso, puede resultar algo forzado.

El texto sigue una métrica más o menos regular, como una secuencia no rimada de octosílabos interrumpidos por dos versos erráticos (el quinto, eneasílabo, y el séptimo, decasílabo): 8-8-8-8-9-8-10-8-8-8.

*Ima kusi paqarimun, / sihuansituy,
sihuansituy, / K'ancharikuynin tutapas /*

*sihuansituy, sihuansituy. / Paratukukuy
kusikuynin / sihuansituy, sihuansituy, /
suyaykunin janaqpachamanta /
sihuansituy, sihuansituy / Achanqaray
t'ikachus /
yaurashan, Raphapapanki, / sihuansituy,
sihuansituy.*

*Qué alegre ha amanecido, / mi
sihuansito, mi sihuansito, /
que hasta la noche se ha iluminado, / mi
sihuansito, mi sihuansito. /
Alegría por la lluvia terminada, / mi
sihuansito, mi sihuansito, /
a la espera del cielo, / mi sihuansito, mi
sihuansito, / la flor de ach'anaray /
está ardiendo y flameando, / mi
sihuansito, mi sihuansito.*

Moderato
(tiempo de huayno) 

Instrumental

Fin **Ad libitum** 

I - ma

A tempo

ku - si pa - qa - ri - mun, si - huan - si - tuy, si - huan - si tuy, k'an - cha - riy - kun - mi tu - ta -
pas, si - huan - si - tuy, si - huan - si - tuy. Pa - ra - tu - ku - kuy, k'on - chu - kuy - ri, si - huan - si
tuy, si - huan - si - tuy, su - lla - ri Ja - naj - pa - cha - man - ta, si - huan - si - tuy si - huan - si
tuy. A - ch'an - qa ray t'in - ka - chus kan - ki rau - ra - shiaq ra - pha - pa
pan - ki, si - huan - si - tuy, si - huan - si - tuy. A - ch'an - qa tuy. 

at 

Como en «*Much'aykusqayki*», se alude a otra flor andina, el *Ach'ankaray*, una forma de begonia rosada a blanquecina. ¿Qué significa sihuansituy? Hay quien sugiere que es un ave. Sólo existe una palabra kechua aproximada, *sihuar* (turquesa). Es probable que, al igual que en *Villiviliskascha*, evoque algún nombre en diminutivo. El texto no hace alusión expresa ni al Niño Jesús ni a la Virgen María. Podría pensarse en una metáfora del Nacimiento cuando se habla del amanecer iluminado o en la Virgen representada por la flor de *Ach'anqaray*. Esta nebulosa poética de extraordinaria belleza agrega más expresividad a esta canción impar, plena de misterio en su música y de un misterio aún mayor, tal vez indescifrable, en su poesía.

Niño Jesu y Gloria a Dios

Piezas muy sencillas captadas por Ricardo Castro y hoy muy poco ejecutadas. Los versos de la primera son de 10 y 9 sílabas. La segunda pieza (no del todo asimilable al huayno, debido a su tempo moderato) es peculiar, pues su melodía es eminentemente de carácter «andino» pero la letra es la misma que se encuentra en villancicos españoles, siendo del tipo polimétrico irregular no rimado 8-11-11-6-6.

Niño Jesu paqarimunña / Juchasapata mashkaqmuspa

Ya nació el Niño Jesús / buscando al pecador.

NIÑO JESUSI

Tiempo de huayno

Captación: Ricardo Castro P.

Ni - ño Je - su - si pa - qa - ri - mun - ña.
Ju - cha - sa - pa - ta mash - kaq ja - mus - pa.

Gloria a dios en las alturas / y paz en la Tierra a los pastores. / El día principal

del nacimiento / del Eterno Padre que fue Santo Dios.

GLORIA A DIOS

Moderato

Captación: Ricardo Castro Pinto

Glo - ria a Dios en las al - tu - ras,
y paz en la Tie - rra - to - dos pas - to - res. El dí - a prin - ci - pal
del na - ci - mien to, del E - ter - no Pa - dre que fue san - to Dios.

Villancicos-Pasacalle

Tal como anotamos anteriormente, son una especie de marchas festivas, por un lado, y preludios a la acción dramática del auto sacramental de la Degollación de los Santos Inocentes, por otro. Para este último caso, son básicamente composiciones instrumentales de Damián Rozas (en especial para pampapiano) y se conocen como «entradas». Algunos adquieren cierto carácter marcial, aunque no muy marcado. Están en compás binario o en compuesto de 6/8.

Salgamos pastores

Es otra de las pocas piezas en modo mayor. Su introducción es casi marcial (o, como dice Castro Pinto, «más ceremonioso»), algo que se mantiene en toda la pieza. Tiene un aire menos

«andino» y melódicamente podría entroncarse con los villancicos españoles; no sería raro que sea una variante de algunos de ellos. Según el gusto del ejecutante, se toca todo en 6/8 o intercalando compases en 2/4, ésto cuando se quiere enfatizar el ritmo en la segunda parte de cada tema.

Las letras están agrupadas en dos cuartetos de hexasílabos regulares de acentuación aguda y sin rima. Para concluir se repiten los dos primeros versos que actúan como estribillo. La adecuación de algunos versos a la melódica no resulta del todo «natural», sobre todo en los versos cuarto y octavo, y se resuelve con melismas y cambios en la posición de los acentos, lo que deforma la dinámica y calidad del texto y fuerza un poco la expresión musical.

SALGAMOS PASTORES

Tiempo de marcha

Sal - ga - mos pas - to - res, va - mos aa - do - rar, sal - ga - mos pas - to -

res, va - mos aa - do - rar, al Rey de los cie los que ha na - ci - do

ya. Mo - nar - cas del O - rien - te van pron - to a lle - gar

qué ri - cas o - fren - das al Ni - ño tra - e - rán. D.C. al FIN

Salgamos pastores, / vamos a adorar, (bis) / Al Rey de los Cielos / que ha nacido ya. / Monarcas del Oriente, / van pronto a llegar, (bis) / qué ricos ofrendas / al Niño traerán. / Salgamos pastores, / vamos a adorar, (bis)

Despedida de pastores

Pieza que conjuga los aires del huayno y el pasacalle; es netamente instrumental y destina-

da a la danza de los pastorcillos disponiéndose a partir.

Despedida de pastores

Allegro Captación: Damián Rozas Z.

8

15

22 Qhashua

29 rit.

Huayayay

Pieza que tiene cierto carácter intermedio entre pasacalle y huayno. Los versos son pentasílabos en su escritura, pero prosódicamente hexasílabos, por ser de acentuación aguda, y entre los cuales se intercala *huayayay*¹³, a modo de estribillo trisilábico.

Belen portalpís, huayayay, / Jesús paqarin, huayayay; / jaku usqhayman, huayayay, / napaykamusun, huayayay.

En el portal de Belén, huayayay / nació Jesús, huayayay; / apurémonos para ir a saludarlo, huayayay.

13 *Huayayay* no tiene un significado preciso. *Huayay* y sus derivados en idioma kechua se refieren a aflojar; *huayao* es término forestal que alude al sauce o al aliso. Lira (sf, 422) consigna «Wayáyay» como «Acto y efecto de aflojarse. Aflojarse, ponerse floja una cosa.- Desajustarse». Lo más probable es que la exclamación usada en el villancico provenga de «Hua: Interjección del que teme o se admira. Es propia de mujeres» (Aguilar 1970, 152). Ya González Holguín (1989 [1608], 191) había consignado algo similar: «Huay, o huâ. Voz del que teme, o ha vergüenza, como ay Dios ay triste de mi, es de mujeres y hombres».

HUAYAYAY

Allegro

Captación: Ricardo Castro P.

Be - len por - tal - pis, hua - ya - yay, Je - sus pa - qa - rin, hua - ya -
yay, ja - ku us - qhay - man, hua - ya - yay, na - pay - ka - mu -
sun, hua - ya - yay, ja - ku us - qhay - yay.

Las «entradas» y otras piezas de Damián Rozas Zurita

Señalamos ya que Damián Rozas compuso música especial para el auto sacramental, además de haber captado otras piezas. En la «Antología de la Música Cusqueña, siglos XIX-XX» (COSITUC 1985, 407-414) se presentan como composiciones suyas las «Entrada de pastores» I y II, la «Entrada del ángel» y una «Tonada de villancico», así como captaciones de una «Q'aswa de pastores» y de la «Despedida de pastores». La característica esencial de todas estas piezas compuestas es que son puramente instrumen-

tales, destinadas al pampapiano. De todo el repertorio de esta fiesta tradicional, las creaciones de Damián Rozas constituyen la pauta para identificar el carácter peculiar del villancico cusqueño o, más específicamente, de San Blas. Son piezas usadas para la entrada, intermedios y despedida, jugando un rol de apoyo a la acción dramática del tantas veces mencionado auto sacramental. Las dos entradas son muy similares, variando solo en sus partes finales. *El paseo del ángel se aproxima a la marcha mientras que la Qhashua de pastores es eminentemente festiva.*

Entrada de pastores 1

Pedro Damián Rozas Zurita

Andante

9

18

26

Paseo del ángel

Pedro Damián Rozas Zurita

Andante

Musical score for 'Paseo del ángel' in 4/4 time, marked Andante. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It contains the first four measures of the piece. The second staff starts at measure 4 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 9 and concludes the piece with a double bar line.

Qhashua de pastores

Pedro Damián Rozas Zurita

Moderato

Musical score for 'Qhashua de pastores' in 2/4 time, marked Moderato. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. It contains the first five measures. The second staff starts at measure 5 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 10 and includes first and second endings. The fourth staff starts at measure 14 and includes a change in time signature to 3/4. The fifth staff starts at measure 19 and includes a change in time signature to 2/4 and a section marked 'Al' with a repeat sign. The sixth staff starts at measure 24 and concludes the piece with a double bar line.

Tonada de villancico

Allegro  Pedro Damián Rozas Zurita



6 *per finire*

13 *6*

18

24

30 *al fine y fine*

Persistencia del villancico cusqueño

Existen grabaciones (buenas y malas) de los villancicos cusqueños o de San Blas. Eso asegura su pervivencia, aun cuando a veces sean desnaturalizados y mezclados con canciones de diverso origen. Pero su medio natural de ejecución y de persistencia es la fiesta que en diciembre se realiza en la plaza de ese barrio, para repetir la representación del auto sacramental del padre Palomino. Y esto responde, repetimos, al hecho de que muy posiblemente algunas de las piezas hayan sido creadas especialmente para esta ocasión y, sobre todo, porque son los niños y jóvenes de ese barrio quienes allí las interpretan.

En los últimos años, el barrio de San Blas sufre un acelerado proceso de despersonalización y de despoblamiento (más bien de reemplazo por foráneos). En 1982 el barrio contaba con 3447 habitantes; en 1997, con 1583 (Estrada 2004, 57). Desde entonces y hasta ahora, alrededor de cuatro quintos de sus habitantes originales han abandonado el barrio, migrando hacia la parte moderna; este proceso continúa de manera acelerada. Esto responde a la presión turística, que transforma esos espacios en hoteles y centros comerciales. De este modo, San Blas pierde su identidad y eso repercute en sus tradiciones, que cada vez encuentran menos actores reales para garantizar su pervivencia. Los villancicos forman parte de esa pérdida, pues sus cultores primigenios se alejan.

Este tipo de villancico es una marca de identidad del barrio de San Blas, pero su retroceso se debe tanto a meros factores de desarraigo, que determinan la pérdida de identidad cultural, como a la desaparición paulatina de las familias tradicionales de San Blas que emigran y se desintegran, quitando continuidad a la práctica y a la transmisión de conocimientos (Carreño 1987).

Las familias de músicos Rozas Aragón y Castro Pinto¹⁴ son las depositarias de esta música, pero esta herencia podría desaparecer en las siguientes generaciones de estas familias históricamente relacionadas al quehacer musical cusqueño, incluso desde el siglo XIX. Hasta ahora, la familia Rozas Aragón mantiene la tradición del auto sacramental, pero ¿por cuánto tiempo más? De otro lado, cada vez se hace más difícil reclutar pastorcitos y actores para la representación teatral.

A pesar de que esta música es ampliamente utilizada en las celebraciones navideñas (gracias a copias piratas de discos compactos hechas a partir de la antigua grabación en disco de 33 rpm de los años 60 o inicios del 70, realizada por el Coro Polifónico Municipal Cusco, bajo la dirección de Ricardo y Samuel Castro), y luego otra del conjunto «Aires cuzqueños», se puede pensar que la despersonalización del barrio de San Blas arrastra a estos villancicos hacia su extinción en tanto música interpretada por sus cultores originales. Esto sería lamentable, al tratarse de una música tan plena de encanto y variedad, de ingenuidad y transparente belleza, de sincretismo y de fe popular que aún se esconde en los vericuetos del más tradicional y emblemático de los barrios del Cusco.

Agradecimiento

A Julio César Villasante, por autorizarme a usar sus fotografías.

