

Revista de **FOLKLORÉ**

Fundación Joaquín Díaz

Anuario 2012



Recolección (o cosecha) de todas las citas de vinos españoles..... 3
en las obras de William Shakespeare

Fernando Rodríguez De La Torre

“La Entrada del Moro” de Ampudia de Campos (Palencia)..... 22

Carlos del Peso Taranco

Flautas de Pan 40

Edgardo Civallero

Cuentos populares sensorio-motrices y de fórmula 80
del campo Cartagena

Juan Ortega Madrid

SUMARIO

Revista de Folklore. Anuario 2012

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

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

ISSN: 0211-1810

Patrocinado por la Obra Social y Cultural de Caja España / Caja Duero

Caja España 

Caja Duero 

RECOLECCIÓN (O COSECHA) DE TODAS LAS CITAS DE VINOS ESPAÑOLES EN LAS OBRAS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Fernando Rodríguez De La Torre

In memoriam Dr. Enrique ALCARAZ VARÓ (1942-2008), entrañable amigo, con quien estudié por "matrícula libre" mientras trabajábamos en nuestra juventud, todos los cursos de Licenciatura universitaria. Fue catedrático de Inglés de Bachillerato, de Escuela del Magisterio, de la Universidad, Director del Departamento de Filología Inglesa y Director del Instituto Interuniversitario de Lenguas Modernas, autor de más de cien libros, disputado conferenciante en países extranjeros. Auténtico "self-made man".

SUMMARY. William Shakespeare (1564-1616), the most important dramatist on the world, wrote in his dramatic works the citation of numerous spanish wines, and not from others countries. We have obtained all the spanish wines cited by Shakespeare through the reading of all dramatic works translated into Spanish by the erudite Luis Astrana Marín (1889-1959) and in all cases we have research the 'wine phrases' in English editions, more or less antiques. Totally, Shakespeare cited the following Spanish wines: bastard, canary, charneco, sack (equivalent to canary or to sherri), and sherri.

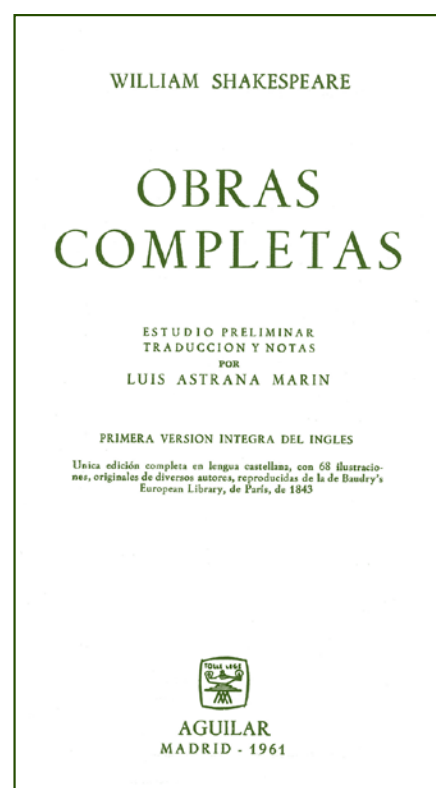
Key boards: William Shakespeare (1564-1616). Dramatic works. Citations of Spanish wines in all dramas. Canary, sherri, sack and other. Literary xplanations. Statistics.

1. Justificación

Parece que es conocido por los españoles cultos, pero muy de pasada, que el gran dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616) citó elogiosamente en algunas de sus obras los, por entonces y ahora mismo, famosos vinos de Jerez, de Canarias y algún otro.

¿Habrá que ser un erudito en Shakespeare o, a lo mejor, un erudito en enología histórica, para entrar en el estudio de sus obras y obtener las famosas citas elogiosas? Pues yo no soy ni lo uno ni lo otro, pero sí que me he leído a plana y renglón sus obras, traducidas al español. Y cuando he llegado a conocer una de estas citas, las he apuntado (título, acto, escena, frase española) y después las he ido contrastando, cita tras cita, con una buena edición de las obras shakesperianas en inglés (dicen que está atrasada pero es buena: he dispuesto en la Biblioteca Nacional de la edición *Dramatic Works...*, London, 1863, y, adicionalmente, en la biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, de algunas otras más que citaré en concreto).

Y he obtenido el resultado que figura en este humilde, y nada pretencioso, artículo.



2. Un antecedente

Pues bien, las obras completas de William Shakespeare las he leído en mi casa, ya que hace bastantes años dispongo en mi biblioteca de lo que fue la primera traducción, íntegra y completa, de las obras del excelso dramaturgo y poeta inglés, efectuada por ese gran erudito que fue el académico Luis Astrana Marín (1889-1959). Publicó en la editorial Aguilar una primera edición, en 1941, aunque la versión que tengo es de la misma editorial, pero del año 1961, calificada de “versión definitiva” (son 2.208 páginas, en papel biblia). Este preciado volumen lo compró mi esposa el 5 de enero de 1963 (como regalo de Reyes) cuando vivía, trabajaba y estudiaba en Alicante.

Y el antecedente a que se refiere este párrafo es el magnífico “estudio preliminar” de Astrana Marín (pp. 13 a 119, a 2 columnas), en cuya magnífica primera parte, titulada: “Introducción al mundo de habla hispana”¹ (pp. 13 a 21) dedica las pp. 18 y 19 para tratar de la influencia de las costumbres y de las palabras españolas en la obra del dramaturgo. Y así leemos todo lo que sigue:

*“¿Quién ha cantado nuestro vino de Jerez como lo cantó Shakespeare por labios de Falstaff? El lector puede consultar, a este respecto, la **Primera parte de Enrique IV** (acto I, escena IV), la **Segunda del mismo rey** (acto IV, escena III), **Las alegres casadas de Windsor** (acto III, escena V), la **Noche de Epifanía** (acto II, escena III). El baile (zapateado) y el vino de Canarias aparecen con frecuencia citados y elogiados por Shakespeare. En la referida **Segunda parte de Enrique IV** (acto II, escena IV) se lee lo siguiente... [aquí el texto en inglés que en su lugar traeré]. Otras referencias figuran en **The Merry Wives of Windsor** y en **Twelfth-Night**, donde sir Tobias preguntaba a Sir Andrés Aguecheek: **O knight! Thou lackest a cup of canary?**”²*

Y eso es todo lo que nos adelantó Astrana Marín, dando pistas a algunos que se han preocupado poco (o nada) de contrastar o ampliar, las citas indicadas.

Como ejemplo de lo que digo he leído el libro de José de las Casas, titulado **Biografía del vino de Jerez** (Jerez, 1949, pp. 58-59), quien se limita a copiar la cita anterior de Astrana Marín, pero lo copia tan mal que ninguna de las obras citadas corresponde exactamente a la ortografía de Astrana Marín. El rigor científico pide que quien haga una cita de otro libro, lo cite tal cual. ¡No es mucho pedir!

Respecto a las citas del vino de Canarias no conozco (lo que no quiere decir que no existan) ningún estudio monográfico sobre ello. Me refiero, claro es, a citas de obra, acto y escena, como

1 Con esta solemne declaración comienza Luis Astrana Marín este Discurso: “Doy en la lengua más hermosa del mundo la obra entera del autor dramático más grande de todo el universo, de uno de los espíritus más serenos, de uno de los corazones más privilegiados de la Humanidad”.

2 Y vuelve a insistir en estas cosas en su nota 1 de la p.140a, en la primera comedia que trae (**Trabajos de amor perdidos = Love’s labour’s lost**) cuando dice todo lo que sigue: “Canary to it your feet. El canario era una danza española de mucha agilidad, tañido músico de cuatro compases y baile correspondiente, acompañando al son con vivos y cortos movimientos. Los viejos glosarios lo describen en latín de este tenor: *concitatoris saltationis genus apud hispanus*. Este baile canario, así llamado por proceder de las Islas Canarias, hacía furor en Londres en los tiempos de nuestro dramaturgo, que lo vuelve a citar en su comedia **All’s well thats ends well = A buen fin no hay mal principio**, acto II, escena I.

“También cita Shakespeare el vino de Canarias en **Las alegres casadas de Windsor**, en **La noche de Epifanía** y en **La segunda parte de Enrique IV**. Juegos de cartas españolas, como la de ‘la primera’, vinos como el jerez, bailes, etcétera, estaban de moda en todas las Cortes europeas. **España daba entonces la pauta al mundo**”. (Las negritas son nuestras, FRT.)

Apostilla nuestra. Además de las citas de cosas españolas que trae Astrana Marín en la nota anterior, hemos encontrado dos citas de los hierros de Bilbao, en **Las alegres casadas de Windsor** (acto II, escena V; p. 1.123b, A.M.) y en **Hamlet, príncipe de Dinamarca** (acto V. escena II; p. 1.389b, A.M.). (FRT).



William Shakespeare

William Shakespeare, Madrid, 1941; 380 páginas, que he leído, sin que aparezca nada relacionado con la influencia de costumbres o vinos u otros temas españoles en sus dramas; no era el momento). El caso es que desde joven se inclinó por el teatro, como actor y como escritor. Se supone que hacia 1590, a los 26 años, escribió *Pericles, príncipe de Tiro*, y a los 36 años su inmortal *Hamlet* ya hacía el número 20 de sus obras (una media de 2 por año), que culminó, a los 46 años, con *La Tempestad*, su número 35.

Y fue, además, un grandísimo poeta.

4. Sherris, canary, sack... y otros vinos españoles

Entrados en materia digamos que no es tan simple la citación de los vinos españoles, como la hizo Astrana Marín en su "Introducción al mundo de habla castellana". Como vimos al principio nuestro traductor citaba 4 pasajes concretos en que se menciona el vino de Jerez y después termina con un "etc." Y respecto al vino de Canarias hace una citación directa, dos más sin referencia concreta y todo lo enuncia después de escribir que "aparece con frecuencia citado y elogiado". Finalmente, Astrana Marín no dice que Shakespeare citó otros vinos españoles, como veremos enseguida.

hizo Astrana Marín con el vino de Jerez, no del tipo generalista de: "Shakespeare alabó muchos los vinos de Canarias".

3. Interludio biográfico

No nos precipitemos con las citas de Astrana Marín (porque saldrán más de las citadas anteriormente, por supuesto) y hagamos un breve inciso para decir unas muy pocas frases sobre Shakespeare. Está fuera de lugar que traiga, ni siquiera en miniatura una "vida y obra" del genial autor. Para la mayoría de los críticos es el mejor dramaturgo de la literatura universal, tanto como que *Don Quijote de la Mancha*, de nuestro Miguel de Cervantes, es considerada la mejor novela del mundo. Sabido es que estos dos autores murieron el mismo día, el 23 de abril de 1616, aunque en la realidad con diez días de diferencia, por la variedad de calendarios. Shakespeare había sido bautizado en Stradford-upon-Avon el 26 de abril de 1564. Falleció pocos días antes de cumplir los 52 años.

Astrana Marín habla de la "fantasía de sus biógrafos" (él, que publicó una obra muy digna: *Vida inmortal de Wi-*

Para mí Astrana Marín fue un erudito inmenso. Pero ni ante esos casos de asombrosa inteligencia y enciclopedismo me quedo tranquilo. Porque no me fío nunca de lo que un autor nos diga que ha escrito otro autor (que esto es lo que se llama citación de segunda mano), así que me gusta ir a a las fuentes originales (o sea, dicho con metodología: contrastación).

En suma, ya preludivé que he manejado asiduamente la obra inglesa *The Dramatic Works*, London, 1863. Para contrastar algunos pasajes difíciles también me he valido de una edición más antigua: *The Works of Shakespear in nine volumes*, London, Printed for J. and P. Knapton, et al. MDCCXLVII [= 1747], una edición de formato muy pequeño, en la que nos hemos llevado la sorpresa de que aumentan enormemente las escenas de los actos; pensamos que es una edición hecha para comediantes, pues se inicia una nueva escena cada vez que el texto dice: "Entra 'Fulano'..." y de esta forma en actos con V escenas en la versión de Astrana Marín en ésta, de 1747, aparece el mismo acto dividido en XIX escenas; incluso obsérvese que al apellido (*surname*) le falta la "e" final. Otra edición que hemos consultado, finalmente, es *The Complete Works of William Shakespeare*, Leipzig, Printed for Banon Gärtner, 1854, en un solo volumen, formato gran folio, con muy buena tipografía. Y, finalmente, entre otras ediciones más modernas (¿mejores?) me he inclinado por *The Complete Works*, edición preparada con una Introducción y con un Glosario por Peter Alexander (Collins, London & Glasgow, reprint 1970). Veamos lo que dice este gran catedrático de literatura inglesa en su Glosario:

Bastard: *sweet wine from Spain* (p. 1.353). [*Vino dulce de España*].

Canary: *sweet wine from the Canaries* (p. 1.354). [*Vino dulce de las Canarias*].

Sack: *a white wine of Sherry class from Spain or Canaries* (p. 1.370). [*Un vino blanco del tipo de Jerez, de España o de las Canarias*]. Quiso decir, claro, "de la península española o de las Canarias".

Sherris: *shack, from Xeres in Spain* (p. 1.372). [*Shack, de Jerez en España*].

La cosa se aclara (o se complica, según) cuando comprobamos que muchas citaciones de los textos shakesperianos se refieren simplemente a "sack", con lo que lo mismo se puede referir a un jerez que a un vino canario. ¿Cómo lo resolverá el traductor?

Una pregunta en modo alguno ingenua. ¿Se sabía esto por los lectores de las obras de Shakespeare en español? Es cosa que ignoramos; pudiera ser que muchos no lo conocieran.

5. Citaciones inglesas concretas del vino canario

1°. En *La segunda parte del rey Enrique IV*.

Acto II, escena IV. Aposento de la taberna "La cabeza del Javalí". Mistress Quicly (la Celestina inglesa, dice Astrana Marín en su "Introducción..." ya citada, *supra*, p. 18b, de Astrana Marín; en lo sucesivo A.M. para este tipo de citas sinópticas) dice a Doll Tearsheelt el texto inglés que nuestro traductor puso expresamente:

- "*But, i'fith, you have drunk too much canaries and that's a marvellous searching wine, and it perfumes the blood ere one can say: What's this? [... en cuanto a vuestras mejillas, os garantizo que están tan encarnadas como cualquier rosa, dicho sea con sinceridad ¡eh! Pero, por mi fe, habéis bebido demasiado canarias, es un vino deliciosamente penetrante y que perfuma la sangre antes que se pueda decir: ¿Qué es esto?*" (p. 475b, A.M.). Esto es, con evidencia, la más elogiosa citación del vino canario.