14 Antiguamente otras dos familias de músicos, los Garrido Reyes y los Usqha de San Jerónimo, también cultivaron, en menor medida, estas expresiones.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Rafael. *Gramática Quechua y Vocabularios*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1970.
- AMMER, Christine. *The facts on file Dictionary of Music*. New York: Facts on File, 2004.
- BAKER, Geoffrey. «Música y músicos en el Cuzco colonial». *Revista del Archivo Departamental del Cusco*, núm. 14 (1999): 77-87.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 8ª edición. Buenos Aires: Ricordi americana, 1977.
- BENAVENTE, Teófilo. «Los organistas y organeros del Cuzco antiguo». *Revista del Museo e Instituto de Arqueología de la UNSAAC*, núm. 23 (1984): 177-196.
- BEYERSDORFF, Margot. *La adoración de los Reyes Magos*. Cusco: Biblioteca de la tradición oral andina-CBC, 1988.
- BRENET, Michel. *Dictionnaire pratique et historique de la musique*. Paris: Librairie Armand Colin, 1926.
- BRENET, Michel. *Diccionario de la Música, Histórico y Técnico*, Barcelona: Editorial Iberia, 1976.
- CABALLERO, Policarpo. *Música Incaica. Sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: COSITUC, 1988.
- CARREÑO-COLLATUPA, Raúl. «La música en la encrucijada de la identidad nacional». En *Anales II Congreso Nacional de Sociología*. Arequipa (1987): separata.
- CASTRO, Samuel. «La música religiosa católica del Cusco». *Boletín de Lima*, XVI, núm. 91-96 (1994): 152-158.
- CASTRO PINTO, Ricardo. «Villancicos cusqueños». *ANDINIDAD, Etnofolklore*, núm. 2 (1998): 67-91.
- CASTRO PINTO, Ricardo. «Los villancicos cusqueños y Ricardo Castro Pinto». Entrevista de Manuel Gibaja. *Diario del Cusco, Suplemento cultural FORMA* núm. 218 (2002): 7.
- CERONE, Pietro. *El Mellopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y pratica...* Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Impresores, 1613.
- CLARO, Samuel. «La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical». *Revista Musical Chilena* 26, núm. 117 (1972): 3-23.
- COSITUC. *Música cusqueña. Antología siglos XIX-XX*. Compilación y notas biográficas: Eleodoro Justiniani, Esteban Ttupa, Abel Ramos. Cusco: Imprenta Amauta, 1985.
- CSENGERY, Kristóf. *Weihnachtliche Musik des Barock*. Hannover: Hungaroton, 1984.
- D'HARCOURT, Raoul, et Marguerite D'HARCOURT. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- ESCUADERO, Miriam (revisión, estudio y transcripción). *Esteban Salas y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba. Villancicos de Navidad. Libros I, III y V. Villancicos y cantadas*. Valladolid: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana-Universidad de Valladolid-GLARES Gestión Cultural. 2001, 2002, 2004.
- ESCUQUIER, Marie-Pierre-Pascal y Léon ESCUQUIER. *Dictionnaire de musique théorique et historique*, t. I. Paris: Michel Lévy, frères, libraires-éditeurs, 1854.
- ESTRADA, Enrique. «Barrio de San Blas. Análisis crítico de su actual situación». *Cultura andina PARHUA*, núm. 1 (2004): 55-58.
- FERNÁNDEZ, Diana y Diego ALBERTON. «Torrejón y Velasco en el Archivo de La Plata. Estudio y transcripción del villancico: 'Ah del invencible muro'». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' XXVI*, núm. 26 (2012): 549-618.
- FRENK, Margit. «Configuración del villancico popular renacentista». En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Alan M. Gordon y Evelyn M. Rugg, 281-284. Toronto: University of Toronto, 1980.
- GÓMEZ, Maricarmen. «Del villancico sacro a la ensalada». En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, editado por María del Carmen Gómez Muntané, 163-215. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Qqichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989 [1608].
- HOLZMANN, Rodolfo. *Introducción a la etnomusicología. Teoría y práctica*. Lima: CONCYTEC, 1987.
- INSTITUCIÓN CORAL INTI-ICI. *Música coral cusqueña*. Notas de Abel Rozas Aragón. Cusco: ICI, 1982.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA-INC. *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Ediciones OMD-INC, 1978.
- ITIER, César. *El teatro kechua en el Cuzco*, tomo I-Monumenta Lingüística Andina. Lima: IFEA-CBC, 1995.
- KARIYA, Hiroko. «Auto o representación de los Reyes Magos. Del escepticismo a la firmeza de la fe». En *Estudios sobre teatro medieval*, editado por Josep Lluís Sirera Turó, 99-111. Elx: Universitat de València, 2008.

- LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- LE BORDAYS, Christiane. *La música española*. Madrid: EDAF, 1978.
- LEHNHOFF, Dieter. *Composiciones sinfónicas y vocales del siglo XIX. Música histórica de Guatemala, vol. 4*. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1993.
- LIRA, Jorge. *Himnos Sagrados de los Andes*, t. I. Buenos Aires: Edit. Ricordi americana, 1960.
- LIRA, Jorge. *Breve diccionario kkechuwa español*. Cusco: Edición popular, sf.
- MAYORGA, Juan –compilador–. *Música religiosa tradicional de Huamanga*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, fondo editorial, 2001.
- MENDIETA, Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Edición de Joaquín García Icazbalceta. México: Impresa por F. Díaz de León y Santiago White-Antigua librería, 1870 [c. 1597].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos». *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, vol. IV (1900): 453-462.
- MILÓN BENDEZÚ, Luis. «'Waylíá' danza de Navidad». *Tradición. Revista peruana de cultura* 1, núm. 2 (1950): 70-74.
- MORALES, Omar. *Villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco en la catedral de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos. Fundación Tomás Pascual-Centro de Estudios Folklóricos, 2005.
- MULVANY, Eleonora. «La flor en el ciclo ritual incaico». *Boletín de Arqueología PUCP*, núm. 9 (2005): 373-386.
- NÚÑEZ, Yvanna y Raúl CASTRO. «Centenario de la Adoración de los Reyes Magos en San Blas». *El Antoniano*, núm. 131 (2016): 133-136.
- OCHOA, Luis E. «Compassos Irregulares no Wayno Peruano». *ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA*, núm. 2 (2000): 88-91. <https://doi.org/10.9771/ictus.v2i0.34201>
- PALMIERO, Tiziana. *Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Santiago: Universidad de Chile, 2014. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137414>
- PALOMINO, Juan Francisco. *Manual del Sacerdote, o sea Biblioteca Selecta de Predicadores*. Tomo primero. Cuzco: Tipografía Mercantil, 1932.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.
- PRUDENCIO, L. Fernando. *El pampapiano. Historia de un instrumento mediador de lo religioso y lo festivo en la tradición musical de Cusco*. s.l., s.e., 2018.
- ROEL, Josafat. «Hacia la determinación de los caracteres típicos del wayno cuzqueño». *Revista del Instituto Americano de Arte Cuzco*, núm. 9 (1990): 180-212.
- ROEL, Josafat. *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo-Ed. Mercantil, 1991 [1959].
- ROLDÁN, Waldemar A. *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*. sl: PNUD/UNESCO-Instituto Boliviano de Cultura, 1986a.
- ROLDÁN, Waldemar A. *Antología de Música Colonial Americana*. Buenos Aires: Gráfica Yanina, 1986b.
- ROLDÁN, Waldemar A. «Catálogo de manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, núm. 11 (1990): 225-478.
- ROUSSET, Florende. *Le Codex Martínez Compañón et son contexte*. Villeurbainne: Mémoire baroque, 2010.
- ROZAS ARAGÓN, Abel. *Miscelánea cultural del Cusco*. Cusco: Imprenta Editorial Offset Mercantil, 2022.
- SALAS, Julián. «Los villancicos». *Ciencias y Artes, revista cultural del Colegio Nacional de Ciencias*, núm. 4 (1966): 205-208.
- Sor Juana Inés de la CRUZ. *Obras completas, t. II. Villancicos y letras sacras*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Díaz Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2016 [1952].
- TALBOT, Michael. *Concertos de Noël*. Hamburg: Archiv Production-Deutsche Grammophon, 1991.
- TINCTORIS, Johannes. *Terminorum musicae diffinitionum: mit Widmungsbrief und Epilog des Autors an Beatrice von Aragonien*. Treviso: Gerardus de Lisa, 1494.
- TORRENTE, Álvaro. «Cuando un 'estribillo' no es un estribillo: sobre la forma del villancico en el siglo XVIII». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (Siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, 122-136. Kassel: Iberian Early Music Studies 3, Edition Reichenberger, 2019.
- VEGA, J. Ángel –coordinador–. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical: ornado com gravuras e exemplos de música*. Lisboa: Typ. Lallemand, 1899.

VIVANCO, Heraclio. *17 villancicos kechuas del folklore peruano. Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Cusco*. Lima: Edit. Lima, 1978.

WILLEMS, Edgar. *El ritmo musical*. Buenos Aires: EUDEBA, 1979.

WIMMER, Thomas. *Cancionero musical de Palacio*. Music of Spanish Court. Munich: Naxos, 1996.

A PROPÓSITO DEL «ENTIERRO DE GENARÍN» Y DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: ¿UNA TRADICIÓN LEONESA CON PRECEDENTES MADRILEÑOS?

Lorenzo Martínez Ángel

No es necesario insistir en el hecho de que una de las tradiciones leonesas más conocida, por peculiar¹, es el *entierro de Genarín*. Por ello, huelga profundizar en sus orígenes específicos, que nos limitaremos a recordar de manera somera: el atropello, por parte de un camión de la basura, de un personaje que frecuentaba el ambiente de los «bajos fondos» de la ciudad de León, llamado Genaro Blanco, *Genarín*, en la Semana Santa de 1929, fue el motivo por el que se inició, desde 1930 la costumbre de recordarlo y loarlo de modo burlescamente exagerado, siendo esto iniciado por Francisco Pérez Herro y otros leoneses de la época, creándose una cofradía para ello. No nos extendemos, pues la bibliografía sobre este tema no ha cesado de aumentar, siendo uno de sus hitos destacados un libro de Julio Llamazares: *El entierro de Genarín*.

Siempre pensamos, pues, que el origen de esto sería exclusivamente local, propio únicamente de la ciudad de León. Empero, en cierta ocasión leímos algo que no pudimos dejar de conectar, de alguna manera, con esto.

En la lección de apertura del curso 1964-1965 del Instituto *El Greco*, de Toledo, benemérita institución educativa de larga tradición (a cuyo claustro de profesores perteneció otrora quien esto escribe), el catedrático que la pro-

1 En efecto, no es del tipo de tradición que puede encontrarse leyendo, por ejemplo, una obra clásica de la etnografía como *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*, de Enrique Casas Gaspar, que prologó en 1947 nada menos que el gran Julio Caro Baroja.

nunció, D. Leandro García-Lomas de Alesson, expresó lo siguiente:

Allá por los años de la segunda década del presente siglo había en Madrid el uso, o mejor el abuso, de los homenajes a cualquier personajillo más o menos desconocido, y no siendo la asistencia a ellos muy numerosa, los «organizadores» de éstos, molestaban constantemente a los periódicos para que diesen a conocer a sus homenajeados. Hartos ya las redacciones de éstos, decidieron terminar con este estado de cosas, para lo cual idearon dar un homenaje popular pero ridículo. Escogieron a un hampón borrachín llamado Garibaldi, y efectuadas toda clase de propaganda, dio lugar a que resultara un éxito por la publicación de las crónicas. Ni que decir tiene que se terminaron los homenajes en una temporada².

A ello hay que añadir que esta costumbre madrileña ha tenido una repercusión cultural especial al afectar, aunque de manera muy distinta, a dos grandes nombres de las letras hispánicas del siglo xx: Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala. Aconteció en el madrileño Café Pombo, donde el primero protagonizaba una famosa tertulia, inmortalizada en el famoso cuadro de Gutiérrez Solana conservado en el Museo Reina Sofía de Madrid:

Por desdicha, el día que yo acudí, el único que fui a la tertulia de Pombo, esa crueldad reventó en forma casi insufrible.

2 LEANDRO GARCÍA-LOMAS DE ALESSON, «Las matemáticas en el Bachillerato». Introducción de Gabriel Mora del Pozo: *Alminar*, 4 (1995-1996) 281-291, concretamente p. 291.

Entre los infelices o tontos que servían de ordinario a las facecias ramonianas, figuraba una especie de mendigo apodado Pirandello quien, a cambio de un café con media tostada pagado a última hora se avenía a hacer el bufón hasta haberse ganado tan magro refrigerio. [...] Pero aquel pobre diablo estaba de veras muy malo, pues ahí mismo le vino un vómito de sangre. Ramón, pálido como un muerto, empezó a gritar: «¡Las mulillas!, ¡que traigan las mulillas!», aludiendo a las que en la corrida arrastran al toro, Pero nadie se reía; no era caso de broma. A mí la escena me desagradó tanto que resolví no volver más a Pombo³.

Dejando a un lado el hecho de que comparáramos el desagrado de Francisco Ayala ante la crueldad de este tipo de burlas que se hacían en la capital de España hace un siglo, cabe recordar que, en alguna ocasión, esto tomaba un cariz distinto, pues, por ejemplo, al menos una vez, el «homenaje» se realizó sin «homenajeado» propiamente; así sucedió cuando, en 1922, se efectuó un «BANQUETE HUMORÍSTICO A DON NADIE», con invitación escrita por Ramón Gómez de la Serna. Se conserva una fotografía de los participantes, entre los que se encontraba, por citar solo uno de los nombres más conocidos, Ramón María del Valle Inclán⁴, alrededor de una silla central, vacía, en congruencia con el «personaje homenajeado».

Los participantes en las acciones dirigidas por Gómez de la Serna en el Café Pombo formaron una especie de (así llamada) «cofradía»⁵,

3 FRANCISCO AYALA, *Recuerdos y olvidos* (1906-2006), Madrid 1988, p. 98.

4 Se conservan ejemplares del texto y de la fotografía en el archivo de la Real Academia Española, de fácil consulta on line.

5 RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid 1924, 220: «Como resumiendo mejor que otros muchos la fiesta de anoche, éste, que ha debido ser escrito por nuestro cofrade "Juan de la Encina". - Dice así el periódico *La Voz*: "Los pombianos, que

como también lo hicieron los organizadores del entierro de Genarín.

Un profesor de J. R. R. Tolkien en la King Edward's School, de Birmingham, «alentaba a los alumnos a explorar los senderos laterales de la cultura, y a estudiar con profundidad todo lo que encontraran en su camino»⁶, lo cual nos parece un sabio consejo que no ha perdido vigencia con el paso del tiempo. Atendiendo, pues, a ello, y dado que todo lo anteriormente expuesto nos muestra algunos parecidos⁷ (las características del personaje al que se rinde el «homenaje», el carácter burlesco, la «cofradía»⁸, el marco de lo que hoy llamaríamos establecimientos de restauración⁹, la época¹⁰) entre la costumbre madrileña y la leonesa, nos formulamos algunas preguntas. Los creadores del *entierro de Genarín*, ¿conocieron, aunque solo fuese por la prensa, la costumbre madrileña practicada por Gómez de la Serna y otros? De haber sido así, ¿les influyó, inspiró o motivó de alguna manera? ¿Pudo haber costumbres de este tipo en otros lugares de España? O, por el contrario, ¿son mera casualidad las mencionadas similitudes, fruto de un común espíritu bohemio? En definitiva, ¿es, pues, el *entierro*

constituyen, bajo la presidencia de Ramón Gómez de la Serna, una cofradía de camaradas...".».

6 HUMPHREY CARPENTER, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, Barcelona 1990, p. 46. El profesor en cuestión se llamaba Robert Cary Gilson.

7 Sin olvidar, obviamente, las diferencias.

8 Si bien en el caso leonés parece claro que esto se debe a la coincidencia de haber sido en la Semana Santa cuando murió *Genarín* y cuando se realizan las actividades anuales de su «cofradía».

9 Recuérdese, en relación al *entierro de Genarín*, lo siguiente: «La decisión se adoptó en el primer concilio extraordinario convocado por la recién fundada Cofradía de Nuestro Padre Genarín. El lugar elegido para ello fue el reservado de la cantina de Frade» (JULIO LLAMAZARES, *El entierro de Genarín*, Barcelona 2015, p. 85).

10 Si bien unos años anterior en Madrid.

de Genarín la adaptación leonesa, con obvios aditamentos originales, de la citada costumbre madrileña o una creación total y exclusivamente local?

Fuera de las preguntas formuladas y las respuestas que puedan dar los expertos queda un paralelismo meramente casual: de igual manera que el *entierro de Genarín* tiene claramente un carácter no religioso, el cuadro anteriormente mencionado de Gutiérrez Solana, representando la tertulia del Café Pombo, fue realizado sobre una pintura religiosa previa, como recientemente se ha descubierto¹¹. Cosas del ya mencionado espíritu bohemio.

Terminamos. Umberto Eco, en cierta ocasión, escribió:

Resulta indiscutible que los seres humanos piensan (también) en términos de identidad y semejanza; pero también es cierto que, en la vida cotidiana, sabemos generalmente cómo distinguir entre las semejanzas relevantes y significativas, por un lado, y las semejanzas ilusorias y fortuitas, por otro¹².

Es correcto. Mas en la investigación etnohistórica las cosas no siempre son tan fáciles. Por ello, para poder saber si las similitudes entre las mencionadas costumbres madrileña y leonesa son algo más que parecidos casuales, o, dicho de otra manera, si los homenajes burlescos de la capital de España de hace aproximadamente un siglo influyeron, o no, en el origen del *entierro de Genarín*, habrá que esperar la respuesta que, a partir de los datos que se conserven, nos den los expertos en la tradición leonesa a la que se refiere el presente artículo, que aquí llega a su fin.

11 PEIO H. RIAÑO, «El "Café de Pombo" de Gutiérrez Solana esconde una virgen»: *Público* (25/03/2011).

12 UMBERTO ECO ET ALII, *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid 1997, p. 59.

EL BURLÓN Y EL BOCAZAS, FIGURAS APOTROPAICAS DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL CASTELLANA

Arturo Martín Criado

Como tantas imágenes que nos encontramos, aunque cada vez menos, en los muros de las casas de nuestros pueblos, las imágenes del *burlón* y del *bocazas*, es decir, las cabezas o mascarones que sacan la lengua o abren una boca desmesurada y enseñan los dientes, son el último eslabón de una tradición visual de larga andadura, muy antigua, que parece haber llegado viva hasta mediados del siglo xx, cuando todavía se construían viviendas en que aparece alguna de estas figuras. Un buen ejemplo es una casa de Andaluz (Soria) que tienen un balcón con antepecho pétreo de formas curvas y un dintel en arco rebajado de ladrillo, en el cual están incrustados una clave de piedra con una cabezota que nos saca la lengua y dos salmeres con sendas manos que la señalan, por si ha pasado desapercibida al mirón que pasea la calle. Encima, una cartela muy ornamentada nos da la fecha: «AÑO 1951» (fig. 01).



Fig. 01. Andaluz (Soria) Casa construida en 1951, con el *burlón* presidiendo el balcón

Sacar la lengua, como abrir desmesuradamente la boca y mostrar los dientes, son gestos de burla e intimidación agresiva que se dan en todas las culturas con una función apotropaica, protectora. Desde la etología, se considera que «la burla es probablemente una forma filogenética muy antigua del odio [...] La burla es una forma de amenaza en común, y por tanto vinculante, contra quien es objeto de ella»¹. Eibl-Eibesfeldt sitúa su origen en gestos naturales como escupir, una forma de agresión universal, y el gesto del niño que rechaza la comida y la escupe sacando la lengua². Gestos naturales exagerados, como la mirada fija y la boca abierta que enseña los dientes, han pasado a convertirse en imágenes de intimidación agresiva³, imágenes utilizadas con fines defensivos y protectores en amuletos, máscaras y edificios (fig. 02).

Divinidades antiguas burlonas: Bes y Medusa

Conocemos algunas divinidades de la Antigüedad que fueron representadas con gestos de este tipo y utilizadas en diferentes civilizaciones, antepasadas y origen de la nuestra,

1 I. Eibl-Eibesfeldt, *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*, Madrid: Alianza Ed., 1993, p. 363.

2 *Ib.*, pp. 363 y 489.

3 *Ib.*, p. 742: «Es el caso de los ojos amenazantes para indicar rechazo, tan importantes en las figuras y dibujos apotropaicos (O. Koenig 1975) así como el de la representación de la amenaza de morder por la exhibición de los dientes exageradamente grandes en fauces enormes».



Fig. 02. Bocazas de una casa de Fuentenebro (Burgos) del siglo XIX

con función apotropaica. En el Antiguo Egipto, hubo muchas divinidades protectoras a las que las gentes recurrían en distintas situaciones, pero la más importante en relación con la casa y la familia fue Bes. A veces se le invocaba como señor de Nubia y el País del Punt, por lo que se cree que pudo tener origen en estos territorios situados al sur de Egipto. Es representado como un hombre enano, cabezón, que saca la lengua y enseña los dientes (fig. 03), y en ocasiones se acompaña de serpientes. En el período helenístico, se difundió por todo el Mediterráneo y adquirió cierto tono erótico y socarrón (fig. 04).

En Grecia, según Hesíodo, Ceto y Forcis engendraron «a las Gorgonas que viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de aguda voz: Esteno, Euríale y la Medusa desventurada; esta era mortal y las otras dos inmortales y exentas de vejez las dos»⁴. Su aspecto monstruoso se caracteriza por grandes ojos abiertos

4 Hesíodo, *Teogonía*, 274-278 en *Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos, 2000, p. 23.



Fig. 03. Dios egipcio Bes. Metropolitan Museum de N. York

con los que petrifican a quienes miran, y por sacar la lengua entre sus dientes (figs. 05 y 06). A pesar del aspecto monstruoso, tenían carácter ambivalente y apotropaico⁵. Perseo, con la ayuda de Hermes y Atenea, mató a Medusa, cuya cabeza acabó en la égida de Atenea como escudo protector.



Fig. 04. Bes helenístico de Sicilia, Museo Arqueológico de Agrigento

5 M. Aguirre Castro, «Las Gorgonas en el Mediterráneo occidental», *Revista de Arqueología*, 207, julio de 1998, pp. 22-31.

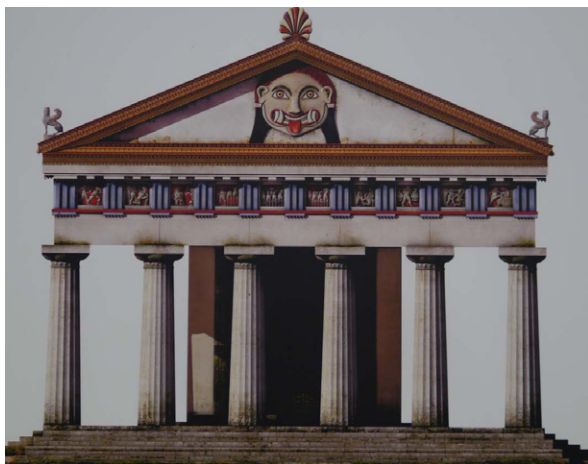


Fig. 05. Reconstrucción del templo C de Selinunte, Sicilia, del siglo VI a. C.



Fig. 06. Placa cerámica con imagen de Gorgona del mismo templo. Museo de Palermo

Tricéfalos antiguos (Hermes, Hécate, Serapis) y la tradición culta renacentista

Esta tradición está relacionada con la de las imágenes de divinidades tricéfalas como el dios Hermes, protector de huertos y jardines con su aspecto adusto y fálico, que se convertía en tricéfalo cuando estaba en los cruces de caminos, o Hécate, diosa compleja, cuya forma tricéfala presidía en ocasiones las encrucijadas. A veces es denominada *Triformis*, por confundirse con la trinidad femenina formada por Ártemis, Selene y Perséfone, diosas que encarnan el discurrir de la vida humana desde el nacimiento hasta la muerte. Macrobio, al describirnos las imagen del dios Serapis, habla de que se le representa con un animal con tres cabezas: en el centro, la de un león, que es el tiempo presente; a la derecha una de perro, a quien califica de dócil, y es el futuro esperanzado; a la izquierda, una de «voraz lobo», que es la memoria. Las tres están unidas por la serpiente⁶. Cuando en el Renacimiento este texto se difunde, por ejemplo a través del *Sueño de Polifilo* de Francesco Co-

⁶ Macrobio, *Saturnales*. Madrid: Akal, 2009, 20 (13-15).

lonna⁷, donde aparecen algunos grabados con estas imágenes, se convierte en un jeroglífico de la prudencia. A comienzos del siglo XVI, el grabado de la obra de Colonna sirvió de modelo o de inspiración a uno de los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca, donde se talló una figura humana con las tres cabezas. Sobre la del lobo hay una filacteria que dice *Laceravit*, sobre el león se lee *Et canteret*, y sobre el perro, *Et arridebit*, cuya traducción, según Pilar Pedraza, es: «Arruinó, pasará y sonreirá»⁸, acciones aplicadas al lobo, al león y al perro respectivamente. Inspirado en estas imágenes, pintará Tiziano en la segunda mitad del siglo XVI su famoso cuadro *Alegoría de la prudencia* de la National Gallery de Londres.

Las divinidades triformes (Trimurti)

Existe otra tradición que viene también desde la Antigüedad, que parece proceder en última instancia de algunos pueblos indoeuropeos, y que se desarrolló en Europa en la Edad Me-

⁷ Edición de Pilar Pedraza, Barcelona: Acantilado, 2008, p. 546.

⁸ P. Pedraza, «Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la *Hypnerotomachia Poliphili*», *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 8. 1983, pp. 36-57. Cita en la p. 42.

dia en un ambiente popular, dando lugar a imágenes de tricéfalos en diferentes contextos y, por tanto, con diferentes valores.