Y aleccionados por Astrana Marín, en estas citaciones del “canarias” o del vino canario traeremos primero, en este párrafo, la versión inglesa, con ortografía de 1863 y, a continuación, la traducción española.

2°. En *The merry wives of Windsor* [*Las alegres casadas de Windsor*, conocida más, popularmente, en español, y no sabemos por qué, como *Las alegres comadres de Windsor*]³.

Acto III, escena II. Habitación en casa de Ford. Dice el Hostelero:

- “I will to my honest knight Falstaff and **drink canary with him**” [Voy por mi honrado caballero Falstaff a beber con él un trago de **vino de Canarias**] (p. 1.117a, A.M.).

3°. En *Twelfth Night* [= *Noche de Epifanía*].

Acto I, escena III. Aposento en casa de Olivia. Sir Tomas dice a Sir Andres Aguecheelk:

- “O Knight, thov lack’st a **cup of canary!**” [¡Oh caballero! Necesitas **una copa de vino de Canarias...** ¿Cuándo te he visto tan apabullado?] (p. 1.246b, A.M.).

A lo que responde Sir Andres:

- “Never in your life, I think, unless you see **canary put me down** [Nunca en la vida, creo, a no ser **que me haya apabullado el canarias**] (*Ibidem*).

Y así hemos dado con las cuatro citaciones, muy concretas, del vino de Canarias (en singular: *canary*; en plural: *canaries*; y nótese bien: “vino de Canarias”, con mayúscula, y “el canarias”, con minúscula, todo muy correcto, como debe de ser gramaticalmente).

Pues bien, ya no encontramos más citaciones **en inglés** del canarias en todas las *Dramatic Works* de W. Shakespeare, aun cuando en la traducción personal de Astrana Marín, observaremos, como veremos enseguida (en el párrafo 9. **Las abundantes citaciones del vino español sack**) que, casi siempre, traduce **sack** por “vino de Canarias” o “canarias” o “vino canario”, según le va pareciendo a nuestro traductor lo más concordante con la fraseología del texto original inglés.

6. Citaciones concretas del vino de Jerez

El número de citas concretas en las que aparece el vino de Jerez en las obras shakespearianas no es tan grande, a pesar de lo expresado por Astrana Marín, pues llegan a **ocho** (y todas ellas se encuentran en una larga cita global, que traeremos enseguida), aunque Astrana Marín tradujo algunas pocas veces más **sack** por **jerez**, todo lo cual aparecerá debidamente enumerado en el párrafo final recopilador (párrafo 9. **Las abundantes citaciones del vino español sack** ya citado) y en el párrafo 10. **Conclusiones**) donde encontraremos cuatro veces la palabra **jerez**, o cinco según una interpretación muy personal del propio Astrana Marín. Esta desconexión la explicaremos en dicho párrafo.

Pero la única citación, que es la que llamamos “larga cita global”, pues se trata de un monólogo, de un muy largo texto, se merece una copia íntegra (amén de algún comentario, de carácter admirativo), donde aparece repetidamente el número de veces (**ocho**, ya lo hemos adelantado) que transcribiremos una a una, con su texto inglés.

3 Precisamente, el mismo Astrana Marín en una traducción de esta comedia que publicó en la Colección Universal, Madrid, Calpe, 1923, n.ºs 804-805 de la colección, la titula *Las alegres comadres de Windsor*. Sin embargo en la traducción última, “definitiva”, de 1961, se vuelve más ortodoxo, y traduce, como es de rigor: *Las alegres casadas de Windsor*.

La cita inglesa, global, y muy concreta, del vino de Jerez es la más gloriosa, ensalzadora, ditirám-bica y larga de todas las de Shakespeare sobre cualquier vino. Y aún podemos ampliar la visión y decir que es la cita más elogiosa efectuada en una obra literaria, del vino de jerez, en toda la literatura universal. Algunos de sus fragmentos más esenciales, así como la frase final, han sido divulgados, por supuesto, en libros y artículos periodísticos españoles, aunque siempre, me parece, a través de cita-ciones de muy segunda, o tercera, mano. Por ello, con mayor razón, vamos a traer el texto íntegro. Y truncando nuestra metodología, para no traer dos textos muy largos, uno en inglés y el otro su com-pleta traducción al español por Astrana Marín, en este caso vamos a traer el texto español íntegro, y las frases más significativas en su original inglés, tomadas de la edición de Peter Alexander. Vamos ya con esta gran cita global.

En *La segunda parte del rey Enrique IV [The second part of king Henry IV]*.

Acto IV, escena III. En una parte del bosque. Hablan diversos personajes, y el famoso personaje Falstaff se queda solo en escena, al salir el Príncipe Juan, hijo del Rey, el conde de Westmoreland y Sir Juan Coleville.

Entonces Falstaff recita el siguiente impresionante soliloquio:

- *“Os desearía solamente inteligencia. Eso valdría más que vuestro ducado. Hablando de buena fe, este joven de sangre fría no me quiere; nadie puede hacerle reír, pero no es ex-traño; **no bebe vino**. Jamás ninguno de estos mozos tan moderados llegan a nada, porque su bebida floja les enfría más la sangre, y el hacer muchas comidas de pescado les hace caer en una especie de opilación (= hidropesía) masculina. Cuando se casan, engendran hijas. Son generalmente tontos y cobardes, lo que seríamos también alguno de nosotros si no fuese por el calentamiento. **Un buen jerez produce un doble efecto [A good sherris-sack hath a twofol operation]: primero se me sube al interior del cerebro, me seca allí todos los necios, torpes y malolientes vapores que lo envuelven; lo hace abierto, ágil, inventivo, pleno de concepciones ligeras, ardientes y deleitosas formas; todo lo cual, comunicado a la voz, la lengua, que le da expresión, produce excelentes ocurrencias [It ascends me into the brain; dries me there all the foolish and dull and crudy vapours which environ it; makes it apprehensive, quick, forgetive, full of nimble, fiery, and delectable shapes, which delivered o’er to the voice, the tongue, which is the Barth, becomes excellent wit].***

*“La segunda propiedad de vuestro **excelente jerez** es la de calentar la sangre, que estando antes fría y calmosa, dejaba el hígado blanco y pálido, lo que es signo de pusilanimidad y cobar-día; pero **el vino de jerez** la calienta, y la hace correr del centro a las partes extremas. Ilumina el rostro, que, como un faro, ordena armarse a todo el resto de este pequeño reino, el hombre; y entonces toda la burguesía de los espíritus vitales y los pequeños espíritus interiores se reúnen alrededor de su capitán, el corazón, quien, potente y ufano de su ejército, realiza cualquier acto que sea de valor; y **este valor viene del jerez**. [The second property of your **excellent sherris** is the warming of the blood, which before cold and settled, left the liver white and pale, which is the badge of pusillanimity and cowardice; **but the sherris** warms it, and makes it course from the inwards to the parts extremes. It illumineth the face, which, as a beacon, gives warming to all the rest of this little kingdom, man, to arm; and then the vital commoners and inlad petty spiritus muster me all to their captain, the hearth who, great and puff’d up with this retinue, doth any deed of courage, **and this valour comes of sherris**].*

*“De aquí se sigue que la destreza en las armas **no es nada sin el vino de Jerez**, porque es él quien la pone en acción, y el saber no es más que un simple montón de oro guardado por un*

diablo, hasta que **el jerez** se apodera de él y le da vida y empleo. De ahí viene que el príncipe Enrique sea valiente, porque esa sangre fría que ha heredado, naturalmente, de su padre, la tiene, como se hace con una tierra floja, estéril y yerma, laborada, cultivada y sembrada por el excelente trabajo del buen beber, y por el buen trabajo del **fértil jerez**. De suerte que ha llegado a ser muy ardoroso y muy valiente. [So that skill in the weapon ist nothing without **sack**, for that sets it a-work, and learning, a mere hoard of gold kept by a devil till **sack** commences it and sets it in act and use. Here of comes it that Prince Harry is valiant; for the cold blood he did naturally inherit of his father, he hath, like lean, sterile, and bare land, manured, husbanded and till'd, with excellent endeavour of drinking good and good store of **fertile sherris**. Has be is become very hot and valiant].

“Si mil hijos tuviera, el primer principio humano que les enseñaría sería abjurar de toda bebida insípida y dedicarse al jerez (pp. 495b-496a, A.M.). [*If I had a thousand sons, the first humane principle I would teach them should be for wear that potations, and to addict themselves to sack*].

¡Oh, sí, ciertamente, esto es... sencillamente admirable! He realzado con negritas este excelentísimo final del famoso soliloquio, con la frase más famosa de William Shakespeare relativa al vino de Jerez: 21 palabras en su traducción española. El texto inglés que he traído corresponde a las páginas 539-540 de la edición **Complete Works**, que he citado, de 1970; contiene 26 palabras inglesas. Vemos que no se sigue el lugar común de que un texto inglés traducido al español resulta con más palabras en español que en inglés: aquí no es así.

Observamos unas ligeras variantes con la edición **The Dramatic Works**, de 1863, que no tienen mucha importancia. Por ejemplo, en 1863 el monólogo termina así: *“If I have a thousand sons, the first human principle I would teach them should be, to forswear thin potations, and to addict themselves to sack”* (p. 487). También, con 26 palabras inglesas. Verdaderamente, esta larga cita es el más glorioso canto de alabanza al vino de Jerez que se haya escrito en la literatura universal.

Por nuestra parte, con los escasos conocimientos de inglés que poseemos, la traducción de Astrana Marín (en pp. 465b-466a de su edición “definitiva”, de 1961) nos parece ágil, suelta y muy literaria.

Pero, de una forma estadística, podemos observar que, mientras Astrana Marín traduce al español por **ocho** veces el vocablo **jerez** o **vino de Jerez**, los vocablos ingleses son variados, a saber: **sherris** (4 veces), **sherris-sack** (1 vez), **sack** (3 veces).

A pesar del riesgo de resultar repetitivos, traemos finalmente las frases más concretas en español y su versión original inglesa:

- 1ª ... *Un buen **jerez**... / A good **sherris-sack**...*
- 2ª ... *excelente **jerez** / ... excellent **sherris**...*
- 3ª ... *pero el **vino de jerez**... / ... but the **sherris**...*
- 4ª ... *este valor viene del **jerez**... / ... and this valour comes of **sherris**...*
- 5ª ... *no es nada sin el **vino de Jerez**... /... is nothing without **sack**...*
- 6ª ... *hasta que el **jerez** se apodera de él... /... till **sack** commences it...*
- 7ª ... *el buen trabajo del fértil **jerez**... /... and good store of fertyle **sherris**...*
- 8ª ... *y dedicarse al **jerez**. / ... and to addict themselves to **sack**.*

Y, para ser más exactos, siete veces **jerez**, en minúscula, y una vez **vino de Jerez**, con mayúscula (todo ello correctísimo) y todo muy bien traducido, puesto que, claro está, Falstaff pronuncia su excelente alabanza al vino de Jerez y no a otro, pero William Shakespeare escribió en el soliloquio que hemos transcrito (ya lo hemos dicho): cuatro veces el vocablo **sherris**, una vez **sherris-sack**, y otras tres veces **sack**, simplemente. En total, **ocho** veces, de las que cinco son innegablemente citas absolutas (**sherris**; **sherris-sack**) del **jerez**. Y las citas de los tres **sack** también están bien traducidas, pues nadie podrá negar que el discurso es absolutamente una pieza global de elogio y alabanza al **jerez**, al **vino de Jerez**.

Aunque, por otra parte, ello nos conduce, sin remisión, a la comprometida traducción de las muy numerosas veces que nuestro dramaturgo utilizó el vocablo **sack** de una forma suelta, que, como hemos visto, el erudito Peter Alexander, en su glosario (de 1970) define como: “*un vino blanco, tipo Jerez, procedente de España o Canarias*”, es decir, en términos enológicos, ya puede ser un “**jerez**”, ya un “**canarias**”. Acometeremos este estudio analítico, profundamente, en la finalización del presente artículo, mientras damos entrada intermedia a otros dos tipos, raros, de vinos españoles citados por W. Shakespeare.

Y ya veremos que en la traducción, suelta, una a una, del vocablo **sack**, Astrana Marín se inclina muchas más veces por traducirlo como **canarias**, frente a pocas veces que lo traduce como **jerez**.

7. Citaciones del vino *bastardo*

En *La Primera Parte del rey Enrique IV*.

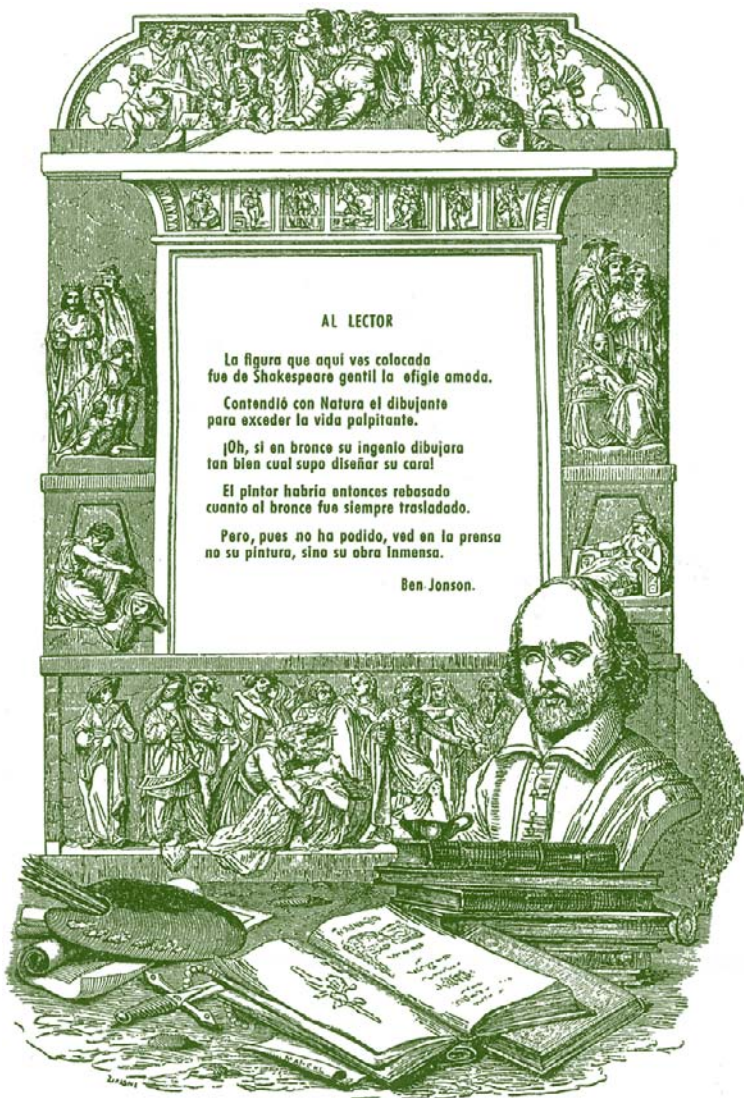
Acto II, escena IV. El Príncipe Enrique se refiere a un mozo de taberna, Francis, de quien dice que sólo sabe hablar unas pocas frases inglesas, tales como:

“¡Al instante, al instante, señor! Medid unas pintas de **bastardo**” [a pint of **bastard**] en la Media Luna (que es el nombre de una taberna) (p. 420b, A.M.).