En la religión antigua de la India, «los tres aspectos del acontecer del mundo» son una especie de trinidad conocida como *Trimurti*, que en sanscrito significa 'triforme': creación, encarnada por el dios Brahma, conservación por Visnu y destrucción por Siva⁹. En el hinduismo moderno, Siva es considerado el dios supremo y encarna los tres aspectos. En una de las cuevas de Elephanta, se le representa con tres cabezas humanas de distintas expresiones. La frontal representa la creación con un rostro sereno e imperturbable. A la izquierda se representa la preservación con gesto afable y sonriente. A la derecha, la destrucción con rostro terrible¹⁰. Esta visión cosmogónica se ha relacionado con las abundantes representaciones de dioses tricéfalos celtas, en especial abundantes en la Galia, en muchas de las cuales las tres cabezas presentan formas y expresiones distintas. La conclusión es que «Les différents visages du tricéphale embrassent le registre du temps (passé, présent et futur) et celui de l'action (début, milieu et fin)»¹¹. En el arte medieval, sobre todo en el románico, encontramos muchas manifestaciones de tricéfalos, como el canecillo de la iglesia de San Pedro de Caracena (Soria), que es un trifronte que abre su gran boca dentada (fig. 07). Es posible que ya en el siglo XII, imágenes similares se usen para representar la Trinidad

9 Eckard Schleberger, *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo. Un manual de iconografía hinduista*, Madrid: Abada, 2004, p. 50.

10 E. Fernández del Campo, *El arte de India. Historia e historias*, Madrid: Akal, 2013, p. 211.

11 G. Poitrenaud, «Cernunnos et le tricéphale gaulois Géryon et les triades celtiques», en *Cycle et Métamorphoses du dieu cerf*, Toulouse: Lucterios, 2014, pp. 55-72. PDF https://www.academia.edu/10619975/Cernunnos_et_le_tric%C3%A9phale_gaulois_G%C3%A9ryon_et_les_triades_celtiques, p. 24.

cristiana, a tenor del tricéfalo de un capitel del claustro de la colegiata de Alquézar, en Huesca, (fig. 08), si bien es posible que no se generalizara esta función hasta más tarde, y no como tricéfalo sino más bien como trifronte (Fig. 09).



Fig. 07. Canecillo con tricéfalo de gran boca y dentadura en la iglesia de San Pedro de Caracena (Soria)



Fig. 08. Capitel del claustro de la colegiata de Alquézar (Huesca)



Fig. 09. Trinitad trifronte de la ermita de la Virgen de Valdesalce, Torquemada (Palencia)



Fig. 10. Puerta del Alcázar de Chaves el Viejo de Trujillo (Cáceres), perfecta imagen del tricéfalo *triforme*: pasado destructor, presente creador y futuro esperanzador

No conozco en el arte medieval español ninguna imagen de tricéfalo tan extraordinaria como la de la puerta del Alcázar de Chaves el Viejo de Trujillo (Cáceres), que es ya del siglo XIV (fig. 10). Aquí se halla la figura del tricéfalo como auténtico *triforme* que sigue el prototipo indoeuropeo: destrucción, creación, preservación. El pasado malévolo y burlón es la cabeza primera por la izquierda, algo contrahecha, asimétrica y que saca la lengua. El presente sereno de la cabeza central, ancha, simétrica y ligeramente sonriente. El futuro esperanzado es la que mira a nuestra derecha, de trazos redondeados y expresión más risueña.

Pero sí que hay algunas portadas románicas que presentan una arcada con cabezas que tiene tres tipos de expresión similar a las que aquí se ven. En la portada occidental de la iglesia de San Juan Bautista de Orejana (Segovia), se disponen en arco once cabezas de tres tipos: las tres del centro del arco representan un rostro masculino imberbe con melena corta y cabeza cubierta con un pequeño bonete. A cada lado se disponen dos cabezas de mujer, con cabeza

y cuello envueltos en la toca¹². Abajo, a ambos lados, otras dos cabezas masculinas, con larga melena las primeras y con melena y barba las inferiores (fig. 11). Parecida distribución se aprecia en la puerta meridional de la iglesia de Muñoveros (Segovia), si bien aquí son diecisiete cabezas y desordenadas por alguna reforma. Seis masculinas, seis femeninas, con tocas, y cinco monstruosas, más anchas, redondeadas como la cabeza de Medusa, con gran boca y algunas sacando la lengua (fig. 12).

Estas expresiones y gestos pueden exagerarse en el arte, con el fin de aumentar su expresividad: «Pero el hombre puede además reforzar artificialmente expresiones de origen innato. Hay, por ejemplo, una expresión facial de cólera en la que las comisuras se abren lateralmente y descienden. Dicha expresión se puede reforzar tirando de las comisuras con

12 En la Edad Media, toda mujer casada debía ocultar su cabello con un tocado. La toca era una pieza de tela de lino, cáñamo o seda, por lo general de color blanco, que cubría la cabeza y el cuello de la mujer, dejando a la vista solo el rostro.



Fig. 11. Cabeza de hombre barbado de San Juan Bautista de Orejana (Segovia)



Fig. 12. Muñoveros (Segovia). Cabeza tipo Medusa que saca la lengua entre otras dos con rostro de mujer

los dedos hacia los lados y hacia abajo. En la pintura medieval hallamos esta expresión como gesto de burla agresiva combinado a menudo con el de sacar la lengua»¹³. Un buen ejemplo de la mencionada «expresión facial de cólera» es esta cabeza de la portada de la iglesia de Miñón (Burgos) de grandes ojos saltones y boca que se abre en forma de media luna, mostrando

los dientes y la lengua (fig. 13). En un capitel de la iglesia de Siones (Burgos), hay un personaje que tira de las comisuras de su boca con los dedos índice de cada mano. Mucho más exagerada es la figura de una ménsula de la ermita de la Virgen del Rebollar de Vega de Bur (Palencia), construcción gótica, que se abre la bocaza con las dos manos para mostrar su dentadura y su lengua (fig. 14).

13 I. Eibl-Eibesfeldt, *Op. cit.*, pp. 527-530.



Fig. 13. Portada de la iglesia de Miñón (Burgos)



Fig. 14. Ménsula de la ermita de la Virgen del Rebollar de Vega de Bur (Palencia)



Fig. 15. Tricéfalo burlón de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid

En la maravillosa fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, obra de los últimos años del siglo xv, volvemos a encontrarnos con el tricéfalo burlón en el centro del arco conopial que enmarca la mitad inferior, sobre el escudo y las imágenes del santo y del fundador. Aquí solo la cara central, de enormes ojos y gesto burlón, es completamente visible. Las laterales nos muestran el perfil y de sus bocas salen sendos tallos vegetales ondulantes (fig. 15).



Fig. 16. Palacio del siglo xvii de Osorno (Palencia) actual ayuntamiento

Figuras apotropaicas en la casa tradicional

En la arquitectura doméstica, tanto nobiliaria como popular, encontramos ambas figuras de diferentes maneras. Es frecuente que, desde el siglo xvii, los blasones nobiliarios, abandonando las formas simples y armónicas que habían presentado hasta entonces, se rodeen de gran cantidad de soportes y tenantes de estética barroca. En medio de leones, águilas, sirenas y demás fauna, a veces aparece en la parte central superior o inferior del escudo propiamente dicho un mascarón que abre la boca y del que a veces salen guirnaldas (fig. 16).

Del siglo xviii es el palacio de los Velarde de Valladolid, en la esquina de la calle de San Ignacio y la de Expósitos, frente a la actual iglesia de san Miguel. Sobre el escudo de la familia, que lleva la banda entre dragantes, campea el gran mascarón que muestra una lengua muy larga. Como ocupa exactamente la esquina, es visible desde ambas calles (fig. 17).

Cerca de este palacio, en la misma ciudad de Valladolid, hay una casa de comienzos de siglo xx, en la calle Leopoldo Cano, cuyas dos hojas de madera de la puerta están rematadas

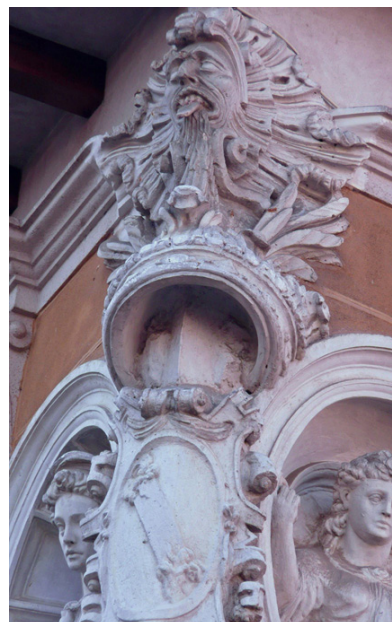


Fig. 17. Sobre el blasón familiar, el burlón del palacio de los Velarde de Valladolid



Fig. 18. Burlón de la puerta de una casa de la calle Leopoldo Cano de Valladolid

por un arco en cuyo centro aparece una cabeza que abre su bocaza y saca la lengua (fig. 18).

En el medio rural, diferentes constructores utilizan su ingenio para diseñar figuras de este personaje de ficción apotropaico de distintas materiales y maneras. En Campillo de Aranda, hay un balcón cuya barandilla de hierro está

presidida por un original mascarón que saca una larga y puntiaguda lengua, realizado con chapa metálica (fig. 19). Muy original también es el canchillo de esquina de una casa de Quintana de Sanabria (Zamora). En el extremo de la viga tiene tallada una cabeza de grandes ojos que saca la lengua hacia los que pasan por la calle (fig. 20).



Fig. 19. Máscara de chapa de un balcón de Campillo de Aranda (Burgos)

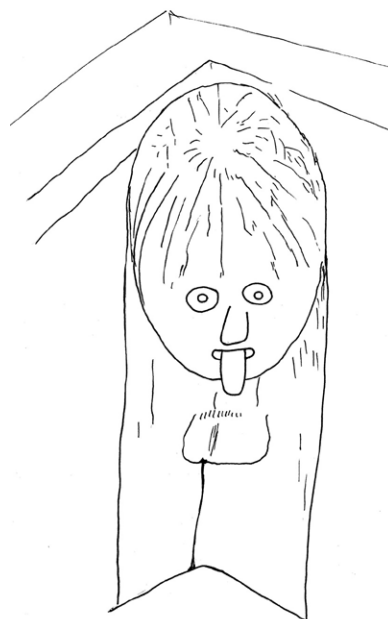


Fig. 20. El burlón remata un canchillo de esquina en una casa de Quintana de Sanabria (Zamora). J. M. Báez Mezquita, *Arquitectura popular de Sanabria: asentamientos, morfologías y tipologías rurales*. Zamora: Diputación Provincial y Caja España, 1994, p. 192

En Támara (Palencia), hay una viga parecida en la que está tallada un rostro de formas geométricas. Los ojos y la boca son semicírculos rebajados sobre el nivel de la madera, creando una sensación de claroscuro (fig. 21). Aquí, de forma estilizada, aparece la figura del *bocazas*, que a veces muestra una gran dentadura y otras una boca abierta en una mueca que se alarga por las comisuras hacia las orejas. Una extraña expresión tiene la cabeza que aparece tallada en piedra en una sencilla casa de Gumiel de Izán. Es un mascarón de grandes ojos y boca abierta que muestra la dentadura, de expresión risueña y un poco animalesca, parecido a un fauno por una especie de cuernecillos, a las largas patillas y las volutas que rematan su rostro por la parte inferior (fig. 22).

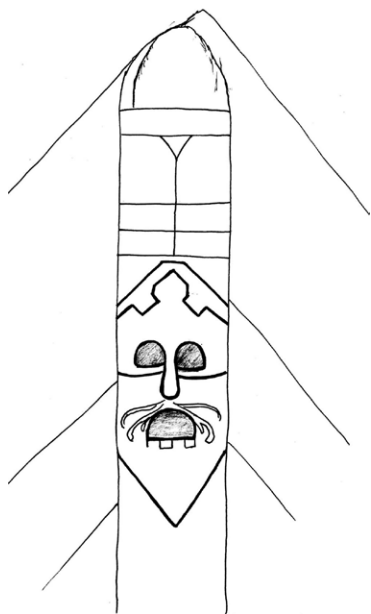


Fig. 21.
Canecillo de
esquina de una
casa de Támara
(Palencia), con
un *bocazas*
estilizado

En otras imágenes, se aprecia la expresión de ira por el alargamiento lateral de la boca y el resalte de los ojos. En una cabeza de piedra de San Martín de Rubiales (Burgos), destacan su ojos negros de azabache incrustados y su boca que adopta esa pose antinatural y que infla los carrillos como si la cólera estuviera a punto de estallar (fig. 23). En Fuentecén (Burgos), hay varios mascarones más modernos, de mediados del siglo xx, hechos de mortero sobre algunas puertas. Tienen forma circular, esquemática, con ojos circulares y la boca alargada abierta (fig. 24).



Fig. 22. Mascarón en la clave del arco de la
puerta de una casa de Gumiel de Izán (Burgos)
que representa una cara faunesca



Fig. 23. Ventana de una casa de San Martín de Rubiales (Burgos)



Fig. 24. Mascarón de mortero en una casa de Fuentecén (Burgos)

EL ZOPILOTE EN LA LÍRICA Y LA NARRATIVA DE TRADICIÓN ORAL DE MÉXICO

Donají Cuéllar Escamilla

El zopilote, una de las aves más significativas en la cultura mexicana, es un personaje polifacético que atraviesa la lírica, la narrativa y las tradiciones religiosas. En el *Cancionero Folklórico de México* (Frenk, 5 vols., 1975-1985)¹, suele ser la expresión metafórica del depredador de mujeres, o bien un ave cuyas cualidades inspiran, por una parte, repulsión y compasión y, por otra, respeto y admiración, mientras que, en algunos cuentos de la tradición oral, es el pícaro burlador del flojo, o bien la deidad que engendra a la Luna y el Sol. Si la tradición lírica nos muestra dos visiones opuestas del ave, la tradición narrativa nos lleva, por un lado, al mundo de lo fantástico, debido a la transformación mágica del *zopilotl* en hombre y, por otro, al de la alegoría, que estuvo presente en los mitos cosmogónicos mesoamericanos, y que ha sobrevivido en cuentos de la tradición oral contemporánea.

Con el ánimo de contribuir al estudio de las aves en las tradiciones lírica y narrativa mexicanas, en este trabajo me interesa dar cuenta de los personajes que representa el zopilote en el *Cancionero* y en algunos cuentos de la tradición oral, pues considero que en futuras investigaciones nos permitirán distinguir cuáles son los tipos que viajan a través de las formas y géneros líricos y narrativos, para observar cómo se adaptan a ellos. Mis pesquisas sobre el simbolismo del zopilote en cuentos de flojos me hicieron advertir, en una investigación anterior (Cuéllar,

2021)², que en algunos pueblos de Guerrero se le considera un ave sagrada, por lo que me detengo a describir el ritual que se celebra en su honor, en el marco de la fiesta de la Santa Cruz. Esta ceremonia religiosa nos permitirá asomarnos al sistema de creencias y valores que nutren el imaginario que se expresa a través de las coplas, canciones y cuentos revisados.

De acuerdo con Francisco J. Santamaría, *zopilotl* fue la voz náhuatl que solía designar al *cathartes atratus* que hoy conocemos como zopilote, mejicanismo con que se enuncia el conocido catártido negro, de cabeza pelada y pico encorvado, que lleva varios nombres en México: zope, chombo, shope, nopo, aura; y, en América, gallinazo y zamuro. Habita en las tierras calientes de México y en varios países de Sudamérica (2000, sv. «zopilote»)³. Sus pe-

1 La mayoría de las coplas están tomadas de Frenk. En adelante cito como *Cancionero* e indico entre paréntesis el tomo y número de copla; en las citas del tomo 4 indico números de tomo, canción y copla, respectivamente. Incluyo también canciones de otras fuentes que tienen que ver con el tema.

2 En «El zopilote en cuentos de flojos: las tradiciones y el simbolismo del ave en el folclor mexicano» estudio los mecanismos del engaño realizado por medio de la transformación mágica del hombre en zopilote, en distintos cuentos de flojos. Las versiones revisadas tienen un sustrato indígena asociado a las culturas maya y, sobre todo, náhuatl cuyo simbolismo, en el primer caso, relaciona al zopilote con la muerte, aunque también con la regeneración de las fuerzas vitales; en el segundo, se le concibe como uno de los seres que contribuye tanto al proyecto divino como a los proyectos humanos, además de tener la capacidad de conectar los tres espacios del mundo nahua: el inframundo, la tierra y el cielo. En estos cuentos, el zopilote humanizado tiene un doble papel: como ayudante mágico del flojo y también como su burlador.

3 Se le llama *zamuro* en Venezuela y Colombia, donde también se usa *chulo*; *jote*, en Chile; *urubú*, *iribú*, *iribús*, en Venezuela y algunas regiones de La Plata; de acuerdo con Santamaría, *Aura* (*cathartes aura*) se usa genéricamente para denominar aves de rapiña americanas, de las vultúridas (1942, sv. «aura»).

cularidades han llamado la atención desde los cronistas hasta los escritores e investigadores modernos. Francisco Javier Clavijero afirmaba que, durante la Conquista, el zopilote vivía en el Valle de México y advertía que, debido a la gran utilidad del ave, en Cuba excomulgaban a quien lo matara. El retrato que el cronista proporciona del ave se centra en la saña con que acomete a sus presas, la voracidad con que devora los alimentos, su repulsiva manera de defenderse, su prolongado proceso de digestión, su vuelo majestuoso, su agudo sentido de la vista y el hecho de que no haga nido:

Los Cathartes, carecen del valor y la fuerza de las Aguilas y demás Accipitridos, y muy rara vez atacan a un animal capaz de defenderse; pero en cambio se encarnizan con las bestias agonizantes y hasta les dan picotazos en los ojos, para cegarlas. Se alimentan con carnes corrompidas y todo género de inmundicias, y son muy pestilentes. Cuando están en peligro, vomitan una parte de sus alimentos para inspirar asco al enemigo. Son casi mudos.

Una vez que han satisfecho su apetito permanecen inmóviles largo rato: hasta que ha avanzado mucho la digestión y pueden volar con facilidad. Casi todo el día permanecen en los aires volando majestuosamente en alturas excepcionales, a las cuales se remontan con el objeto de abarcar un horizonte muy grande. Se ha dicho que perciben a gran distancia el olor de un cadáver abandonado y que se guían para encontrarle por el olfato solamente; pero está demostrado que su vista muy penetrante es el único sentido que les favorece. Varios naturalistas han depositado una cabeza de res o piel de becerro disecadas en un lugar descubierto para atraer a los zopilotes. Estos acuden en efecto, y comienzan a picotear aquellos despojos y no reconocen su error hasta que encuentran dentro

de aquellas pieles paja o estopa y no las vísceras y carne que buscaban. [...]

Estos buitres no construyen nidos, contentándose con depositar sus huevos en las grietas de los peñascos o en los agujeros de los árboles.

Vomitan en el pico de sus polluelos los alimentos a medio digerir y de esta manera les sustentan. Los zopilotes jóvenes tienen la cabeza y el cuello emplumados.

La Aura vive en Norte América, Méjico y Sur América, hasta el Estrecho de Magallanes. El zopilote abunda en gran parte de Norte América, Méjico y Sur América, hasta los 410 de latitud Sur (citado en Santamaría, 2000, sv. «zopilote»).

Marcos E. Becerra (1870- 1940), escritor tabasqueño que fuera miembro de la Academia Mexicana de la Historia durante sus últimos diez años de vida, gracias al reconocimiento de sus estudios pioneros de historia, lingüística, filología y etnografía relacionados con la época prehispánica y colonial, escribió unas líneas interesantes acerca de los alimentos que come el zopilote además de la carroña, en sus *Rectificaciones y adiciones al Diccionario de la Real Academia española* (1954); también observa con atención la manera en que acechan y devoran a sus presas agonizantes y diezman a las más indefensas y tiernas. Debido a que el catártido contribuye a limpiar los poblados alimentándose de carroña, el tabasqueño caracteriza al zopilote como «celoso encargado de la limpieza pública» y, por otro lado, destaca el daño que llegó a hacer en perjuicio de la crianza de ganado, advirtiendo que, durante la Conquista, la población de zopilotes incrementó precisamente con la introducción del ganado vacuno por parte de los europeos:

La carne podrida no es el único alimento de los zopilotes; su apetito se acomoda bien a la fresca, y no es raro que ataquen a los animales enfermos o agonizantes. Continuamente están posa-

dos en las copas de los árboles siguiendo con la vista los hatajos, rebaños, etc., y observándolos bien sin cesar: si un buey o un caballo se mueren, están prontos a lanzarse sobre él. Comienzan a dar majestuosas vueltas en los aires alrededor de su presa, mirando sus movimientos, y esperando con una persistencia lúgubre el momento en que la muerte se les entregue. Cuando comienza la agonía, desciende a la tierra, se aproximan, circundan su víctima y la vigilan con una calma flemática. A medida que la vida se apaga, estos grupos negros se estrechan más y más acercándose con desconfianza; en fin, cuando los movimientos llegan a ser tan débiles que no sean peligrosos, se arrojan sobre el cadáver, le comen los ojos y laceran el ano a picotazos. Muchas veces los sacudimientos convulsivos del moribundo los alejan por un momento: pero evitan sus golpes saltando maquinalmente de un lado a otro, volviendo a la carga sin precipitación ni cólera sino con cierto aire de indiferencia, que tiene algo de diabólico. Después de abrir el vientre y devorar como hábiles mineros, y no dejando más que los huesos cubiertos de la piel que ha servido para evitar que la carne se seque con los rayos del sol.

Desde la humilde choza del indio hasta las populosas ciudades cuentan con este celoso encargado de la limpia pública. Es muy lógico suponer que esta ave, lejos de disminuir con la presencia de los europeos en este Continente, se haya multiplicado a causa de la introducción del ganado vacuno y otros animales que debemos al Antiguo Mundo; y como los españoles siguieron respetándola tanto como los indios, hoy pululan los zopilotes a millares en los campos y poblaciones, invadiendo hasta los tejados de las casas. No sólo los peces de los lagos que se secan por la evaporación, los animales muertos y las inmundicias forman sus alimentos; también apetecen y devoran

los becerros, muleros y cochinos y recién nacidos; así que, si bien son útiles en una sociedad poco acostumbrada al asco de las poblaciones, en las haciendas dedicadas a la cría son inmensos los prejuicios que ocasionan (citado en Santamaría, 2000, sv. «zopilote»).

Precisamente, su papel de devorador de presas tiernas seguramente propició que en el habla popular la gente también llame zopilotes a los «viejos rabo verde». En Veracruz, por ejemplo, al observarlos coquetear con las jovencitas, la gente a menudo les aplica el epíteto de «zopilotes», o bien afirma irónicamente que esos «viejos» andan «zopiloteando». Santamaría sugiere que el verbo *zopilotear* – comer con voracidad y metafóricamente, burlar– adquiere connotaciones sexuales en frases como *zopilotearse a uno* o *algo* –aplicado al pronominal masculino para significar matarlo, devorarlo o destruirlo–, considerando los dos ejemplos que cita de Valle Inclán:

Ya se lo habían zopiloteado sin sentirlo; cuando las malditas lo creyeron de sazón.

[...]

Pues desde luego me pareció su hermanita diez veces mejor de lo que me había figurado, y empecé con la tentación de zopilotéarsela, con tal interés que hubiera dado cuanto tenía (citado en Santamaría 2000, sv. «zopilotear»).

Según he observado, en los estados de Veracruz y Oaxaca, es frecuente escuchar la voz «zopilotear» para indicar despojo, en expresiones como: «ya vienen los herederos a zopilotear». En estos estados, y en la mayor parte del territorio nacional, abundan hombres que al salir de casa aseguran ir por cigarros y nunca regresan. Santamaría apunta que esta actitud equivale a «hacer las del zopilote» y dice: «En el país, irse, o salir con cualquier pretexto, para no volver más. La tradición popular explica que, cuando el diluvio universal, Noé envió a la paloma

mensajera, y como ésta tardara en volver, envió por ella al zopilote, que se quedó comiéndose los cadáveres que encontró. De aquí el dicho». (2000, sv. «zopilote»).

En las coplas y canciones del *Cancionero*, el zopilote tiene dos facetas, una que representa, en el contexto de la conquista amorosa, al hombre mujeriego y depredador, que se caracteriza por devorar vorazmente a sus presas, especialmente las más tiernas, y por robar mujeres ajenas, lo que a menudo lo lleva a enfrentarse con otras aves. De estas cualidades, destacan aquellas que tienen que ver con el campo semántico de la alimentación. Las habilidades que utiliza el catártido para alimentarse se trasladan al hombre macho que utiliza a las mujeres como objetos del deseo sustituibles y desechables. El mujeriego y el depredador también se distinguen por andar siempre de cacería y a menudo pasan hambre. En suma, se trata de una faceta muy ambivalente, como todo lo que se refiere a la cacería amorosa en la poesía tradicional, porque es un personaje muy divertido y seductor, pero muy perjudicial para las mujeres. Del ave en cuanto tal, los poetas tradicionales ofrecen también dos visiones; una negativa, que es la más frecuente, por cuanto se asocia con la pestilencia, el infortunio, el hambre y la muerte, y otra positiva donde es apreciado por su aspecto majestuoso y por su contribución a la limpieza pública.

El mujeriego y el depredador

Como advertí en un trabajo anterior (Cuéllar, 2007), las aves en nuestro *Cancionero* suelen dar voz a quienes cantan, especialmente a personajes típicamente mexicanos; se utilizan como metáforas o símiles de mujeriegos, enamorados y «pájaros de cuenta» –por lo general gavilanes, zopilotes, cardenales guacamayas, gallos y pollos–, a menudo expresadas con clichés como «yo soy», «yo soy como», «éste es...», o «quisiera ser... para», los cuales expresan, entre otras cosas, la arrogancia del varón que se siente obligado a probar constantemente su virilidad, en un contexto machista.