Y aquí, nuestro traductor pone una nota a pie de página que dice: “**Bastard** en el texto. El **bastardo** era un vino español dulce, parecido al moscatel” (Ibidem).

Prosigue la escena y el Príncipe Enrique dice, de nuevo:

“Bien; ya veo que vuestro **tinto bastardo** es vuestro único vino...” (p. 421b, A.M.). [Why, then, your **brown bastard** is your only drink].



Por nuestra parte, no hemos encontrado alusión alguna a este vino ni en Covarrubias (*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611), ni en el llamado *Diccionario de Autoridades*, de la Real Academia Española (vol. I, Madrid, 1726), ni en la magna *Enciclopedia Vniversal Espasa*, ni en el moderno Corominas (*Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1976)

Reconozco, pues, que por ahora nada sé del español “vino bastardo”, pero que existía es indudable. Según lo descrito, ¿acaso pudiera ser un vino tipo Málaga? Es una simple conjetura nuestra y nada más.

El caso es que W. Shakespeare citó dos veces este, para nosotros, y ahora, desconocido tipo de vino español.

8. Citación del vino *charneca*

En *La Segunda Parte del rey Enrique VI*.

Acto II, escena III. En el duelo entre los plebeyos Horner y Pedro, los vecinos partidarios de Pedro, le ofrecen vino:

VECINO 2º. – “Aquí, vecino, hay *una copa de charneca*” (p. 641a, A.M.) [*And here, neighbour, here’s a cup of charneco*].

Y a continuación nuestro erudito traductor ilumina nuestros pobres conocimientos, con la siguiente larga nota a pie de página:

“La charneca -nuestro vino español- era entonces muy gustado en las islas británicas y se le cita frecuentemente por contemporáneos de Shakespeare.

“En un folleto intitulado *London Monster, called the Black Dog of Newgate*, datante de 1612, se lee: “Unos beben vino seco de Orleáns; otros, de Gascuña, y otros, de Burdeos. *Allí no falta el canarias, ni el jerez, ni el charneca ni el Málaga*, ni el candía, color de ámbar, ni el hipocras. En España, la charneca es una especie de pistachero terebinto. Pienso que los habitantes hacen el vino con ese árbol, a no ser que el vino se llame *charneca* porque su sabor recuerda al del terebinto”. La *charneca* era dulce. Alexander Dyce cree, por error, que se llamó así de Charneca (Portugal). Todas las ediciones inglesas estampan *charneco*, como en el juego “de la primera” dicen *primero*, y *carbonada* escriben *carbonado*. La *a* final de las palabras españolas se convierte indefectiblemente en grafía de *o* y *ae* para la pronunciación inglesa. Según el *Diccionario de Autoridades* [Añado por mi cuenta, Madrid, 1726, vol. I, p. 310. FRT.] la charneca es una especie de árbol que nace en los montes, semejante al terebinto, o especie de él. Y cita a Ambrosio de Morales en sus *Antigüedades de España*, fol. 43: “No falta quien quiera afirmar de que nuestras *charnecas*, de que hai tanta copia por acá, son el verdadero Terebinto”. Y a Espinosa, *Arte de la ballestería*, lib. I, cap. V: “Estos son de muchos géneros: jara, estepa, madroño ... orzaga, *charneca*”.

Y hasta aquí la muy erudita nota de Astrana Marín (pp. 641-ab, A.M.)⁴.

4 Respecto a los dos libros que cita Astrana Marín el primero es de Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España...*, Alcalá de Henares, 1575. Respecto al segundo, parece ser, con toda seguridad, que se trata del de Alonso Martínez de Espinosa, *Arte de la ballestería y montería*, Madrid, 1761.

Hay, pues, una cita de otro vino español más en las obras del genial dramaturgo inglés. ¿Se sabía todo esto?

Por mi parte he reflexionado que **la charneca** (no en masculino, como todos los vinos, sino en femenino, como **la mistela**) debió de ser un buen vino dulce, pero, claro está, no podría obtenerse de un árbol (el terebinto). Posiblemente, las barricas de madera del terebinto o charneca, le darían el gusto... y el nombre.

9. Las abundantes citaciones del vino español **sack**

Entramos en un verdadero problema, porque cuando W. Shakespeare escribía "**sack**" se debería referir, indistintamente, a un excelente vino añejo español, fuese **jerez** o fuese **canario**, tal como lo dice Peter Alexander en su Glosario (1970), que trajimos, *supra*. Así que, con cierta ingenuidad, nos deberíamos preguntar cuáles fueron los criterios de su buen traductor para traducir, casi siempre (solamente con cinco excepciones, como veremos más adelante) el vocablo **sack** por el **vino canario** o **vino de Canarias** o **vino añejo de Canarias** o... **canarias**... (A Astrana Marín no se lo podemos preguntar, pues murió el 4 de diciembre de 1959).

No nos queda otro recurso que realizar un análisis completo de las diferentes citaciones del vino **sack** en las obras de W. Shakespeare, aunque, para no extender en exceso este análisis entresacaremos sus citas agrupadas simplemente por sus diferentes obras teatrales en que aparecen, avanzando de una forma ordenada en la paginación del libro español. Y, así, obtenemos los siguientes resultados:

1°. En **La Primera Parte del rey Enrique IV**. Seguimos el orden lógico de actos y escenas.

Acto I, escena II. El Príncipe Enrique dice a Falstaff:

*"Te has embrutecido de tal modo, a fuerza de beber **vino añejo de Canarias**... que te olvidas de preguntar lo que realmente quisieras saber". [Thou act so fatwitted with drinking of **old sack**] "¿Qué diablos tienes tú que saber con el momento del día? A menos que las horas sean como **copas de vino de Canarias**..." [... unless hours were **cups of sack** (p. 407a, A.M.).*

Prosigue la misma escena, larga. Entra Poin, le saluda el Príncipe Enrique, y Poin responde:

*"Buenos días, querido Hal. ¿Qué dice Monsieur Remordimientos? ¿Qué dice Sir Juan **Canarias** y Azúcar?..." [... What says Sir John **Sack** and Sugar?] (p. 409a, A.M.).*

Acto II, escena IV. Falstaff, que está en la taberna llamada "La cabeza del Jabalí", junto con el Príncipe Enrique, Poin, Gadshill, Bardoff y el Tabernero, dice:

*"Dame **un vaso de canarias**, muchacho (p. 422a, A.M.). Antes que llevar esta vida largo tiempo, preferiría coser calcetines y remendarlos y ponerles plantas también. ¡Mala peste a todos los cobardes! Dame **un vaso de canarias**, pillastre. ¿No hay virtud en la actualidad? (Bebe)" (p. 422b, A.M.).*

[Evitamos traer mucho texto inglés en la mayoría de ocasiones. Por eso, al final de este drama traemos una tabla sinóptica con la concreta citación de la frase shakespeariana de **sack** y la traducción efectuada por Astrana Marín].

PRÍNCIPE ENRIQUE.- *"¿Has visto nunca a Titán besar una fuente de manteca, y la manteca, de corazón sensible, derretirse bajo las dulces caricias del sol? Si lo has visto, contéplame ahora ese fenómeno. [Se refiere a Falstaff, muy gordo, como "fuente de manteca"]*

FALSTAFF.- “¡Qué villano eres! **También hay cal en el canarias**. En el bellaco no se puede encontrar más que bellaquerías. Sin embargo, un cobarde es peor que **un vaso de canarias con cal**, un repugnante cobarde” (p. 422b, A.M.).

Prosigue la discusión, y poco más adelante dice Falstaff al Príncipe:

“... ¿Llamáis a eso respaldar a vuestros amigos? ¡Maldito sea tal respaldo! Dame gentes que miren a la cara... **Dame un vaso de canarias**. Soy un bellaco si bebí hoy”. (p. 423a, A.M.).

Sigue la larga escena, y entra Mistress Quickly. Después sale Falstaff y el Príncipe Enrique conversa con Bardoff sobre aquel, y mentándolo en su ausencia le increpa:

“Oh, villano. Robaste **un vaso de canarias** hace dieciocho años; fuiste cogido en el garlito, y desde entonces te ruborizas siempre en seguida...” (p. 425b, A.M.).

Más adelante, con las imprecaciones que el Príncipe Enrique dirige a Falstaff le espeta:

“... hombre gordo, un hombre tonel... fardo hinchado de hipocresía, esa enorme **bombarda de Canarias**, portamantas de tripas...” (429-b, A.M.).

Y Falstaff, con su habitual cachaza, se defiende, hablando de sí mismo en tercera persona:

“Que sea viejo (lo más lamentable), sus cabellos blancos lo atestiguan... Si **el canarias con azúcar** es un defecto ¡que Dios perdone al miserable!...” (429b, A.M.). [If **sack and sugar** be a fault God help the wicked!].

Y, de pronto, aparece el sheriff a la puerta de la posada, con gran escolta. El Príncipe Enrique ordena a Falstaff que se esconda detrás de una cortina. Ceremoniosamente, recibe al sheriff, le dice que Falstaff no está, y que mañana cuando regrese de un encargo que él le ha hecho, se presentará al sheriff, quien, de inmediato, se despide cortésmente.

Finaliza la escena y el acto con Falstaff dormido y roncando “como un caballo”. El Príncipe ordena al teniente Peto que registre los bolsillos de Falstaff. Solamente tiene papeles. El Príncipe le ordena que le lea esos papeles:

PETO. – “Item, un capón, dos chelines dos peniques. Item, salsa, cuatro peniques. Item, **vino canario, dos galones, cinco peniques** [Aquí encontramos un error de Astrana Marín, pues el texto inglés dice: “5 s, 8 d”, es decir: cinco chelines y ocho peniques; es lo que concuerda con la medida y el precio; p. 429a, A.M.]. Item, anchoas y **vino canario** después de la cena, dos chelines seis peniques. Item, pan, medio penique.

PRÍNCIPE ENRIQUE. – “¡Es monstruoso! ¡Nada más que medio penique de pan para esa intolerable cantidad de **canarias!** (p. 429ab, A.M.).

Acto III, escena III. De nuevo en un aposento de “La Cabeza del Jabalí”. Falstaff le dice a Bardoff:

“- ... he paseado contigo durante la noche de taberna en taberna. **Pero con el canarias** que me has bebido...” (p. 436b, A.M.). [... **But with the sack...**].

Acto IV, escena II. En una carretera hacia Coventry se inicia así esta escena, diciéndole Falstaff a Bardoff:

FALSTAFF.- *"Bardoff, adelántate a Coventry y lléname una botella de vino de Canarias... (p. 441b, A.M.). [... and fill me a bottle of sack...]*. Bardoff le pide dinero, "pues esa botella vale un ángel..."⁵

Acto V, escena III. Preparándose para la batalla inminente. Falstaff acompaña al Príncipe Enrique, quien pide a Falstaff su pistola.

PRÍNCIPE ENRIQUE.- *"Dámela ¿cómo es que está en su funda?"*

FALSTAFF.- *"Sí, Hal; está caliente, está caliente. Hay aquí con qué saquear una ciudad (El PRÍNCIPE saca de la funda una botella de canarias)" (p. 450b, A.M.) [The Prince draws it out and fins it to be a bottle of sack]*.

PRÍNCIPE ENRIQUE.- *"¿Cómo? ¿Es este momento de bromear y chancear? (Le devuelve la botella y sale)"*.

Termina la obra sin más menciones, que, como se ha visto, son muy numerosas. Vamos a verlas de una forma sinóptica, único caso en que lo hacemos, por la gran abundancia de citas de **sack** en esta obra.

Para toda esta obra completa (*La Primera Parte del rey Enrique IV*) W. Shakespeare utilizó las **19** expresiones inglesas que siguen, y Astrana Marín las tradujo al español de la forma que traemos en el siguiente cuadro comparativo:

Expresiones inglesas	Traducido al español por Astrana Marín
<i>... with drinking of old sack...</i>	<i>... a fuerza de beber vino añejo de Canarias...</i>
<i>... were cup of sack...</i>	<i>... como copas de vino de Canarias...</i>
<i>... Sir John Sack and Sugar...</i>	<i>... Sir Juan Canarias y Azúcar...</i>
<i>... a cup of sack...</i>	<i>... un vaso de canarias...</i>
<i>... a cup of sack...</i>	<i>... un vaso de canarias...</i>
<i>... here's lime in this sack too!...</i>	<i>... también hay cal en el canarias!...</i>
<i>... cup of sack with lime in it...</i>	<i>... un vaso de canarias con cal...</i>
<i>... a cup of sack...</i>	<i>... un vaso de canarias...</i>
<i>... a cup of sack...</i>	<i>... un vaso de canarias...</i>
<i>... bombard of sack...</i>	<i>... bombard de canarias...</i>
<i>... to taste sack...</i>	<i>... saborear el canarias...</i>
<i>... sack and sugar...</i>	<i>... canarias con azúcar...</i>
<i>... Sack...</i>	<i>... Vino canario...</i>
<i>... sack...</i>	<i>... vino canario...</i>
<i>... sack...</i>	<i>... canarias...</i>
<i>... But with the sack...</i>	<i>... Pero con el canarias...</i>
<i>... and fill me a bottle of sack</i>	<i>...y lléname una botella de vino de Canarias...</i>
<i>... and fins it to be a bottle of sack</i>	<i>... saca de la funda una botella de canarias...</i>

5 El "ángel" era una moneda de diez chelines. Con este conocimiento podemos apreciar que el canarias era un vino caro en la Inglaterra reflejada por Shakespeare.