En la siguiente copla cantada por Cuco Sánchez a ritmo de son jarocho, el mujeriego se compara con el zopilote para justificar su gusto por las mujeres, en un tono alegre y burlón. La metonimia «carne viva» es muy elocuente, pues por un lado evidencia la afición por el placer carnal y, por otro, cosifica a las mujeres que lo proporcionan. Para este mujeriego que muere por la ausencia de las mujeres-objeto, el placer carnal es lo que da sentido a su vida:

*Yo y todos los zopilotes
andamos a la deriva:
ellos buscan carne muerta
y yo busco carne viva.
¡Ay, Dios! ¿qué tendrán las viejas,
que sin ellas moriría?
¡Ay, viejas, viejitas mías!*

(1, 2559, «El hombre alegre», Cuco Sánchez, *Canciones y compositores* 18)

Las acciones características los «pájaros de cuenta», son el acoso de la presa, que puede asumir formas como la cacería, el rapto, la rapiña y la depredación, lo cual implica la posesión sexual, de manera instintiva, utilitaria o violenta; el desecho de la hembra y su humillación. En la poética del *Cancionero*, la rapiña característica de zopilotes y gavilanes suele aplicarse a las demás aves, de tal suerte que todas ellas se apoderan de las hembras, valiéndose de su fuerza física y de sus artimañas, tanto como aprovechando sus descuidos y debilidades.

En las coplas siguientes, el zopilote representa al depredador que practica la cacería y utiliza a las mujeres como objetos sustituibles y desechables. Estas coplas, que forman parte de una canción ranchera, retratan la cacería que emprende un mañoso zopilote que busca darse un banquete con una paloma blanca:

*Paloma blanca, ¿qué andas buscando,
qué andas buscando por la barranca?
a un zopilote le estás gustando,
paloma blanca de Ixtapalapa.*

(3, 6088, «Paloma de Ixtapalapa», V. Cordero, *Cancionero del Bajío* 41)

*Andas volando por la cañada,
retedichosa y represumida;
si el zopilote se da sus mañas,
sabrás muy pronto lo que es la vida.*
(3, 6090, «Paloma de Ixtapalapa», V.

Cordero, *Cancionero del Bajío* 41)

Es común que el campo semántico de la alimentación se utilice para denotar la voracidad sexual de los depredadores, especialmente de aquellos que presumen andar «comiéndose» a alguien. A ritmo de huapango huasteco y en tono alegre y vacilador, las siguientes coplas ilustran este aspecto y hacen énfasis en la fragilidad y pequeñez de la presa, que suele aludir a una jovencita:

*Pobre del zopilotito
que come carne y se empacha.
Si yo fuera zopilote,
me comiera una muchacha.*

*Ay aquimichú, el zopilotito,
Ay aquimichú, se fue para arriba
porque se estaba comiendo
las costillas de una hormiga*
(Jorge Albarran, 17 de septiembre de 2019, «El zopilotito»).

La siguiente copla, proveniente de una canción ranchera de despecho, muestra cómo el depredador sustituye a su objeto del deseo y cómo intenta vengarse de su abandono. Irse con otras mujeres es una actitud muy frecuente entre los «pájaros de cuenta», sea para olvidar a la mujer, o para provocar sus celos, en cuyo caso, a menudo se predica que esa otra, o esas otras mujeres, son mejores que ella:

*Desde que tú me dejaste
y con risas te burlaste
de lo grande de mi amor,
estoy como el zopilote,
que anda armando su mitote
por comerse lo mejor.*
(2, 4165, «La mula maicera», L.A. Rabanal, *Cancionero del Bajío* 64)

Las fechorías que comete el depredador en ocasiones tienen que ver con «rapiñarse» a mu-

jerer ajenas en ausencia del marido, arriesgándose al peligro de ser sorprendido por algún rival de cuidado. Las siguientes coplas captan precisamente el momento en que el zopilote es amenazado por el coyote, el ladrón de gallinas por excelencia, quien llega a León Guanajuato, lugar donde «la vida no vale nada», como dice José Alfredo Jiménez. La amenaza ocurre una vez que el coyote encuentra al zopilote con la mujer:

*Iba llegando un coyote
a la gran ciudad de León
cuando llegó un zopilote,
que andaba de comisión.
Y le dijo en la calzada:
«Oiga, amigo, ¿a dónde va
con esa mujer casada?
Ahora me la pagará».*
(3, 6181, Estrofa suelta)

Casos como éste a menudo propician enfrentamientos entre diversos «pájaros de cuenta», entre los que el gavilán con frecuencia es el más peligroso; aquí tenemos el final de una persecución, donde el zopilote va huyendo de su rival:

—Zopilote, ¿de ónde vienes?
—Vengo de la mar, volando,
de huida del gavilán,
que ya me venía alcanzando.
(3, 6121, «El zopilote II», Vázquez Santana, 1925)

Las primeras coplas de la canción ranchera «Maldita sea mi suerte» interpretada por Pedro Infante, quien la cantaba en tono un tono alegre y divertido, vestido de charro, aluden al riesgo que corren las jóvenes ante la presencia de zopilotes y gavilanes. El cantante emplea la primera para atraer la atención del público femenino; la segunda, para mostrar un paisaje lleno de bellas jovencitas entre gavilanes y zopilotes, a los que más adelante invita a marcharse, burlándose finalmente del gavilán, que no consigue cazar su presa.

*Ahora les voy a cantar
a las niñas por bonitas,
a las viejas por viejitas
y a mi amor por olvidar.*

*Tantas flores en el flan,
tantas aves en el cielo,
tantas tórtolas al vuelo,
pero cuánto gavilán.*

*Zopilotes a volar,
presumido gavilán,
la paloma de San Juan
no puedes desplumar.
(Camacho, s.f., «Maldita sea mi suerte»)*

Concluimos la faceta depredadora del zopilote con varias coplas de «El zopilotito», una chilena de la Costa Chica de Oaxaca que se baila, alternativamente, valseando y zapateando. Esta chilena expresa una gran empatía entre la precaria vida del cantante, que depende de su público, y la del zopilote, que vive a merced de los desechos que encuentre: ambos suelen pasar hambre. Pero el retrato del zopilote avanza en su faceta de depredador que anda para arriba y para abajo, cual andariego, a veces pasando hambre, y otras, devorando lo que puede. Y, como todo depredador, suele cantar la retirada y emprender el vuelo nuevamente porque, como ya sabemos, no es ave que haga nido. Aquí arguye haber sido abandonado por su amada, para irse «pa'l otro lado», muy probablemente, de bracero a Estados Unidos, en busca de nuevos horizontes:

*Este es el zopilotito
Que canta por allá abajo
Cuando tiene carne, come,
Cuando no, pasa trabajo.*

*Ay aquimichú, el zopilotito
ay aquimichú se fue para arriba,
porque se estaba comiendo
las costillas de una hormiga.*

*Este es el zopilotito
que canta por allá arriba;
cuando tiene carne come,*

cuando no, traga saliva.

*[...]
Ya se va el zopilotito,
ya se va pa'l otro lado,
porque su zopilotita
lo ha dejado abandonado.*

(Puro Oaxaca, 25 de noviembre de 2014, «El zopilotito»)

El zopilote como ave

Cuando el zopilote es visto como ave, su caracterización suele ser negativa, empezando por el hedor que despide, muy molesto para el rancharo montado que anda tras las muchachas; su presencia resulta inconveniente para cacería amorosa:

*Siempre hay unas que me tienen asco
porque el pinto apesta a zopilotes;
las muchachas hasta me abren campo
y me pelan tamaños ojotes.*

(4, 218, 9, «Varios dicen que estoy re-tefeo», Guerrero)

La siguiente copla oaxaqueña expresa el temor que inspira la presencia del zopilote porque es considerada un ave de mal agüero, que casi siempre anuncia la muerte.

*Es verdad lo que usted dice
y en su verdad no hay engaño:
donde lloran está el muerto,
y donde hay zopilotes hay daño.*

(3, 8457, Estrofa suelta, Costa Chica, Oaxaca)

En diversas canciones humorísticas de tono divertido y alegre, que se cantan en diferentes latitudes de México, el zopilote suele formar parte de cortejos fúnebres de otras aves y animales:

*Ya murió la cucaracha,
ya la llevan a enterrar,
entre cuatro zopilotes
y un ratón de sacristán.*

(3, 6078, «La cucaracha», «Don Gato», «El jarabe», Estrofa suelta, Michoacán, Guerrero, Jalisco, Hidalgo)

*Canelo murió (caramba)
lo van a enterrar:
cuatro zopilotes (caramba)
y un águila real,
sepultura de oro (caramba),
caja de cristal.
(3, 7920b, «El canelo», Veracruz)*

El zopilote lleva una vida desafortunada, que consiste en trabajar mucho y conseguir poco. En la siguiente estrofa, el cantante se burla del pobre zopilote, que anda «pelado», pasando hambre⁴:

*La vida del zopilote
es una vida arrastrada:
todo el año vuela y vuela
con la cabeza pelada.
(3, 5867, «El zopilote II», Vázquez Santana 1925)*

Su infortunio y su constante hambruna hacen que el zopilote sea visto como un ave hasta cierto punto patética, que inspiran tristeza entre los cantantes guerrerenses:

*En fin, yo ya me despido,
Ya me voy para El Zapote;
Ahí se quedara sufriendo
El mentado zopilote.
(3, 7683, «El zopilote I», Guerrero)*

*Éste es «El zopilotito»
de Ayahualco de Guerrero,
que lo cantan nuestros indios
con su acento lastimero.
(3, 7735, «El zopilote I», Guerrero)*

En algunas coplas humorísticas, como las que cito a continuación, el zopilote es visto como un tonto, pues necesita de la ayuda de otras aves para encontrar alimento; en ésta en-

contramos el retrato de un zopilote medio inútil que necesita ayuda para conseguir alimento:

*Zopilote, dile al aura
que ponga al quelele alerta,
que abajo del ojo de agua
está la vaquilla muerta.
(3, 5967 «La vaquilla», Ciudad de México; «El zopilote», Nayarit)*

El zopilote también está presente en la tradición bruñeril, pues con él se componen alimentos que suelen preparar las mujeres que quieren seducir a los guapos, como sugiere esta copla burlona, a ritmo de son jarocho:

*Por esta calle derecha,
me convidan a almorzar
zopilotes en conserva,
lagartijas en pipián.
(4, 9133, «El guapo», Veracruz)*

La caracterización positiva del zopilote no es tan frecuente en el *Cancionero*; una copla y dos canciones dan muestra de ello. En la siguiente copla perteneciente a una ensalada de disparate, podemos ver que la comida preparada con zopilote también sirve para celebrar; en este caso, se trata de festejar el herradero del ganado en la víspera de la fiesta brava:

*San Agustín Victorioso,
San Vicente y San Joaquín
hablaron del herradero
y dijo San Agustín:*

*«Mediante Dios, lo primero,
tengo pensada una cosa:
de hacer un buen herradero,
una fiesta primorosa.*

*Tengo muy lucida loza,
por toda una cirianera;
tengo muy buenas cazuelas
de guajes y de copal,*

*donde debo de guisar
comidas muy deliciosas
de paitas y chuparrosas,
de auras y zopilotes,*

4 Voz que en México se aplica a quien carece de recursos; específicamente, de dinero. Santamaría, 2000, sv. «pelado».

*de cuijes y tecolotes
comida muy preferida.*

Aú, aú, aú, aú, aú, aú.

(4,128, 1, San Agustín victorioso I,
Guerrero)

«El zopilote remojado», son de mariachi compuesto por Blas Galindo e interpretado, entre otros, por Chayito Valdés⁵, reivindica el aspecto y la naturaleza del ave. El retrato que proporciona del zopilote busca la empatía del auditorio con el ave, destacando su nobleza, debida a que limpia los desechos de otros, y sugiere que pasa muchos trabajos para encontrarlos. De ahí que recomiende no temerle, sino poner atención en su vuelo y en su aspecto majestuoso y sereno.

Ese animal muy negro

Un aura noble

Verán la historia

Te la voy a contar.

El zopilote lento, lento, volará.

El zopilote lento, lento, volará.

¿Dónde buscará

dónde encontrará

esos desperdicios

que uno tira cuando se va?

El zopilote lento, lento, volará.

El zopilote lento, lento, volará.

¿Dónde buscará

dónde encontrará

esos desperdicios

que uno tira cuando se va?

Y si lo ves, mi amor,

Tú no te asustes con él.

Con la mirada síguelo,

síguelo muy bien.

No tiene plumas en la cabeza

Es muy sereno en su manera.

No tiene plumas en la cabeza

Es muy sereno en su manera.

*En la pradera está,
en las montañas también
en todas partes, mi amor,
lo mirarás aquí.*

(Mispitichi, 28 de febrero de 2008, «El zopilote remojado»)

«El zopilote» es un son de tarima guerrerense que se baila zapateando durante las fiestas, como sugiere la tercera estrofa. Está quizá inspirado en el Cañón o Cañada del Zopilote, que forma parte de la Depresión del río Balsas, zona donde descienden sus afluentes, que provienen de la sierra central del estado de Guerrero. El son celebra y retrata al zopilote en su hábitat, como ave de rapiña y también como ave que ingiere comida fresca del campo:

—¿Zopilote de'ónde vienes?