Queda así demostrado, muy notoriamente, que Astrana Marín, en *La primera parte del rey Enrique IV*, la obra shakesperiana más abundante en citas de vinos españoles (19 veces), siempre tradujo "sack" por "canarias, o vino canario o vino de Canarias o vino añejo de Canarias..."

2º. En *La Segunda Parte del rey Enrique IV*, una vez leída por completo encontramos lo siguiente:

Acto II, escena IV. [Recordemos que en el parágrafo 5. **Citaciones inglesas concretas del vino canario** ya trajimos una cita concreta: "*Habéis bebido demasiado canarias: es un vino maravillosamente penetrante y que perfuma la sangre...*", etc.]. Bien, pues en esta misma escena, un poco más adelante Pistol le dice a Mistress Quickly:

- "*Entonces, come y engorda, mi bella calípolis. Vamos, dadnos un poco de vino de Canarias... ¿Tememos a las andanadas? No, que el demonio haga fuego. Dadme vino canario, y tú, mi bien amada, reposa aquí* (p. 478a, A.M.) [... *Come, give's some sack...* (y poco después)... *Give me some sack*].

Prosigue la escena, Falstaff está en el mesón con la cortesana Doll, y grita:

- "*¡Un poco de vino canario, Francisco!*" [*Some sack, Francis!*]

A lo que el Príncipe Enrique y Poins, disfrazados de mozos de taberna, responden al unísono (imitando a Francisco): "*¡Al instante, al instante, señor!*" (p. 479b, A.M.).

Acto V, escena III. Hay una alegre reunión en la casa de campo del Juez de Paz Shallow.

SHALLOW.- "*... ¡Por la misa. He bebido demasiado canarias en la cena!*" (p. 506b, A.M.) [*By the mass. I have drunk too much sack and supper!*].

Para separarnos un poco del aspecto contable de las citas de vinos, traigo aquí, de la alegre reunión, los versos de una canción báquica que entona el Juez SILENCIO:

Un vaso de vino espumante y claro
para que beba a la salud de mi amada
y el corazón alegre viva mucho tiempo (507a, A.M.).

Resumimos. En *La Segunda Parte del rey Enrique IV*, nuestro genial dramaturgo efectuó:

Una cita concreta del vino canario [*canary*, que ya se ha estudiado anteriormente).

Y cita 4 veces el *sack*, que, atendiendo al momento teatral y a la propia fraseología, se traduce por Astrana Marín de las siguientes formas peculiares: *vino de Canarias, vino canario, vino canario* y *canarias*.

3º. En *La vida del rey Enrique V* encontramos una nueva citación, precisamente cuando se cuenta cómo murió el simpático y popular personaje Falstaff.

Acto II, escena III. Se desarrolla en Londres, ante una taberna del Eastcheap. La Hostelera relata a Pistol, Nym, Bardoff y el Paje la muerte de Falstaff.

HOSTELERA.- "*... exclamó: "¡Dios, Dios, Dios!" tres a cuatro veces... me ordenó ponerle más ropa a los pies. Metí la mano dentro de la cama y se los toqué, y estaban fríos como una piedra. Entonces le toqué las rodillas, y después más arriba, y luego más arriba, y todo estaba tan frío como una piedra*".

NYM.- *"Dicen que pedía a veces vino canario"* (p. 538b, A.M.).
[- *They said he cried out of sack*].

HOSTELERA.- *"Sí, lo pedía"*. [- *Ay, that'n did*].

Una cita más de *sack* traducida por *vino canario*.

4°. En *La Segunda Parte del rey Enrique VI* encontramos otra sola citación de *sack*.

Acto II, escena III. En una sala de justicia en Londres... nuestro dramaturgo introduce el principio de un duelo entre plebeyos, que no se hacía con espadas, sino como se describe en la acción teatral, que sigue:

"Entran, por un lado, HORNER, que lleva su bastón con un saco de arena atado a él y un tambor delante, le acompañan sus Vecinos, bebiendo con él de tal modo que se halla ebrio; por otro lado entra PEDRO, con un bastón semejante, acompañado por los Aprendices, que beben a su salud".

VECINO 1°.- *"Aquí, vecino Horner; bebo por vuestro éxito una copa de canarias..."* (p. 641a, A.M.). [... *I drink to you a cup of sack...*].

Otra traducción de Astrana Marín de *a cup of sack* por *una copa de canarias*.

(Recordemos que en esta misma página de las *Obras Completas* que venimos usando, Madrid, 1961, se sigue en la acción, respecto al otro contrincante: "Aquí, vecino, hay una copa de charneca", que dio origen a nuestro precedente parágrafo 8. **Citación del vino charneca**, con la eruditísima nota de Astrana Marín, que hemos transcrito, *supra*).

5°. En *Las alegres casadas de Windsor (The merry wives of Windsor)* se hacen las citaciones de *sack* que iremos viendo, traducidas por Astrana Marín, muy libremente, unas veces como *jerez* y otras veces como *canarias*. Veamos:

Acto II, escena I. Frente a la casa de Mistress Ana Page, ya hacia el final de la escena, entran el Hostelero de la Jarretera y el Juez Shallow. El Hostelero hace una pregunta al caballero Ford y éste le contesta:

- *"De ninguna especie, os lo afirmo, pero os daré un jarro de jerez refinado⁶ si queréis presentarme a él y decirle que me llamo Broock. Es una broma (p. 1.107a, A.M.) [None, I protest; but I'll give you a potte of burnt sack to give me recourse to him, and tell him my name to Broock". Only for a jest]*.

Libérrima traducción de Astrana Marín, pues "*burnt sack*" literalmente no es otra cosa que "*sack quemado*" (hasta pudiéramos admitir, quizás: "*sack ardiente*" o "*sack tostado*", pero hacerlo "*jerez refinado*" nos parece en exceso libre... o ¡quién sabe! Incluso puede que sea lo correcto...).

Acto III, escena I. En el campo, cerca de Frogmore. El Hostelero dice al médico francés Caius y al cura galés Evans:

- *"... Vuestros corazones son intrépidos, vuestras pieles están intactas, y el desenlace debe ser una libación de jerez..."* (p. 1.115b, A.M.) [... *and let burnt sack be the issue*].

⁶ No nos explica Astrana Marín el significado de *jerez refinado*. ¿Podría referirse a algo así como de una clase "superfina"?

Otra libérrima traducción de "**burnt sack**", literalmente: "**sack quemado**" (por cierto, aquí no hay traducción al español del controvertido "**burnt**", pero si fuera "**burn**" lo pudiéramos admitir como "vamos a consumir..."). El sintagma "let burnt sack be the issue", sí que lo podemos aceptar como **una libación de jerez**.

Acto III, escena V. Aposento en la posada de la Jarretera. Comienza así:

FALSTAFF.- "*¡Bardolf, digo!*".

BARDOLF.- "*Aquí estoy, señor*".

FALSTAFF.- "*Ve a traerme **una pinta de Canarias***" (p. 1.123a, A.M.) [*Go fetch me a **quart of sack***].

Ahora **sack** es "**de Canarias**". Sale a por el vino Bardolf y Falstaff se desahoga en monólogo sobre la malhadada aventura con las alegres casadas, arrojado él al Támesis en una canasta con ropa sucia... Terminado el soliloquio nuestro dramaturgo indica en su obra; "*Vuelve a entrar BARDOLF con **el vino de Canarias***" (p. 1.123b, A.M.) [*Re-enter BARDOLF, with **sack***]. Segunda traducción de **sack** con "**el vino de Canarias**".

Y en este mismo principio de escena se produce un galimatías o una confusión o un no sé qué como interpretarlo en la cuidada traducción de nuestro erudito.

Antes de que entre Mistress Quickly dice Falstaff a Bardolf:

- "*Trae, vaciemos **un poco de jerez** sobre las aguas del Támesis, porque tengo el vientre tan frío que parece que he tragado copos de nieve...*" (p. 1.123b, A.M.) [*Pero en el original inglés no aparece "sherris", pues dice así, textualmente: Come, let me pour **in some** to the Tamesis water*]. Expliquemos la cuestión; solamente dice: "*Trae, vaciemos **un poco** en las aguas del Támesis*"⁷.

Pero ¿un poco de qué? Pues del **sack** que le acaba de traer Bardolf, ya que Astrana Marín acaba de traducir: "*Vuelve a entrar Bardolf con **el vino de Canarias***". O sea, le trae vino de Canarias y en el breve interludio entre que va por el vino y se lo trae, Falstaff se ha desfogado en pequeño monólogo sobre la jugarreta que le han gastado las alegres casadas. ("*¿He vivido – se interroga o reflexiona en voz alta – para ver que se me lleve en una canasta y se me arroje al Támesis como un montón de desecho de carnicero?... A no haber sido rocosa y poco honda la margen, de seguro me hubiera ahogado, clase de muerte que aborrezco...*"). Y supongo (hipótesis primera) que como en una especie de ritual se le ocurre echar un chorrito de vino a las aguas del Támesis, donde por nada del mundo quiso ahogarse. Pero ¿qué clase de vino? Ha pedido **sack**, y Astrana Marín traduce: "*Ve a traerme **una pinta de Canarias***", y al poco: "*Vuelve a entrar Bardolf con **el vino de Canarias***". Ergo: si lo que tiene es **un canarias**, no puede echar un chorrito **de jerez** a las aguas del Támesis.

Dicho lo anterior, enseguida nos entra una duda (hipótesis segunda): ¿y si lo que quiere decir es que vacien **un poco (de sack)** en el estómago, es decir, que tomen un buen trago (incluyo esta hipótesis por su frase: "*... porque tengo el vientre tan frío que parece que he tragado copos de nieve...*"). Pues bien, sea cual sea la interpretación, resulta que, en realidad, una u otra hipótesis carecen de

7 Seamos muy sinceros. Hemos supuesto que Astrana Marín se valió, sobre todo, de la edición de 1863. Y todo nuestro argumento expuesto se destruye, al comprobar que en la más antigua edición de 1740, la frase es así: "*Come, at me pour **some sack** to the Thames-water*" (vol. I, p. 227). Y este es el problema de las variaciones, tergiversaciones, supresiones, en unas ediciones y en otras. Donde en 1740 se escribe "**some sack**", en ediciones del siglo XIX se pasa a "**in some**".

importancia a nuestros fines, que se reducen a explicar la simple frase: “vaciemos un poco de **sack**...” (y a este **sack** opinamos que Astrana Marín debió traducir, por lógica, como: “vaciemos un poco de **canarias**...”).

Por cierto, el **jerez** hace enseguida su aparición en seguida, según la traducción de Astrana Marín, porque a continuación (en la misma escena), en cuanto entra Mistress Quickly dice Falstaff a Bardoff:

“Llévate estos cálices y ve a prepararme un pote fino de jerez” (p. 1.123b) [*Take away these chalices. Go, brew a pottle of sack finely*].

Creemos entender por qué Astrana Marín se inclinó por la conversión de **sack** en **jerez**. Porque Bardolf le pregunta si lo quiere con huevo, y Falstaff le contesta que no, porque no quiere gérmenes de gallina en el brebaje. Suponemos, entonces, que ha pedido una especie de ponche, que en la actualidad y, vemos que ya hace siglos, es y era una combinación de un licor espirituoso con huevo, limón y azúcar⁸.

Incluso dudo (¡pobre de mí, un simple aficionado, metiéndose a corrector de Astrana Marín!) acerca de la traducción de “*finely*” como “*fino*”. “*Finely*” en el magno Diccionario inglés Webster es: “*In a fine manner; admirably, delicately*” mientras que “*pottle*” puede ser “*alcoholic liquor*”. Por esto, la traducción quizás pudiera valer también como: “*Ve, y prepárame con cuidado un licor de jerez*” (o, según nuestra hipótesis: *un ponche*, o, con traducción más a la moderna: *un cóctel de jerez*). He escrito “*quizás*”, porque no estoy seguro, y pido perdón por si me he equivocado.

Acto V, escena V. Es la escena final de la comedia. Cuando todos increpan a Falstaff, el cura galés Evans le dice:

- “Entregado a las fornicaciones, a las tabernas, al canarias, al viento, al hidromiel, a los licores fuertes, jugador...” (p. 1.139b, A.M.) [*And given to fornications, and to taverns, and sack, and wine,...* según el ejemplar que utilizamos con mayor frecuencia, de 1863, y hemos contrastado con la muy parecida, de Leipzig, de 1854].

¡Ah, un yerro de Astrana Marín! No nos podemos creer que tan formidable traductor haya equivocado **wine** (vino), por **wind** (viento). Podemos lanzar la hipótesis que en una de las numerosas ediciones inglesas que manejó, copiaría esto a consecuencia de una errata de impresión... (aunque ya decimos que en las dos ediciones del siglo XIX que hemos visto aparece **wine**). De todas formas, y nos metemos a críticos de Astrana Marín, nada menos (todo un atrevimiento), cierto es que debería de haber pensado que “entregarse al viento” no tenía sentido, pues no quiere decir nada, pero sea como fuere no era ningún pecado en correlación de la retahíla de los que le lanza el cura (fornicaciones, tabernas, el canarias, licores fuertes, jugador...). Insistimos: ¿qué significaría “entregarse al viento”? Si copió una gruesa errata tipográfica (gruesa por la significación, aunque los dos vocablos tienen cuatro letras, y sólo varía la última letra; es “**e**”, no “**d**”; errata de una sola letra), debería de haber pensado que no existía concordancia alguna entre esa palabra: “viento”, y los pecados que se le echan en cara a Falstaff.

Y aquí termina el análisis de todos los **sack** que aparecen en esta famosa comedia. Que fue inmortalizada, además, por el compositor Giuseppe Verdi, con el título de **Falstaff**.

8 “**Ponche**.- Bebida que se hace mezclando ron u otro licor espirituoso, con agua, limón y azúcar...” REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición, Madrid, 2001.

9 La ópera de Verdi se estrenó el 9 de febrero de 1893 en Milán. Casi un siglo antes, el gran Salieri, sobre quien pesa

Número de **sack** en esta comedia: siete; tres convertidos por el traductor en **canarias**. Y, cuatro obtenidos por Astrana Marín (aunque en las ediciones del siglo XIX sólo vienen tres) con traducciones como **jerez**.

6°. En **Noche de Epifanía** o **Lo que gustéis (Twelfth-Night or What you will)** aparece una citación de **sack**.

Acto II, escena III. En una habitación en casa de la condesa Olivia.

Sir Tobías Belch, tío de Olivia, termina la escena, cuando se dirige a Sir Andrés Agucheeck, y le dice:

SIR TOBIÁS.- *"Vamos, vamos, voy a consumir algunos **vasos de jerez**. Ahora es ya demasiado tarde para ir a la cama. Vamos, caballero. Vamos, caballero"* (Salen). (p. 1.259b, A.M.) [*Come, come, I'll go burn **some sack**...*].

Obsérvese que ahora la expresión: "I'll go **burn**..." se traduce con naturalidad como: "voy a consumir...", acompañado de una traducción muy libre, y muy literaria, la de "**some sack**" por "**algunos vasos de jerez**".

Total de esta obra: conversión de un **sack** en un **jerez**.

Resumen de todos los vocablos **sack** que aparecen en las obras de W. Shakespeare, con su correspondiente clase de traducción por Astrana Marín:

1°. **La Primera Parte del rey Enrique IV**: 19 sack = 19 canarias.

2°. **La Segunda Parte del rey Enrique IV**: 4 sack = 4 canarias.

3°. **La vida del rey Enrique V**: 1 sack = 1 canarias.

4°. **La Segunda Parte del rey Enrique VI**: 1 sack = 1 canarias.

5°. **Las alegres casadas de Windsor**: 7 sack = 3 canarias + 4 jerez.

6°. **Noche de Epifanía**. 1 sack = 1 jerez.

Total de vocablos **sack** que aparecen en la obra de W. Shakespeare: **29**, de los que **24** fueron traducidos por Astrana Marín como **canarias**, y solamente **5** como **jerez**.

10. Conclusiones

Dada la orientación de este artículo no puedo traer otro género de conclusiones que las puramente estadísticas, pues me desviaría de la finalidad previa si entrara en otros aspectos literarios o estéticos acerca de la belleza, genialidad, aparente grácil sencillez con que conduce las situaciones dramáticas o cómicas el inmortal dramaturgo. Con verdadera pena tenemos que decir que no es esa nuestra finalidad, monográficamente declarada en el taxativo título de este modesto artículo.

Y como en cada párrafo hemos resumido las veces en que aparecen los vocablos ingleses referentes al vino español, y las traducciones que, casi en su mayoría, libremente efectuó de ellos

una absurda calumnia (se le hace asesino de Mozart, sin fundamento alguno) también había estrenado otra ópera **Falstaff**, en Viena, el 3 de enero de 1799. Hoy en día sobrevive con éxito el **Falstaff** de Verdi.

nuestro bonísimo traductor Astrana Marín, no queda otro tipo de conclusión que una recapitulación final de la recolecta (o sea, la cosecha) de vino españoles que hizo en sus *Dramatic Works* el llamado "cisne de Stratford-upon-Avon".

Y esta es la estadística total:

Número de citas concretas del **vino de Canarias (canary)** = 4 veces.

Número de citas concretas del **vino de Jerez (sherris)** = 8 veces.

Número de citas concretas del **vino bastardo (bastard)** = 2 veces.

Número de citas concretas del **vino charneca (charneco)** = 1 vez.

Número de citas del vino **sack** = 29 veces, que nuestro traductor soluciona con 24 veces como **canarias**, y 5 veces como **jerez**.

Con lo que resulta un total de citas de vinos españoles en las obras teatrales de William Shakespeare de, exactamente = 45 veces.

¡Cuánto nos hemos alejado (o, mejor, avanzado...) de las primeras alusiones del traductor Astrana Marín, en su "Introducción al mundo de habla castellana"!

11. Apéndice. ¿Citación de otros vinos no españoles?

Fuera de nuestro tema concreto (**vinos españoles**) quizás se interrogue el lector si William Shakespeare también elogió en sus obras otros vinos no españoles. Yo no estoy muy seguro, pues se me ha ocurrido esta pregunta después de haber orientado mi lectura hacia la búsqueda y el apunte de los vinos españoles, pero puedo afirmar que no recuerdo haber leído nada sobre ello. A veces, dice "bebamos" (y entendemos que no se refiere a agua: puede tratarse de la cerveza inglesa, o aguardiente, o cualquier clase de vino, pero sin una enunciación explícita). He leído poquíssimas veces el sustantivo "vino", sin especificar más. No era ese mi objetivo al leerme todas las obras teatrales del genial dramaturgo. Pero creo que no hace citas concretas de vinos no españoles, salvo alguna muy rara excepción. Vamos a exponer algunas citas, más o menos concretas, que conservamos de nuestros apuntes.

En *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, acto I, escena IV, dice Hamlet a Horacio, sobre la próxima orgía nocturna del Rey: "... y como apura **sus tragos del Rin...**", hay una clara alusión al vino renano (p. 1.342b, A.M.). En esta misma tragedia, en el acto V, escena I, el Clown 1º le dice al Clown 2º: "tráeme **media azumbre de licor**" (p. 1.385b, A.M.), sin especificar qué clase de licor. Y en el mismo acto V, escena II, al comienzo del banquete mortal, dice EL REY a los pajes: "Poned **los jarros de vino sobre esta mesa**" (p. 1.393b, A.M.). Y no se dice a qué clase de vino se refiere.

En otras obras hay citas más o menos concretas o inconcretas. En *La Segunda Parte del rey Enrique IV*, en su acto II, escena IV, se dice por Doll Tearsheet: "Hay en él todo el cargamento de un **traficante de vino de Burdeos**" (p. 476a, A.M.); es decir, no se cita en concreto el vino de Burdeos, sino a "un traficante de ese vino". Y no hay elogio alguno.

Finalmente, hemos encontrado una cita concreta del vino moscatel. En *La doma de la bravía (The taming of the shrew)*. Acto III, escena II. Delante de la casa de Bautista. Gremio cuenta cómo se ha efectuado la boda entre Catalina y Petruchio. En la misma iglesia era costumbre beber un vino: "¡A la salud de todos, exclamó! **Sorbido de un trago el moscatel...**" ["Quaff'd off the muscadel..."] (p. 1.021b, A.M.). Pero es que el moscatel lo mismo podría ser español que italiano o de otro origen

geográfico, y por eso no le podemos dar entrada segura como cita de un vino español, ni tampoco italiano o de otro raro país.

11. Apéndice segundo. Dos errores de Astrana Marín

Sin ninguna maledicencia, podemos traer dos errores (una minucia entre unos dos millones de palabras que tiene el volumen que poseemos y hemos manejado, de 1961) que hemos descubierto en las muy abundantes notas a pie de página con que nuestro traductor trató de aumentar los conocimientos de los lectores. Curiosamente, los dos son de carácter musical.

El primero se refiere a la traducción como "gallardía" (p. 1.247b, A.M.) de "un baile español de moda entonces en Inglaterra". Se trata de la **gallarda**, así llamado en España. Precisamente nuestro traductor hizo bien la traslación por "gallarda" en otra nota anterior (p. 521b, A.M.), donde decía: "baile vivo de moda en tiempos de Shakespeare". Se ve que no conexas una traducción con otra de un mismo baile, por la diferencia de traducción y la diferencia de notas a pie de página.

Y el segundo error es la traducción como "violonchelo" de la expresión: "viol-de-gambois", con una errada nota en la que se mete contra "las versiones bárbaras" que traducen el citado instrumento como "viola de piernas". Pero en la realidad se trata de la voz italiana "viola de gamba", que aunque se usa en su voz italiana en España, en realidad resulta ser su traducción exactamente como "viola de piernas", porque se mantenía por el músico entre las piernas. Y, atención, el violonchelo es de la familia del violín (nada que ver con la viola de gamba), y aunque se inició a mediados del siglo XVI, solamente empezó verdaderamente a utilizarse como gran instrumento musical, a partir de las innovaciones (de tamaño, cuerda, sonoridad) que en él hizo el famoso "luthier" Stradivarius a principios del siglo XVIII.

Fernando Rodríguez De La Torre
Doctor en Geografía e Historia y Académico Correspondiente de la Real de la Historia



“LA ENTRADA DEL MORO” DE AMPUDIA DE CAMPOS (PALENCIA)

Carlos del Peso Taranco

*¡Antes que salga la aurora
coronada de jacintos,
quiero como general
y como cauto caudillo
registrar mis centinelas
por ver si se hallan dormidos!*
El Rey Moro

Resumen

Los rituales festivos han marcado siempre el calendario rural y entre ellos, las representaciones teatrales de conquista, en las que se escenifica un enfrentamiento entre dos bandos son especialmente interesantes en el mundo hispánico. Dentro de este tipo de obrillas las que están más extendidas son las conocidas Fiestas de Moros y Cristianos, enfrentamientos dialécticos que en Castilla y León, al igual que en otras Comunidades (como es el caso del Dance aragonés) están unidas a las cuadrillas de danzantes. El ejemplo que nos ocupa, “La Entrada del Moro” de Ampudia de Campos¹ (Palencia), constituye uno de los escasos ejemplos que se han mantenido en la memoria viva de Castilla y León. Sus características entroncan con un corpus común que fue extendido por el continente americano, manteniendo muchas similitudes con otras fiestas de conquista. Este tipo de representaciones son uno de los rituales festivos más complejos, formados a lo largo de siglos con la superposición de elementos de muy diverso origen.

Palabras clave: danzas de palos, autos teatrales, ciclo festivo anual, cofradías.

Las Cuadrillas de Danzantes en la Tierra de Campos

La Tierra de Campos, esa extensa comarca natural que ocupa parte de las provincias de Valladolid, Palencia, Zamora y León, en tiempos próspera y habitada y ahora a duras penas sobreviviendo, ha mantenido hasta hace pocos años, un buen número de manifestaciones folklóricas de interés y entre ellas, las cuadrillas de danzantes (MARTÍNEZ Y PORRO, 1998). Sólo entre las provincias de Valladolid y Palencia registran referencias a antiguas danzas y paloteos terracampinos más de 30 pueblos (en **Valladolid:** Herrín de Campos, Villabaruz de Campos, Villafrades de Campos, Tamariz de Campos, Berrueces, La Unión de Campos, Ceinos de Campos y Cuenca de Campos, Gatón de Campos, Villacarralón, Valverde de Campos, Melgar de Arriba y de Abajo, Moral de la Reina, Bercero, y Montealegre y en **Palencia:** Cisneros, Guaza de Campos, Becerril de Campos, Autillo de Campos, Autilla del Pino,

¹ Aunque la nomenclatura oficial de la localidad es Ampudia, pervivió hasta mediados del siglo xx el uso tradicional del apellido “de Campos” para ubicarla en esta extensa comarca que abarca parte de las provincias de Palencia, Valladolid, León y Zamora. Geográficamente el término municipal se reparte entre la Tierra de Campos y Los Montes de Torozos o Los Alcores, páramos calcáreos que ocupan 3/4 partes del territorio ampudiano.

Paredes de Monte, Frómista, Fuentes de Valdepero, Fuentes de Nava, Villada, Villamartín de Campos, Torremormojón, Husillos, Támara de Campos, Ampudia, Valoria del Alcor, Meneses de Campos, Castromocho, Pedraza de Campos y Palencia capital). Todas estas localidades mantienen o han gozado de la presencia de danza y/o paloteo, siendo, sin duda, una de las comarcas hispanas que más apego ha tenido a este tipo de danzas. Entre todos ellos, la localidad de Ampudia, en Palencia, sigue manteniendo vivo el entrechocar de palos y el juego de rodillas de su danza.

A estas manifestaciones terracampinas hay que añadir, en la provincia de Palencia, las interesantes cuadrillas de danzantes de El Cerrato (Tabanera, Palenzuela, Villamediana, Torquemada, Dueñas, Cevico de la Torre...) con características propias tanto de repertorio como de indumento y las danzas rituales de Saldaña, ya en La Vega del Carrión ejecutadas en honor a la Virgen del Valle.

Desgraciadamente, de todos los patrimonios culturales de la provincia, es sin duda el patrimonio inmaterial, especialmente en todo lo referido a la tradición oral vinculada a la música y al baile el que más pérdidas está teniendo en estos momentos. Así como el patrimonio histórico cultural material plasmado en iglesias, ermitas, castillos y edificios civiles se conserva y se pone en uso, la tradición oral, asentada en la transmisión de generación en generación a través de la palabra se desvanece en los inicios del siglo XXI.

Las danzas de palos y procesionales están ampliamente documentadas² y aunque en origen pueden tener aspectos relacionados con antiguas civilizaciones, es durante los siglos XVI y XVII cuando se forjan y consolidan este tipo de bailes tal y como nos han llegado hasta nosotros, en muchos casos vinculadas a las procesiones, especialmente a la de Corpus Christi (VALIENTE, 2011). Con la decadencia de esta fiesta, las danzas y obras teatrales se van desplazando poco a poco a las fiestas patronales, fijando las características actuales que conocemos.

Relacionadas con las Cofradías, tuvieron siempre un marcado carácter ritual³, y suponen en todos los casos en los que se mantienen, las señas de identidad de muchas de nuestras pequeñas localidades rurales.

Hablar de danzantes es también hablar de representaciones teatrales. Las cuadrillas de danzantes eran contratadas por las Cofradías para aportar más ornato y ceremonia a las fiestas principales de las mismas, aunque en muchas ocasiones, como es el caso ampudiano, eran los propios cofrades los encargados de la danza y las obras de teatro, contando para ellos con indumentaria propia de la cofradía⁴. Entre las funciones de las cuadrillas estaban el acompañamiento de autoridades con pasacalles (alcaldes, cofrades, mayordomos...) y la ejecución de la danza y los lazos de paloteo. Junto a este papel principal en la procesión, se ajustaban las danzas para la puesta en escena de pequeños autos dando mayor empaque y suntuosidad a los actos. Es el caso que nos ocupa, "La Entrada del Moro", asociada desde antiguo, a la cofradía de Santiago Apóstol de Ampudia y muy relacionadas con el resto de las fiestas de Moros y Cristianos.