—Yo vengo de la Cañada

Con este caballo muerto.

—Mal'haya tu cochinateda.

—Zopilote de'ónde vienes

Con espuelas y botines?

—Señora, vengo del campo

D' ir a comer chapulines.

*Por el camino de Tixtla
se alumbraron con ocotes
tan sólo para bailar
los versos del zopilote.*

Se despide el zopilote

Con todos quedando bien,

pues hubo quien lo bailara,

pues hubo quien lo cantara

y quien lo escuchara también.

(Alternativa Representa, 16 de junio de 2014, «El zopilote»)

El depredador y la doncella sacrificial

En los cuentos revisados, el zopilote tiene dos facetas, una de depredador, que ya conocemos, y otra de pícaro, que ya podríamos haber imaginado porque la lírica nos ha mostrado

5 Blas Galindo fue el compositor de la melodía, que lleva por título «El zopilote mojado», y suele ejecutarse de manera instrumental como son de mariachi. La canción que cito toma la melodía, agregándole una letra de cuyo autor no tengo noticia.

que el zopilote suele andar cometiendo daños y fechorías, como corresponde al código del «pájaro de cuenta». Tengamos presente que, en la lírica, este pajarraco también es un pillo, un facineroso que las debe, por lo que a menudo anda huyendo; pero en los cuentos de flojos tendrá un tratamiento y un desarrollo distintos.

La faceta de depredador pertenece a un cuento mixe que narra la concepción de la Luna y el Sol por parte de un zopilote que, en forma de ave, preña furtivamente a una doncella que más tarde muere; una vez muerta, su vientre es desgarrado por el vultúrido, para que nazcan los astros. La versión que conozco está documentada por Alfredo López Austin, quien llama la atención acerca de la coincidencia del cuento con el mito bélico de Huitzilopochtli⁶, pues en ambos interviene la inseminación furtiva y el repudio de la familia hacia las embarazadas; también de su parecido con el mito peruano del amor de Curiraya Viracocha por la doncella Cavillaca; y, finalmente, de su representación en una bella escultura de cerámica maya del Clásico, que procede de la Isla de Jaina, en Campeche. La escultura muestra a una tejedora que está sentada frente al telar y el ave posada en el enjulio superior (2008, 78).

⁶ Narra el nacimiento de Huitzilopochtli, dios patrono y solar de los mexicas, quien se enfrentaría al ejército comandado por su hermana mayor, Coatlicue. La diosa lunar estaba barriendo cuando una bola de plumón blanco cayó del cielo. Coatlicue la tomó para colocársela en el vientre; al terminar de barrer no la encontró y sintió estar embarazada. Sus hijos se indignaron al saber la noticia y Coyolxauhqui instigó a sus hermanos a matarla. Coatlicue se aterrorizó, pero Huitzilopochtli, el hijo milagrosamente concebido, le habló desde el vientre para animarla a que no temiera. El ejército de matricidas marchó armado hacia la cumbre del Monte de la Serpiente. En el momento en que llegaron nació Huitzilopochtli armado con rodela, flechas y un lanzardos azul. Con él se lanzó contra su hermana, la hirió y la decapitó. El cuerpo de Coyolxauhqui se precipitó de lo alto y llegó al somote en pedazos. Luego, el recién nacido atacó a sus hermanos, derrotándolos uno a uno, hasta que los pocos supervivientes huyeron al cielo meridional. Así venció el sol naciente a sus hermanos, los poderosos señores de la noche. Alfredo López Austin y Luis Millones, 2008, 77.

De acuerdo con López Austin, los mitos cosmogónicos pueden tener como móvil de la acción la guerra o el amor; si el nacimiento de Huitzilopochtli sigue el modelo bélico, el cuento mixe responde al modelo amoroso, del que el investigador afirma que existen múltiples variantes en México y Centroamérica. Cito el cuento a continuación:

Dicen los mixes que cuando María estaba frente a su telar, un pajarito se posó en sus hilos. María lo espantó; pero el ave volvió al poco tiempo. La tercera vez el pájaro defecó sobre el hilo, lo que enfureció a María: «¡Ay tú, pajarito boca-de-mierda! ¿Por qué haces así? Ya ensuciaste mi hilo. Te voy a matar.» Y dio al ave un golpe tan fuerte en la cabeza, que ésta cayó muerta. María, arrepentida, la recogió y la metió bajo su camisa. Cuando volvió a dedicarse a su tejido, el ave, revivida, comenzó a revolotear entre sus pechos, y tras tres retozos, huyó volando. La joven quedó embarazada por el jugueteo. Aquella preñez trajo a la joven el repudio de sus padres. Poco después, María cayó de un columpio y murió. El zopilote desgarró su vientre, y así nacieron dos mellizos, varón y hembra. Los niños, tras aventuras propias, se convirtieron al fin en Sol y Luna (78).

Al parecer, el papel de deidad cósmica del zopilote no es tan frecuente en cuentos de la tradición oral. En el nuestro, el ave es una alegoría que encarna la pasión sexual; actúa de manera muy parecida a los depredadores del *Cancionero*: se dispone a la cacería, asedia a su presa, defeca en su telar en señal de guerra y la preña furtivamente, con lo que arruina la integridad de la mujer y propicia su muerte. El cuento es un excelente ejemplo del daño que pueden causar los «pájaros de cuenta». Pero como este catártido es la deidad que engendra a la Luna y el Sol, el papel de la tejedora, que en clara confluencia con el cristianismo lleva el nombre de María, es el de doncella sacrificial.

En la narrativa de tradición oral, explica Nieves Rodríguez Valle, existe un pequeño corpus donde, por lo general, Dios es un personaje secundario que suele hablar y actuar. En las culturas politeístas prehispánicas, los dioses pueden ser sorprendidos por algún acontecimiento y actuar en consecuencia, lo que posibilita su narración; tienen por lo general, origen y evolución, y han sido campo fértil para la inventiva y la sensibilidad de los poetas (2015, 200-203).

Como sabemos, en muchos relatos de la tradición oral subyacen mitos que explican el simbolismo de sus personajes. En este caso, se trata de un mito cosmogónico en el que confluyen como potencias opuestas, lo masculino y lo femenino, para dar paso a un nuevo ciclo, por lo que, el elemento masculino, en las sociedades patriarcales, elimina al elemento femenino porque obstaculiza el paso de la civilización.

López Austin explica que en los mitos cosmogónicos, «las aventuras divinas que instalan un ciclo de oposiciones suelen empezar con la referencia al dominio del aspecto frío y oscuro del cosmos. Es lo inesperado: lo femenino, es lo primario; además, es lo distante, lo superado. La trama se desarrolla y el relato concluye con la inversión de las fuerzas» (2008, 75). La divinidad en Mesoamérica es dual. El principio más importante de la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos es la oposición binaria de elementos complementarios, cuya tradición la acentúa y generaliza a tal grado que puede parecer obsesivo. De acuerdo con sus investigaciones, el cosmos mesoamericano estaba formado por dos clases de sustancia que cada ente poseía en distintas proporciones. Según el predominio de una de las clases, los seres quedan catalogados en primer término ya en el lado luminoso, seco, alto, masculino, caliente y fuerte, ya en el lado oscuro, húmedo, bajo, femenino, frío y débil. Esto generaba pares de oposición, de los que destaco, en el orden masculino/ femenino, los siguientes: cielo/ inframundo, Sol/ Luna, día/ noche, este/ oeste, mayor/ menor, águila/ jaguar, fuego/ agua, vida/ muerte. Sin embargo, a diferencia de muchas religiones de

Occidente, no incluían la oposición bien/ mal. Los opuestos complementarios dominaban los campos del pensamiento, la acción y la metáfora. La concepción dual explica el dinamismo universal como una perpetua contienda entre las fuerzas femenina y masculina, cuyo resultado es el ciclo que se manifiesta en el curso de la noche y del día, de las lluvias y las secas, de la muerte y la vida, de todos los movimientos regulares del cosmos (34-37).

El zopilote en el nivel mítico del cuento mixe, es una divinidad dual que se divide, separando sus atributos, para dar lugar a dos o más dioses diferentes, que incluso pueden ser opuestos. Así, la antonimia se resuelve. En la cosmogonía mesoamericana las oposiciones suelen resolverse gracias a que sus deidades, son fisibles, como en el caso anterior, o bien pueden ser fusibles, cuando se unen para formar una divinidad; también pueden poseer la cualidad de fragmentarse y multiplicarse, manteniendo la relación con el resto y la posibilidad de regresar a su fuente original (38-40).

El zopilote pícaro

Existen otros cuentos humorísticos donde aparece el zopilote como compañero del flojo, pertenecientes a la tradición internacional; en ellos el ave funge como ayudante mágico del perezoso y como su burlador. Se trata de cuentos humorísticos con mensaje moral, que hacen burla y escarnio del haragán, al que es menester propinarle un castigo ejemplar. Tradicionalmente, se considera que la pereza es una transgresión contra los cimientos de la comunidad pues, por un lado, estos personajes interrumpen la circulación y el intercambio de dones en su seno y, por otro, no asumen sus deberes y funciones sociales. En estos cuentos el móvil de la acción es el engaño de la mujer mediante la transformación mágica del perezoso en zopilote. En la mayoría de las versiones que conozco, el castigo del flojo es quedar convertido en zopilote, comiendo carroña o padeciendo hambre.

En «Cómo un hombre vestido de zopilote voló al fin del mundo y cómo el zopilote entretanto lo engañó», de la tradición oral nahua de Durango, el catártido funge como ayudante del flojo y representa al ave fecundante y trabajadora. Se trata de un texto protagonizado por un flojo y pícaro andariego que desea deshacerse de su mujer e ir a darle la vuelta al mundo, para lo que es menester engañarla, intercambiando «vestido» con el zopilote, lo cual implica la transformación mágica del hombre en zopilote. Aparentemente, el ave acepta a cambio de recibir una ofrenda alimenticia pero, gracias a la trampa que luego le tiende, se queda con la mujer, con quien procrea dos hijos y contribuye con cuatro vacas para el incremento de su hacienda. Finalmente, el flojo consigue su objetivo pero, de engañador de su mujer, se convierte en engañado por el zopilote, con trágicas consecuencias para ella. El cuento es el siguiente:

Un hombre acostumbraba andar por muchas partes. Tenía su mujer. En la madrugada el hombre se iba, llegaba tarde a su casa. En la madrugada se ponía en camino, ya tarde regresaba.

Una vez quiso irse de madrugada, entonces su mujer ya no aguantó y le preguntó:

—¿A dónde vas?

—Pues me voy lejos.

Y entonces el hombre encontró al zopilote y le dijo:

—Hombre, quisiera preguntarte algo. Me gustaría conocer el fin del mundo. A ver si me haces el favor de decirme si tú has viajado al fin del mundo.

Eso fue lo que le preguntó al zopilote. Le contestó.

—Sí conozco.

—Pues yo quisiera conocer. ¿Puedes prestarme tu vestido para que pueda viajar, para que pueda volar?

Luego contestó el zopilote, y le dijo al hombre:

—Sí, te lo presto. Nos vemos mañana en aquel campo.

—Bueno, entonces en la tardecita.

El hombre se fue a casa. Al día siguiente, a la hora que había quedado, fue al lugar donde se había citado con el zopilote. Allí apareció el zopilote y le dijo al hombre:

—Aquí está mi vestido.

Se quitó su vestido y se lo dio al hombre. El hombre se dio vuelta, se quitó el vestido y se lo dio al zopilote. Luego le dijo al zopilote:

—Vete a mi casa y quédate con mi mujer. Y tal y tal día vamos a volver a vernos aquí. A ver qué cosas suceden en el viaje; voy a conocer el fin del mundo.

El hombre se convirtió en el zopilote y el zopilote se convirtió en el hombre, y se instaló en la casa del hombre. Y dijo todavía:

—Cuando llegue el día, aquí vamos a vernos de nuevo.

El hombre se puso en camino. Viajó y viajó.

Bueno. Cuando ya habían pasado los días, volvió al lugar en que iban a encontrarse, como habían quedado. También llegó el zopilote y le preguntó al hombre:

—¿Ya conociste toda la tierra?

—Pues no he recorrido toda la tierra. Es que no sabía qué comer.

Entonces dijo el zopilote:

—Pues, cuando te remontes a los altos, vas a ver dónde se levanta humo: allá hay carne, allá habrá un caballo muerto. Y en la otra dirección otra vez vas a ver

humo, allá habrá otro animal muerto, allá humea una vaca. Eso lo puedes comer.

Entonces dijo el hombre:

—Entonces quiero ir de nuevo.

Se alejó, voló muy alto. Descubrió humo, había humo. Entonces pensó el hombre zopilote: «Donde hay humo hay carne».

Voló directamente al lugar donde había humo y llegó adonde estaba un caballo muerto. Lo devoró. Más adelante descubrió otro humo. Llegó al lugar donde había humo: estaba una vaca muerta. La devoró.