2 Las primeras referencias históricas escritas de la Danza de Ampudia aparecen en 1613 cuando "se traen unas danzas" para la fiesta de la Virgen, el 8 de septiembre. Unos años antes, en 1611, se crea la Cofradía de Nuestra Señora de Alconada, conocida también como Cofradía de los Pastores. No 228 de Acuerdos Capitulares. Archivo Parroquial de Ampudia. 8-09-1613.- folio 268. (PEÑA, 2004).

3 En ocasiones la danza era ofrecida para eventos distintos al rito procesional. Así, era común que las cuadrillas de danzantes "brindaran" sus lazos y danzas como agasajo a personalidades que visitaban la localidad, incluso a novios.

4 Todavía se recuerda en Ampudia como la Cofradía de los Pastores, entre sus bienes, contaba con un arca donde se guardaban las libreas de la danza.

Las Fiestas de Moros y Cristianos en el ámbito Hispánico y la América Colonial

Para entender la importancia de la fiesta de “La Entrada del Moro” ampudiana es necesario ponerla en su contexto histórico y social analizando otros rituales festivos emparentados en distintos ámbitos geográficos. La obrilla palentina de Santiago Matamoros es un ejemplo de Fiesta de Moros y Cristianos, única en Castilla y León (al menos una de las que más elementos ha conservado en la memoria viva) y emparenta con todas las fiestas de moros y cristianos hispanas así como con las Danzas de Conquista y otras representaciones rituales allende el Atlántico.

Los rituales de bandos enfrentados están extendidos por todo el mundo teniendo un origen complejo en muchos casos. Algunos autores (BRISSET, 1998) sitúan las primeras referencias de combates teatralizados de moros y cristianos hispanas en festividades reales y de la nobleza vinculadas a alardes y torneos para celebrar victorias bélicas o como entrenamiento de tropas. Este tipo de festejos pasaría con el tiempo, en siglos posteriores, a formar parte de las fiestas populares transformándose y enriqueciéndose en textos teatrales (algunos ya del siglo XIX), de diversa índole, conformando lo que, por tradición, nos ha llegado hasta nuestros días.

En España aparecen fiestas de moros y cristianos en muy distintos ámbitos geográficos (principalmente en Valencia Galicia, Aragón, Andalucía, Castilla-La Mancha, País Vasco o Andalucía siendo escasas en Castilla y León).

En tierras gallegas según algunas teorías, la representación de “*la historia del Señor Santiago a caballo como cuando fue lo del rey Ramiro*”, está emparentada al teatro jacobeo donde se ponía en escena, como obra de moros y cristianos, en el Corpus

compostelano, pagada por el gremio de azabacheros, ya en el siglo XVI. De la festividad de Corpus pasaría a ofrecerse en las fiestas patronales, siendo según algunos autores el origen de algunas Fiestas de Moros y Cristianos donde el Apóstol Santiago intercede (GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2012). Relacionadas están también las danzas denominadas “Mouriscas” y las “Mascaradas de Xenerales” que se han conservado en la comarca del Río Ulla, donde se personificaban conflictos dialécticos entre dos bandos.

En Aragón, estas luchas festivas cristalizan en la representación de “Los Dances” vinculados, como es el caso ampudiano, a las danzas de palos o espadas. Los textos, muy elementales, escenifican las disputas entre moros y cristianos y suelen ser representados también por los propios danzantes (BELTRÁN MARTÍNEZ, 1989) (MARTÍNEZ TEJERO, 1989).

En el País Vasco se desarrollaron hasta el siglo XVII, mascaradas en torno a la festividad de San Juan, donde los jóvenes se dividían en dos bandos bailando ante las figuras de sus respectivos reyes (el Rey Moro y el Rey Cristiano) (BRISSET, 1998).

Las tierras andaluzas, en particular las de Andalucía oriental (principalmente La Alpujarra granadina y almeriense), han conservado también fiestas de moros y cristianos. Sencillas puestas en escena, con indumentaria anacrónica y una acción teatral donde los moros vencen en primera estancia, robando la imagen del santo Patrono o de la Virgen siendo derrotados posteriormente por los cristianos que acaban doblegándolos a la verdadera fe.

El área levantina, con alguna fiesta en el interior, hacia tierras castellano-manchegas, es la que más ha conservado hasta nuestros días el ritual de moros y cristianos. El rito ha sido convertido en espectáculo de masas, en muchos casos, con representación de conquista del castillo y desfiles de comparsas con vistosa puesta en escena donde la rica indumentaria y la pólvora forman parte del evento. En

algunas fiestas, los cristianos ganan por intercesión del santo Patrón (es el caso de Sant Jordi en Alcoi o Sant Blai en Bocairent).

La participación del Santo, y especialmente Santiago Apóstol, cuyo patronazgo jugó un papel importante en la mayor parte de la Reconquista aparece en muchas de las fiestas de Moros y Cristianos. Para BARCELÓ (1972), la pérdida de protagonismo del Apóstol Santiago en este tipo de ritos está vinculada, a partir del siglo XVII con la expulsión de los moriscos (a principios del siglo XVII) y al nombramiento de Santa Teresa como copatrona de España (también a mediados del siglo XVII).

Este ejemplo de danzas y representaciones teatrales de moros y cristianos acabaran significando el poder y la unidad de todo un pueblo (junto con una importante ostentación de la religión católica) frente a un enemigo común, incluyen todos los componentes propios de una Cruzada, utilizando al personaje (Santiago Apóstol) como el elemento indispensable para vencer a los moros. A partir del siglo XVI estas obras se convierten en el símbolo del Imperio español y por ello, un producto exportable hacia la América colonial, donde el soldado español y los misioneros representarán este tipo de ritos como afirmación de la fuerza divina para el sometimiento de los pueblos indígenas.

Así, surgirán las representaciones de "Santiguos" en México⁵, donde la figura del santo acompañará siempre a los cristianos, mientras que Poncio Pilatos encabezará frecuentemente a la población indígena (con un argumento teatral vinculado a "La destrucción de Jerusalem"). Este tipo de obras se ejecutaban, en muchos casos, ante la imagen del santo. Los textos, provenientes del teatro misionero del siglo XVI, en sucesivas copias, han servido de base a estos autos hasta nuestros días (ARACIL VARÓN, 1999).

Algo similar se ha mantenido en algunas zonas de Venezuela y otras zonas de América, donde siguiendo los moldes peninsulares, se realizan representaciones de conquista durante las procesiones de Corpus, con la participación del Apóstol Santiago, San Miguel o San Jorge (GUIDO, 2000).

Los autos teatrales en Castilla y León

Las pequeñas obrillas que se han ejecutado en las áreas rurales, conservadas hasta nuestros días, se vinculan generalmente, a un momento concreto del calendario festivo. Así las representaciones del ciclo de Navidad (Epifanía y sobretodo la Adoración de los Pastores en Nochebuena) dieron lugar a los "Autos de Reyes" y a las "Pastoradas" o "Corderadas", con buenos ejemplos en Castilla y León (Castroponce en Valladolid, Támara y Terradillos de los Templarios en Palencia). Las escenificaciones de la Semana Santa serían el germen de las "pasiones vivientes". Por último, las fiestas patronales (en honor al Santo o a la Virgen) organizadas por las distintas cofradías vincularían las fiestas "de conquista" o de bandos donde el papel de intercesión de los titulares de la celebración sería clave en la misma.

Los autos teatrales o comedias están íntimamente relacionados con las danzas de danzantes, y así se constata desde antiguo en muchas localidades hispanas. Era muy frecuente que se pusiera en escena un auto sacramental o pieza dramática similar con participación de personajes bíblicos, históricos o de virtudes y vicios, encarnados por los propios danzantes y el birria o director de la danza (DÍAZ, 1992). Ejemplos hay por toda la comunidad de Castilla y León. En la ciudad de Burgos están documentadas, ya en el siglo XVI, representaciones dramatizadas vinculadas a los danzantes y el Corpus (DOMINGO, 1997). También en Armuña (Segovia), ya en el siglo XVI, los danzantes ponían en escena autos sacramentales asociados también a la festividad de Corpus (FUENTES, 2008). En Corporales de

5 Las Danzas de "Santiguos" están muy extendidas en México. Entre muchas localidades destacan Tonalá (Jalisco) y Naolinco (Veracruz) donde Santiago monta un caballo figurado de cartón piedra o madera.

Cabrera (León) se conserva la Danza del Rey Nabuconodossor, donde se trata el tema del Rey de Babilonia, según el texto bíblico del profeta Daniel. Junto a este acto central se desarrollan las escenas de Judit y Holofernes o de Daniel en la cueva de los leones, cargadas de moral cristiana. En Santa Eulalia de Cabrera (también en la provincia de León) se realizaba otra dedicada a San Antonio de Padua, con una lucha de moros y cristianos. En Cigales (Valladolid) se representaba la de David y Goliat (DÍAZ y PORRO, 2008). También En Burgos, en Baños de Valdearados y en Pinilla Trasmonte realizaban asimismo "La Batalla del Rey, de David y Goliat" (MANZANO, 2006). En Cuenca de Campos (Valladolid), el día de San Bernardino se realizaba la "Entradilla de Santiago", lazo ejecutado por seis danzantes disfrazados de moros que luchaban contra el apóstol quien sobre un caballo de cartón, los derrotaba haciendo besar la cruz al botarga de la danza adorándola después todos los vecinos. En Ceinos de Campos (Valladolid), se representaba "La Entrada del Moro" donde los danzantes (cuatro moros y cuatro cristianos), el birria de la danza y un pequeño ángel, empuñando espadas de madera, el día de San Mamerto, hacían la representación teatral a la salida de misa hasta los años 80 del pasado siglo, ejecutando también los lazos de la danza (MARTÍN, 1989). Cosa similar acontecía en Lobeznos (Zamora) donde castellanos y portugueses contendían para vencer finalmente los españoles; en Medina de Rioseco (Valladolid) durante las danzas del Corpus se recitaban dichos basados en temas bíblicos y hagiográficos. La costumbre debió de ser frecuente en toda esta zona de la Tierra de Campos, a la que hay que añadir "La Entrada de Napoleón" felizmente recuperada⁶ y también vinculada a la danza de Autilla de Campos y "El David y Goliat" y "La Entrada del Moro" de Dueñas. Estas dos últimas muy perdidas (DÍAZ y PORRO, 2008).

La "Entrada del Moro", de Dueñas, se desarrollaba a lo largo de tres partes: En la primera, siguiendo la costumbre en estas obras, similares entre ellas, el Rey Moro aprovecha un momento de descuido de las tropas cristianas mientras duermen y consigue robar el Santo Sacramento, que los cristianos custodiaban. Al despertar éstos y comprobar lo sucedido, van en busca del moro al que en sucesivas batallas consiguen derrotar y recuperarlo. La lucha, un sencillo juego de palos entre los ocho danzantes (cuatro disfrazados de moros y cuatro de cristianos) ha de ratificarse con una lucha dialéctica entre el Rey Cristiano y el Rey Moro, en la que aquél consigue convencer a su enemigo que acate la religión cristiana. Este acaba arrodillándose ante el Rey convencido de su error. La obra finaliza con el tejido de cintas entre moros y cristianos.

En la lucha representada en los lazos de paloteo, para distinguir un bando de otro, los danzantes incluían unas cintas con las iniciales SM para los soldados moros y SC para los soldados cristianos (CABALLERO Y CABALLERO, 1987).

La Sección Femenina recogió, a finales de los años 60 del siglo xx, algunos datos de estas danzas, que míticamente presentaban la Entrada del Moro, situándolas nada más y nada menos en tiempos de Los Reyes Católicos, vinculados a la villa (PORRO et al, 2010). La representación de Dueñas cuenta con interesantes elementos presentes en otras obras similares como son el robo del Sacramento, la batalla entre bandos con danzas de palos y la conversión al cristianismo con algarada final y tejido de cintas. Este vínculo con la fiesta de Corpus Christi refuerza la idea del origen de este tipo de autos teatrales puestos en escena para realzar esta importante festividad del calendario católico. Posteriormente con el declive de la misma pasaría a las fiestas patronales mezclándose con otros textos y personajes.

Apenas se ha logrado reunir un puñado de versos (en composiciones octosilábicas como en Ampudia), entre ellos el que utilizaba el Rey Moro para entrar en combate con los cristianos, desafiándoles:

⁶ El auto autillano se recupera el año 2007 después de 37 años sin representarse. Actualmente tiene una puesta en escena bianual.

Yo soy la fuerza del mar, arrogante contra Cristo
y finco mis estandartes y desde aquí os desafío;
a los soldados cristianos que son del orden impío
no me permitan mis voces ni soportar mis oídos.

Entre los escasos fragmentos conservados y recogidos por Eugenio García Palenzuela, antiguo Director de la Escuela de Música y Danza Municipal de Dueñas aparece también el inicio que se corresponde, curiosamente, con el del tema de Ampudia (*Antes que salga la aurora coronada de jacintos...*) (CABALLERO Y CABALLERO, 1987).

El texto original: *Antes que salga la aurora...*

El origen del texto que da cuerpo a "La Entrada del Moro" ampudiana y también a la versión de Dueñas es un pliego de cordel de Diego de Hornedillo cuyo título es: "Coloquio entre un moro y un cristiano sobre la pureza de la Virgen María, y nacimiento de su Santísimo Hijo". El pliego se imprime por J.M. Estillarte en la ciudad de Sevilla, Calle Génova 9, en 1848 (incipit: *Antes que salga la aurora*), aunque bien pudiera beber de un texto más antiguo. Su amplísima difusión e incorporación en las Fiestas de Moros y Cristianos es patente en numerosas localidades que han conservado los versos en sus representaciones. Posteriormente una nueva versión publicada en Villena, en este caso matizada con nuevos versos referidos a la patrona de la villa alicantina, la Virgen de las Virtudes, enriquece las versiones escritas (1915, *Conversión del moro al cristianismo*, compuesta por Juan Martínez Navarro. Sobre la pureza de María y el nacimiento de su Santo Hijo. Impresa por Claudio Persásia. Villena).

El texto o fragmentos del mismo sirven de base a numerosas representaciones de moros y cristianos. Entre otras, además de en las palentinas de Ampudia (fiestas de Santiago) y Dueñas (fiestas de Corpus Christi) y la alicantina de Villena (fiestas de la Virgen de las Virtudes), aparece en "las Relaciones" del pueblo de Quéntar (Granada), durante la fiesta de San Sebastián, recitadas/cantadas por los jóvenes actores, en cuya representación se relatan los hechos acaecidos entre 1567 (cuando comienza la sublevación de los moriscos en la localidad) y 1571, día de la toma de Quéntar por Don Juan de Austria. También en "Las Relaciones" que con motivo de sus fiestas de Moros y Cristianos y su patrón San Roque se hacen en Velefique (Almería) a mediados de agosto y en las fiestas de Moros y Cristianos en honor a la Virgen del Rosario, también a mediados de agosto en Carchalejo (Jaén). Pero no sólo en el área levantina o andaluza aparece este texto de Diego de Hornedillo también se incorpora a las conocidas fiestas de conquista aragonesas "Los Dances". Así en el pueblo de Ainzón (Zaragoza), en sus "Dances del Paloteo" de las fiestas de La Exaltación de la Santa Cruz de septiembre, se incorpora, del mismo modo, el texto al "Dance del Moro" (LAFOZ, 1983).

Con todo, aunque el texto que ha llegado hasta nosotros tenga poco más de 150 años, este tipo de representaciones hunden sus raíces, como ya hemos comentado, en las obrillas teatrales de la fiesta de Corpus que, con las importantes prohibiciones de Carlos III restringiendo la danza y los autos, poco a poco se fueron trasladando a las fiestas patronales con la decadencia de la fiesta del Santísimo (al menos en su parte más festiva y visual). Así en cada localidad, los textos se acomodan y adaptan a la fiesta y a los patronos, creando obras singulares de manos de párrocos, directores, y gentes instruidas en las letras. En el caso ampudiano, además, el texto recoge toda la tradición del teatro jacobeo incluyendo elementos propios de la fiesta de Santiago Matamoros, e incorporando personajes de la danza como es el director de la misma, "el Galleta"⁷.

7 La participación del botarga o director de la danza en la obrilla teatral aparece muy extendido en este tipo de

El texto con el paso de los años se enriquece con distintos elementos que modifican el original pliego de cordel, llenándole de los anacronismos tan característicos de este tipo de obrillas. Posiblemente en una reelaboración del mismo en la primera mitad del siglo XIX se incluyeran los versos siguientes en clara referencia al enemigo revolucionario francés⁸:

*“¡Ho día triste y aciago el jacobismo de Francia
redúcese a polvo y ceniza hoy la religión cristiana!”*

Recalcado con la figura del rey moro “Rey de Murat” en una posible referencia al Mariscal Murat⁹ jefe militar de la España invadida por Napoleón que reprimió el levantamiento del 2 de mayo 1808.

Ya en una última modificación del texto después de la guerra civil, en 1941, se añade en la despedida un verso alusivo a Franco.

La fiesta de Santiago en Ampudia y “La Entrada del Moro”

La vinculación de la fiesta al Apóstol Santiago en el caso de Cuenca de Campos está relacionada con el Camino de Madrid que desde Medina de Rioseco (con una iglesia dedicada al Santo) nos lleva hasta la cercana Villalón para seguir viaje hacia Sahagún y enlazar allí con el Camino Francés. No sabemos si Ampudia fue villa cruzada por algún ramal de los caminos de Santiago, que llevara las sendas del sur provincial a morir al Camino de Madrid en Medina de Rioseco. A favor de esta hipótesis está la propia presencia de la ermita del santo y un antiguo hospital en Ampudia¹⁰, la existencia de un hospital de Santiago en Dueñas, la calle de Santiago y su imagen peregrina en la arteria principal de Paredes de Monte, las imágenes de Santiago peregrino en Montealegre de Campos y de Santiago Matamoros en Villalba de los Alcores, así como la constancia de peregrinos en el cercano Monasterio

representaciones. Así ocurre con el birria en “La Entrada de Napoleón” que introduce el auto con su picardía característica: *Buenas tardes amado pueblo yo os vengo a manifestar el destino que me ha dado la danza de este lugar.*

8 El escarnio público a la nación vecina se materializó también en conocidos lazos de las danzas de palos. Es el caso de “Los Franceses” del repertorio de las danzas de Ampudia donde al son de “la Carmagnole”, o “la Cabañuela”, una marcha militar francesa, se ridiculiza al pueblo invasor:

*Los franceses señores
son unos borrachones
que solo sus vallasos
mataron a su Rey.
Mataron a su Rey
y a su Reina también
¡Jesús que mala acción!
Disparan a cañón
¡Jesús que crueldad!
Y así de esta manera
volvieron a operar. Y al son de la clara mañana (o cabañuela)
muera la sombra del cañón.*

9 Este personaje Murat o Morad también está presente en la representación de “La Entrada de Napoleón” en la cercana Autilla del Pino.

10 En Ampudia también hubo un Hospital de Santiago en la calle de San Martín, con el tiempo se unió al de Santa María de Clemencia y los de San Juan, Nuestra Señora de la Parra, San Roque, San Sebastián y Santo Espíritu en una única Cofradía de los Hospitales (PEÑA, 2004).

de Matallana y en las oraciones y cartas ofrecidas a la Virgen Peregrina de Meneses de Campos, no muy lejos de Ampudia.

La iconografía más característica de Santiago le representa en la Edad Media como peregrino mientras que a partir de los siglos XVI y XVII se extiende la representación del Santo como protector frente a los musulmanes (PANIZO, 2010).

Pero, ¿es posible que la obra, o alguna versión de la misma, llegara a través del camino de Santiago hasta la Tierra de Campos?. Sea como fuera, Ampudia, conservó los versos, con métrica octosilábica, de "La Entrada del Moro" por tradición oral, de generación en generación, aunque puntualmente pudieran ser plasmados por escrito. El texto ampudiano, aunque en origen tiene un carácter culto (con autor conocido, difundido mediante pliegos), toma con el tiempo, características propias (como el papel relevante del "galleta" o director de la danza). La obra estaba vinculada a la cuadrilla de danzantes de la Cofradía de Santiago¹¹, que bien pudiera ser propia, atendida por los mismos cofrades, o contratada para un mayor realce de la fiesta principal del titular de la Cofradía. Por suerte nos han llegado dos textos escritos íntegros de la obrilla que, a grandes rasgos, repite el esquema argumental de este tipo de autos. El primero manuscrito y fechado en Ampudia el 4 de noviembre de 1941, firmado por Manuel Zarzuelo (que llegó a ser alcalde de la Villa) y el segundo, ya mecanografiado, posiblemente durante las décadas 50-60 del pasado siglo, durante las campañas de recopilación de manifestaciones folklóricas por la Sección Femenina de Palencia. En esta última versión se le añaden unos versos al inicio del auto que difieren el texto original en métrica y estilo¹².

Por lo demás, ambos textos son prácticamente iguales en anotaciones al margen, entendiéndose que el más moderno pudiera ser copia mecanografiada del más antiguo.

La obra, de doce escenas más una despedida final, es representada por 10 personajes que por orden de aparición son: El Rey Moro, El Moro 1º, El Abanderado Cristiano, El Rey Cristiano, El Moro 2º, El Abanderado Moro, El Ángel, El Moro 3º, El Galleta y Santiago Apóstol.

El hilo conductor del argumento es el siguiente: El Rey Moro increpa para pelear a los cristianos guarecidos en su castillo, entregando una carta al Rey Cristiano. Éste le desafía a través de otra misiva entregada por su abanderado. La guerra está declarada. Entre tanto, se aparece la imagen de la Virgen en la tienda de campaña del moro, y éste blasfema contra ella. Por fin, llega el momento en el que el Rey Moro y el Rey Cristiano se ven las caras empezando la disputa dialéctica. El Rey Moro le pide que cumpla con el pago del Tributo de las Cien Doncellas al Rey Cristiano. Éste se niega y se

11 Los libros de la Cofradía dan como fecha de creación de la misma el año 1856, poco tiempo después de la reedificación de la ermita según quedó constancia en una placa conmemorativa que se conserva en el edificio: "Se reedificó esta Yglesia en el año 1851 á espensas de Yltmo. Sr. D. Manuel Tariego, Caballero Comendador de la Real Orden de Carlos 3o. Dignidad de Chantre de la Patriarcal de Sevilla y Auditor del Tral. Supremo de la Rota". Con todo, es posible que la Cofradía recogiera una antigua y fuerte devoción al Santo muy anterior a esa fecha.

12 Cristianos:
Que muera Mahoma / que es un falso Dios
y que venza Cristo / que es nuestro Dios
 Moros:
Mahoma no muere / que es mi defensor
y ahora veremos / quién gana la acción
 Cristianos:
Si tu no la ganas / como la anterior
no tardarás mucho / en pedirme perdón

encomienda a Santiago Apóstol. El Rey Cristiano le amonesta solicitando que se bautice en la religión cristiana. Entran en batalla y los cristianos pierden la enseña. Los moros crecidos hieren al Ángel del Señor. El galleta se convierte al Islam. Tras la disputa los cristianos vencen la batalla. Por intercesión de Santiago Apóstol, los moros se convierten al cristianismo y se bautizan después de la lucha. El galleta se queda sólo y se arrepiente de su poca fe en Cristo, volviéndose a bautizar. La obra acaba con una despedida dando gracias a todo el pueblo, a la Cofradía y pidiendo un merecido aplauso.

El texto comparte a grandes rasgos las acciones y personajes de este tipo de obras (BRISSET, 1998): diálogos o parlamentos entre cabecillas, la lucha por un castillo, apoderarse de una imagen del santo patrón e injuriarla, exigir el pago de un tributo, apoderamiento de la bandera, obligación de cambio de fe, intercesión del santo protector...

El auto ampudiano se completa con un acompañamiento musical denominado "el Trairo" que, según anotaciones "es son de guerra". Posiblemente sea una denominación onomatopéyica del tema musical que ejecutaba Moisés de Castro, uno de los últimos dulzaineros ampudianos que legó el repertorio a su hijo Agustín, en activo hasta los años 80 del siglo xx. Algo parecido pasa con "el Tarirán" (BELTRÁN, 1989), nomenclatura onomatopéyica, para el preludeo común a los toques de gaita en el Dance de Sariñena (representaciones teatrales vinculadas a las fiestas de moros y cristianos propias de Aragón).

La obra recrea un hecho histórico envuelto en leyenda: la Batalla de Clavijo. El hecho tuvo lugar el 23 de mayo del año 884 en Clavijo (La Rioja). El rey cristiano Ramiro I de Asturias se negará a seguir pagando el Tributo de las Cien Doncellas a los emires árabes. Las tropas cristianas al mando del Rey Ramiro se enfrentarán contra las tropas musulmanas encabezadas por Abderramán II. Las crónicas del hecho cuentan que el mismísimo Apóstol Santiago montado en un corcel blanco intercederá en la batalla dando la victoria a las tropas cristianas. La Iglesia instaurará, ese día del 23 de mayo, la fiesta de la Aparición del Apóstol Santiago, el conocido como "Santiago Matamoros" cuya iconografía representa al Apóstol cabalgando por encima de los infieles blandiendo la espada. Santiago Matamoros es el titular de la ermita¹³ de Ampudia (edificada entre los siglos xvi y xvii y reedificada en 1851) y en su fiesta de mayo, se representaba, por los cofrades, hasta la década de los años 50 del siglo pasado "La Entrada del Moro", además de ejecutar sus danzas y paloteos si así lo requería el mayordomo del año, "el que daba la cofradía". La imagen era trasladada en procesión hasta la Colegiata de San Miguel donde permanecía hasta la festividad del Corpus Christi, saliendo ese mismo día en procesión, con las varas e insignias de la Cofradía, en un lugar preferente abriendo la misma (VALLE, 2006). Posteriormente ya en los años 70, la ermita se arruina y se pierde la fiesta de Santiago Matamoros. Es a finales de los años 90 cuando se recupera el sagrado edificio y se traslada la celebración, con el rito totalmente perdido, al 25 de julio, festividad de Santiago Apóstol Peregrino. El auto teatral se desvincula de su fiesta y desaparece, representándose en las últimas ocasiones en Navidad¹⁴.

Las ropas utilizadas, en este tipo de representaciones rurales, suelen ser colchas de seda o sábanas para el bando moro y vestuario militar al uso para el bando cristiano. En el caso de Ampudia, aparece también el Ángel, y la figura de Santiago Apóstol, con un faldellín de color, banda con los colores de

13 El actual edificio no fue una ermita más de las muchas que contó la Villa pues en tiempos, junto con Santa María de Alconada, tuvo rango de parroquia (PEÑA, 2004).

14 Es probable que el texto original fuera una obrilla pensada para su puesta en escena en Navidad, así lo indican los primeros versos del pliego:

*Hoy que celebra el Cristiano / con fiestas y regocijos
aquel día en que nació / el que llaman Dios Divino...*

España cruzada al pecho, tocado de montera con las conchas peregrinas, y con un caballo figurado (generalmente este caballito era de cartón o madera, al estilo de los caballos figurados de muchas cuadrillas de danzantes propias del Corpus). Además en el caso de Ampudia hay que añadir la figura del "Galleta" o director de la danza que representa la vileza de la condición humana y que le da un contrapunto bufonesco a su participación en el auto.

En una de las últimas representaciones de La Entrada en el año 1956 (dirigida por Leuprecio Pascua), el galleta lo ejecuta un niño de unos 10 años, vestido de blanco¹⁵, pero con una larga vara de la que cuelga un rabo de caballería cuya misión era la de servir de ayuda para abrir el espacio para ejecutar la danza¹⁶. Poco sabemos de la indumentaria propia del galleta ampudiano, su vestimenta estafalaria resaltaba entre la blancura inmaculada de la librea de los danzantes. ORTEGA (1997) al tratar el paloteo de Ampudia nos habla de que *"El birria que en Ampudia recibe el nombre de galleta, lleva una vestimenta distinta. En tiempos no muy lejanos, "el galleta" vestía con casaca y pantalón negro, sombrero con punta hacia arriba como un pirata"*. Por otro lado, los datos históricos aportados por PEÑA (2011) nos hablan en 1744 de que la Cofradía del Santísimo Sacramento *"compone el vestido de la Galleta con bayeta e hilo"*. En ocasiones, en la documentación histórica se habla de forma indistinta de Galleta (en masculino o femenino) o de Botarga para denominar al director de la danza. Este director de la danza y los danzantes cobraban en muchos casos en especie "la robla" (generalmente avellanas, obleas y vino) (IZQUIERDO, 2012). En los últimos años, a partir de la década de los 60 del siglo xx se pierde toda referencia a la figura del Galleta y a su peculiar indumentaria por lo que no conocemos si en tiempos vistió con traje de bayeta de colores al estilo del de Cisneros.