Luego siguió volando. Y siguiendo adelante, descubrió humo en la otra dirección: allí había humo. Entonces pensó el hombre-zopilote: «Voy al lugar donde hay carne».

Cuando llegó al lugar del humo estaba un perro muerto. Lo devoró. Luego siguió adelante, viajó cada vez más lejos, viajó hasta el fin del mundo. Lo conoció. Luego se acabó el plazo y el hombre volvió.

El día fijado llegó a reunirse con el zopilote. Apareció el zopilote, allí se encontraron.

Luego el zopilote le preguntó al hombre:

—¿Cómo te ha ido?

—Pues bien. Ahora al fin sé qué tan grande es el mundo. Sólo que he sufrido hambre, pues pasaban días en que no tenía nada de comer, otros días sí comía. Por eso tenía hambre. Me he puesto muy flaco, porque no he comido en muchos días. Pero aunque no haya comido, ya vi el fin del mundo. Ya regresé, ahora devuélveme mi vestido.

—Pues bien —contestó el zopilote—, aquí está tu vestido. Y ahora dame el mío.

Entonces el hombre se quitó el vestido y se lo dio al zopilote. Luego el zopilote se quitó el vestido y se lo dio al hombre. Luego habló el zopilote, le dijo al hombre que su mujer ya tenía dos niños y cuatro vacas.

—De hoy en ocho voy para allá; me matas una vaca y la tiras en un lugar donde pueda devorar.

—Bueno.

El hombre volvió a casa. Allí estaban los muchachos que había engendrado aquel zopilote con la mujer. Habían pasado ocho días, cuando llegó el zopilote. Entonces el hombre tomó una vaca y la mató; la mató y la tiró. Entonces le preguntó su mujer:

—¿Qué estás haciendo con la vaca? La matas, y luego ni siquiera la comemos. No la comemos, ¿por qué nomás la matas y la tiras?

Entonces contestó el hombre:

—Es que no era mía. El dueño de las vacas me ordenó que la matara. Así que la maté y la tiré.

—¿Pues de quién eran las vacas?

—Del hombre que estuvo aquí contigo.

—¿Pero qué hombre estuvo conmigo?

—Seguramente el zopilote estuvo contigo. Le pedí prestado su vestido y así conocí el fin del mundo. Estos chiquillos no son mis hijos —le explicó a su mujer—, son del zopilote.

Así habló el marido con su mujer.

Entonces la mujer empezó a pensar. Como todo el tiempo estaba cavilando

se enfermó. Se enfermó de tanto pensar, porque él le había dicho la verdad: le había dicho quién había estado con ella.

Esto no lo aguantó la mujer. Se murió de eso (Preuss, 1982, 493-503).

En Chiapas y Veracruz se han encontrado versiones parecidas. Pongo por caso «El hombre y el zopilote», versión tzotzil, de Llano Grande, Bochil, en el estado Chiapas (Alarcón et al., 1997, 115-118), y «El hombre flojo» recogida en Amatitla, del Municipio de Ixhuacán de los Reyes en el estado de Veracruz (Xocua et al., 2008 37-38)⁷, cuyas variantes se encuentran al final. En la versión tzotzil, el catártido se queda a vivir con la mujer del flojo, y el marido, de manera semejante al zopilote tonto del *Cancionero*, es tan inútil para conseguir comida, que muere de hambre, mientras que en la versión veracruzana, el zopilote se queda con la mujer y el flojo tiene que comer carroña.

En estos cuentos es claro que el zopilote recibe a cambio, lo pida o no, una mujer que, de algún modo, es «desechada» por el marido. El que el zopilote cohabite e incluso llegue a tener hijos con la mujer, apunta directamente a la fecundidad que simboliza el ave, en contraste con el hombre flojo, que es una nulidad en materia de trabajo y de fertilidad. De ahí que necesite un «ayudante» que contribuya a renovar su ciclo vital: trabajar, alimentarse y procrear. Así, la mujer es la beneficiaria de la renovación del ciclo vital; el zopilote-marido por fin se pone a trabajar, la provee de alimento y engendra hijos con ella. De una vida precaria, la mujer pasa a

tener una vida plena y abundante, de tal suerte que el zopilote contribuye a que su vida cambie radicalmente. De esta forma, el ave proporciona riqueza vital a la mujer, y riqueza espiritual y material al hombre, siempre que sea retribuida con mujeres o alimento. Por tanto, estas versiones del flojo y el zopilote mantienen una relación de empatía, de acuerdo con los intereses que ambos persiguen.

El culto a la deidad fertilizante

Tengo noticia de que en la región nahua, situada al centro norte y centro de Guerrero, actualmente se rinde culto al zopilote, debido a que los habitantes lo conciben como una deidad propiciadora de la lluvia, que consigo traerá buenas cosechas. De acuerdo con Johanna Broda (2009), los pueblos nahuas de Guerrero celebran la fiesta de la Santa cruz; la ejecución del ritual difiere considerablemente de la liturgia oficial del culto católico, del que deriva el festejo. Si bien la fiesta se compone de diversas ceremonias, destacan los ritos que se realizan en «los cerros más altos de la región, en los pozos de agua, en ciertas barrancas y otros lugares del paisaje circundante»; estos ritos, que anteceden a la celebración del 3 de mayo, son de mucho mayor relevancia para las distintas comunidades que aquellos realizados dentro de la iglesia el día de la Santa cruz. La finalidad de estos rituales radica principalmente en la invocación de la lluvia, la fertilidad y una cosecha abundante.

Los rituales, en un sentido muy general, consisten en la «ida al cerro», aunque también, cuando se realizan de manera más local, se acude a las orillas del pueblo o a los pozos cercanos, para colocar las ofrendas en el altar, que suele estar ubicado en lo alto del cerro, y velarla, con acompañamiento de cantos y rezos. Al día siguiente, en algunos lugares como San Agustín Oapan y Citlala, además de velar la ofrenda, una vez que amanece, los asistentes proceden a comer las ofrendas para, luego, dejar las sobras en el altar y, de esta manera, puedan los zopilotes bajar a alimentarse de

⁷ Esta versión es una traducción del náhuatl, realizada por estudiantes de la Universidad Veracruzana Intercultural, quienes recogen y traducen al español sus tradiciones con fines de difusión. El texto es problemático porque asume la forma de una leyenda en el momento en que los transmisores lo adaptan a la circunstancia de Jacinto y Xóchitl, dándole un valor de verdad, que es propio de ese género. Sin embargo, esta tendencia «realista» es común en los transmisores, y consiste en convertir en realidad concreta una ficción, trasladándola a un contexto específico, como explica Caro Baroja (1974, 281-286).

ellas; en otros casos, lo que se deja en ofrenda son vísceras de animales sacrificados. El ritual de ofrendar alimentos a los catártidos se debe a que en esas regiones se cree que son manifestaciones del viento, aves poderosas con capacidad de atraer la lluvia. Los lugares donde se ubican los principales cerros de la región son Ameyaltepec, San Juan Tetelcingo, San Agustín Oapan, Oztotempan y Citlala, sitios a los que peregrinan diversas comunidades nahuas.

Conclusiones

No cabe duda que el zopilote humanizado es un personaje tipo⁸ que podemos reconocer fácilmente en las tradiciones lírica y narrativa. Las realizaciones orales de las que hemos dado cuenta parten de un código predeterminado por la tradición, donde están implícitos todos los mitos, arquetipos, juicios y prejuicios, inherentes a su situación o estado. La condición social del zopilote es ser un pícaro que busca satisfacer sus necesidades e instintos más básicos. Siempre en busca de sexo o comida, el zopilote hace toda clase de tropelías. Los campos semánticos del sexo y la comida, el tópico de la cacería amorosa y el zopilote tratado como pícaro son parte del código que atraviesa la lírica y los cuentos revisados, además de todas las expresiones del habla popular, las frases lexicalizadas, los dichos y refranes, e incluso los rituales religiosos.

Este código es el que ha permitido que el personaje se haya tradicionalizado como mujeriego, pillo y depredador, y así se conserve en la memoria de los transmisores, tanto como los arquetipos de los que provienen. En este sentido, es interesante observar que el de la deidad fecundante siga presente entre los transmisores mixes, y el culto a la deidad fertilizante se siga

realizando en los pueblos nahuas de Guerrero, pues revela, en el primer caso, la vigencia del sistema de creencias patriarcal y, en el segundo, una concepción espiritual del zopilote, en la que se neutralizan sus potencias antagónicas. Dicho código es susceptible de adaptarse a las necesidades de los transmisores, quienes en el *Cancionero* prefieren al mujeriego y el depredador, mientras que los de los cuentos apuestan por el pícaro y el depredador, faceta que es la más representativa del zopilote, hasta donde he podido investigar. En el caso de los cuentos, hemos visto que sus distintas facetas responden a distintos modelos narrativos y, en el de la lírica, por lo general, al tópico de la cacería de amor, que ha estado presente en la poesía hispánica desde el medioevo.

Espero que estas líneas sean de utilidad para comprender las distintas facetas del zopilote y su contexto cultural, y que invite a seguirlo investigando, así como aquellos personajes que viajan a través de sus formas líricas y narrativas y que, a pese a la modernidad, logran sobrevivir adaptándose a nuestro tiempo, acogiendo formas y géneros que ofrecen mayor posibilidad de desarrollo.

Donají Cuéllar Escamilla
Universidad Veracruzana

8 Para los personajes tipo, que es el caso del zopilote, sigo el concepto propuesto por Mercedes Zavala. Se trata de un personaje que de uno u otro modo vuelven personal una condición social, cultural, histórica, e incluso económica; dentro del relato, se reconocen como parte de un código predeterminado por la tradición. Cf. «Nota Preliminar» en Zavala, 2015, 11.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN ESTRADA, Verónica, Víctor M. ESPONDA JIMENO, Antonio GÓMEZ GÓMEZ y Enrique PÉREZ LÓPEZ (comps.). «El hombre y el zopilote», en *Cuentos y relatos indígenas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 115-118. (Serie Fray Bartolomé de Las Casas, Memoria y vida de nuestros pueblos, v. 6).

CARO BAROJA, Julio. «La Serrana de la Vera o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales», *Ritos y mitos equívocos*, Madrid: Itsmo, 1974, 281-286.

BRODA, Johanna. «La fiesta de la santa cruz y el culto de los cerros», en *Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e Interculturalidad/ Secretaría de Asuntos Indígenas, Chilpancingo, 2009, 467-70. En línea: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%2013/5%20La%20fiesta%20de%20la%20Santa%20Cruz%20y%20el%20culto%20de%20los%20cerros.pdf

CUÉLLAR ESCAMILLA, Donají. «Pájaros de cuenta: caracterización de un personaje», en Aurelio González (ed.). *La copla en México*. México: El Colegio de México, 2007, 7393.

_____. «El zopilote en cuentos de flojos: las tradiciones y el simbolismo del ave en el folclor mexicano», en Lilia Álvarez Ávalos y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.). *El engaño en formas narrativas de la literatura tradicional de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2021, 167-179.

FRENK, Margit. (dir.). *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985. v. 1: *Coplas del amor feliz*; v. 2, *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*; v. 3, *Coplas que no son de amor*; v. 4, *Coplas y varias canciones*; v. 5, *Antología, glosario e índices*.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Luis MILLONES. *Dioses del Norte, Dioses del Sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México: Era, 2008.

PREUSS, Konrad Theodor (comp.). «Cómo un hombre vestido de zopilote voló al fin del mundo y cómo el zopilote entretanto lo engañó», en *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1982, 493-503. (Clásicos de la antropología 14).

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves. «Dios como personaje en la narrativa de tradición oral mexicana», en Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.). *Los personajes en formas narrativas de tradición oral de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2015, 199-219.

SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de Mejicanismos*, 6a. ed. México: Porrúa, 2000.

_____. *Diccionario general de americanismos*, 3 v. México: Pedro Robredo, 1942.

ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes. «Nota Preliminar», en Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2015, 11-14.

XOCUA XOCUA, Yesenia, Juana Hernández San Pedro y María de Jesús Enríquez González. «El hombre flojo», *Revista Intercultural*, 2008, 37-38. En línea: https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/8926/cul_p37-38_2010-0.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Referencias audiovisuales

ALTERNATIVA REPRESENTA (canal). «El zopilote», son guerrerense. *Youtube*. 16 de junio de 2014. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8o1QUjgiZb4>

CAMACHO VILLASEÑOR, Jesús (alias Pedro de Urdimalas). «Maldita sea mi suerte», interpretación de Pedro Infante. *Cancioneros. Diario digital de música de autor*. S. f. En línea: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1044406/maldita-sea-mi-suerte-pedro-infante>

JORGE ALBARRAN (canal). «El zopilotito», huapango huasteco. *Youtube*. 17 septiembre 2019. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=TNo2MOMH4cA>

MISPITICHI (canal). «El zopilote remojado», interpretación de Chayito Valdés, con música de Galindo Blas. *Youtube*. 28 de febrero 2008. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=v-p36RUdrd4>

PURO OAXACA (canal). «El zopilotito», chilena. *Youtube*. 25 de noviembre de 2014. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Xjx5Qto4F4A>

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