Además del vestuario cabe destacar otros elementos que eran comunes en el atrezzo como son el montaje de una "jaima mora", las banderas, el cuadro de la virgen, la Santa Cruz, o el caballo figurado de Santiago Apóstol.

*¡Viva nuestro Apóstol Santiago! / viva su congregación
y viva todo este pueblo / que escucha con atención
¡Vivan sus autoridades! / Y aquí termina "La Entrada"
pero antes ¡viva también / Nuestra Virgen de Alconada!
¡¡Soldados todos apunten!! / y disparemos un tiro
y que nos den los aplausos / ¡si los hemos merecido!
El Rey Cristiano en la Despedida*

Agradecimientos

Agradecemos la información, textos, fotografías y referencias históricas facilitadas, entre otros, por Ángel de Castro, Julio César Izquierdo, Carlos Porro, Demetrio Brisset, Julio Montañés, Luis José Peña, Ascensión del Valle, Iñaki Sánchez Peláez, Cofradía de Santiago, Abraham Garza y Ana del Río. Sus aportaciones han servido para documentar y poner en valor este interesante auto teatral del patrimonio inmaterial de la provincia de Palencia.

Carlos del Peso Taranco
Danza y Paloteo de Ampudia
www.paloteodeampudia.blogspot.com

15 El Galleta se mantuvo en la danza ampudiana hasta la década de los años 60. En los últimos tiempos se caracterizaba por vestir sin el doble enaguado, con una sola banda al pecho y con la vara de cerdas de caballo.

16 Las cerdas se han conservado también en la botarga de Grijota (Palencia) que acompaña la danza ofrecida al Santo Cristo de la Salud.

Documentación gráfica:



Danza de Santiagos, Tonalá, Mexico
<http://adligmary.blogspot.com.es/2012/04/tonala.html> (último acceso: 27/07/2012)



Danza de Santiagos, Naolinco (México). Foto cedida por Abraham Garza



Ermita de Santiago Apóstol (Ampudia-Palencia)



Varas de la Cofradía de Santiago Apóstol. Ampudia (Palencia)



Medalla de la Cofradía de Santiago Apóstol. Ampudia de Campos (Palencia)



Procesión de Santiago Apóstol, Ampudia (Palencia). Año 1956



Representación de La Entrada del Moro (23 de mayo 1956). Ampudia (Palencia)
La cuadrilla de personajes junto con Leuprecio Pascua



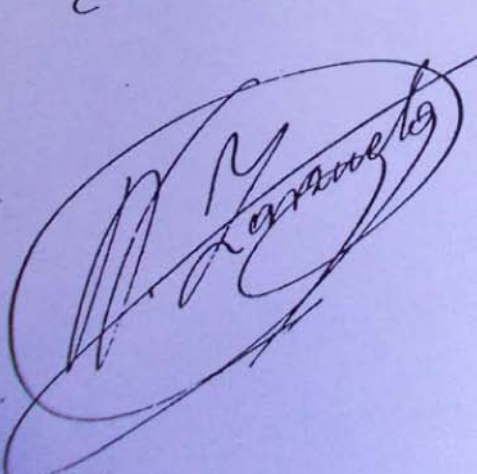
Cuadrilla de danzantes de Ampudia (1952), en una visita a Palencia capital
En el centro la figura del galleta con la vara de cerdas

Entrada del moro
Escena I:
Rey moro. - ¡ Antes que salga la aurora
coronada de jacintos,
quisto como general
y como cauto caudillo
registrar mis centinelas
por ver si se hallan dormidas!
Que el general que descansa

nuestra Virgen de Alameda!
¡ Soldados todos ¡ ayúnten !!
y disparémos con tiro
y que X nos den los aplausos
si los hemos merecido!

« Fin »

Amoyudín 4 de Noviembre de 1941



Inicio y final de La Entrada del Moro. Manuscrito fechado en 1941 y firmado por Manuel Zarzuelo



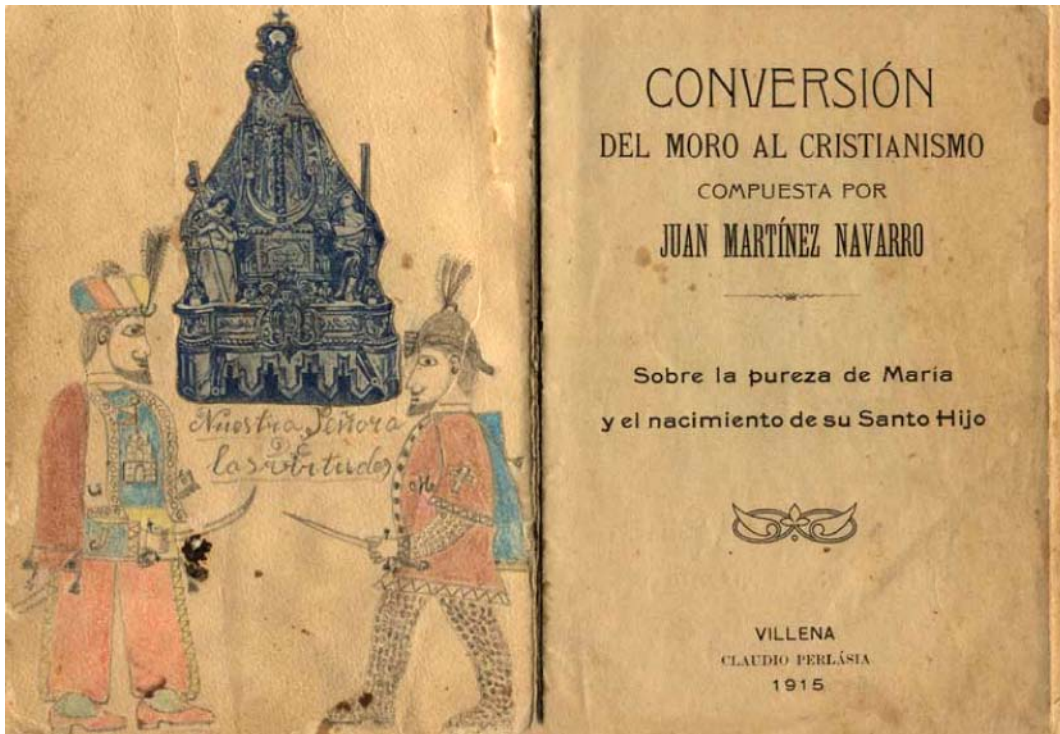
COLOQUIO ENTRE UN MORO Y UN CRISTIANO, SOBRE LA PU-
REZA DE LA VIRGEN MARIA, Y NACIMIENTO DE SU SANTISIMO HIJO.



Sale el Moro.

Moro. Antes que salga la aurora
coronada de jacintos,
quiero como general,
y como cauto caudillo,
registrar mis centinelas
para ver si se han dormido;
que el general que descansa
á vista de su enemigo,
bien puede ser vigilante;
bien puede ser atrevido;
mas yo nunca me conformo
con tan eróicos designios.
Hoy que celebra el Cristiano
con fiestas y regocijos
aquel dia en que nació
el que llaman Dios Divino,

aquel profeta de Alá,
que algunos le llaman Cristo,
he de llegar por si tiene
aqueste fuerte castillo
algun Cristiano valiente
para batallar conmigo;
y sino su general,
pues que le toca á su brio
el salir á la batalla,
para que este regocijo
se les vuelva un gran pesar;
porque es grande desatino,
de que á mi vista, esten
en fiestas tan divertidos.
En cólera y rabia ardo;
y de mi cuchilla el filo
está rabiando por darles.



Texto "Antes que salga la aurora". Adaptación para las fiestas de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena. 1915

BIBLIOGRAFÍA

- ARACIL VARÓN, B. (1999). *Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: La destrucción de Jerusalén*. Anales de Literatura Española No 13.
- BARCELÓ VERDÚ (1972). *Santiago y la Fiesta de Moros y Cristianos*. Calendario del festero. Gráficas Díaz. Alicante.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989). *El Dance aragonés. Planteamientos y problemas generales*. Actas de las Jornadas de Etnología Aragonesa. Noviembre 1989. pp 11-24.
- BRISSET MARTÍN, D. (1998). *Fiestas de Moros y Cristianos. Historias y Significados*. I Jornadas de Religiosidad Popular (Almería, 1996). Actas de las Jornadas. Instituto de Estudios Almerienses. pp 361-380.
- CABALLERO BASTARDO, A. Y CABALLERO CHACÓN, F. (1987). *El libro de Dueñas*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia. pp 129-143.
- DÍAZ, J Y PORRO, C. (2008). *La Danza*. Colección Ser y estar en Castilla y León. Museo Etnográfico de Castilla y León y Fundación Joaquín Díaz.
- DÍAZ, J. (1992). *Castilla y León en Tradición y Danza en España*. Coordinación general Norberto A. Albadalejo Imbernon. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura. 185-208 pp.
- DOMINGO MENA, S. (1997). *Danzantes y danzadores. Danzas rituales de la provincia de Burgos en La Danza en la Cultura Tradicional de Castilla y León*. 155-165 pp.
- FUENTES HERRANZ, J. (2008). *El paloteo en Armuña (Segovia)*. Ayuntamiento de Armuña. 160 pp.
- GONZÁLEZ MONTAÑES, J. (2012). *Teatro y espectáculos públicos en Galicia, de los orígenes a 1670*, en www.teatroengalicia.es. (último acceso 20-6-2012).
- GUIDO, W. (2000) *El teatro menor en Venezuela*. Ponencia del Primer Congreso Nacional de Musicología, Buenos Aires-Argentina. Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología.
- IZQUIERDO MISIEGO, I. *La dulzaina*. Revista La Corredera, primavera-verano 2012. LAFOZ RABAZA, H. (1983) El ciclo festivo de Ainzon (Zaragoza). Revista temas de Antropología Aragonesa No 2. Instituto de Antropología Aragonesa. pp 106-120.
- MANZANO, M. (2006). *Cancionero popular de Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Tomo 1.
- MARTÍN CRIADO, A. (1989). *La entrada del moro y las danzas de Ceinos de Campos*. Revista de Folklore no 102. pp 210-216.
- MARTÍNEZ MUÑIZ, E.; PORRO FERNÁNDEZ, C. (1998). *El Palilleo de Villabaruz. Nuevas Aportaciones*. Revista de Folklore no 207. pp 75-83.
- MARTÍNEZ TEJERO, V. (1989). *El Dance de los Aljeceros*. Actas de las Jornadas de Etnología Aragonesa. Noviembre 1989. pp 45-49.
- ORTEGA, M. (1992). *Danzantes y chiborras (danzas de palos)*. Institución Tello Téllez de Meneses, de la Diputación Provincial, n.º 63, 1992, pp. 615-678.
- PANIZO RODRIGUEZ, J. (2010). *En torno al Apóstol Santiago*. Revista de Folklore no 348. Tomo 30.
- PEÑA CASTRILLO, L. J. (2004). *Los ermitaños de Santa María de Alconada*. Edición del autor.
- PEÑA CASTRILLO, L. J. (2011). *Nuevos datos históricos de la danza de Ampudia*. Comunicación personal.
- PORRO, C., DEL PESO, C., VELASCO, A., BLANCO, I. (2010). *El baile en la provincia de Palencia*. Beca CIOFF-Ministerio de Cultura. (sin publicar).
- VALIENTE TIMÓN, S. (2011). *La fiesta del "Corpus Christi" en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna*. Ab Initio, Núm. 3 (2011)
- VALLE TORRES, A. DEL (2006). *Ampudia (Tradición e Historia)*. Edita Ascensión del Valle. 125 pp.

FLAUTAS DE PAN

Edgardo Civallero

1. Definición

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos (o, en ciertos casos, conductos) de distintas longitudes y grosores, generalmente cerrados por un extremo y abiertos o semi-abiertos por el otro. En su extremo proximal, tales tubos pueden ser lisos o poseer biseles simples o dobles; dependiendo del tipo de embocadura, se soplan de forma transversal o inclinada. Debido a la diferencia de tamaños y cumpliendo los principios acústicos que rigen el sonido de este tipo de elementos (Fletcher 2005), los distintos tubos que componen el aerófono proporcionan diferentes notas y, mediante el empleo de ciertos recursos interpretativos, una serie variable de armónicos.

Los tubos pueden interpretarse de forma separada, coordinando varios intérpretes de un solo tubo sus distintas notas (*stopped-pipe ensembles*), o bien unirse en un solo instrumento con forma de atado o manojo (*bundle panpipe*) o, más comúnmente, con forma de hilera o balsa (*raft panpipe*). Éstas últimas, llamadas “flautas de Pan típicas”, pueden tener distintos esquemas de ordenamiento de los tubos (ascendentes, ascendentes/descendentes, combinados). Existen discrepancias sobre si las *stopped-pipes* pueden considerarse como “flautas de Pan” propiamente dichas, aunque la definición proporcionada por Hornbostel y Sachs en su clásico artículo de 1914 (“varias flautas que se soplan por un extremo, combinadas para formar un solo instrumento”) puede muy bien incluirlas.

La flauta de Pan ha estado en manos del hombre a lo largo de toda su historia, desde el Paleolítico hasta la actualidad, y su presencia se ha documentado prácticamente en los cinco continentes. Tan amplio recorrido conlleva una notable diversidad, tanto a nivel morfológico (estructuras, tamaños, materiales y modos de construcción) como musical (formas de interpretación y repertorios). Desde los bloques de madera perforados de los Pirineos hasta los manojos de cañas de los bosques húmedos de Nueva Guinea, pasando por las espléndidas hileras de tubos de los Andes o la cuenca lacustre del África oriental, la flauta de Pan ofrece un amplio abanico de formas y sonidos. El presente artículo pretende estructurar una aproximación a ese mundo, tan variado como apasionante.

1.1. Historia y distribución de la flauta de Pan a nivel mundial

Un hueso partido –quizás un cúbito de ave, naturalmente hueco, o el radio o las falanges de algún mamífero de gran porte, a los cuales se les extrajo la médula– fue quizás el origen de los primeros silbatos conocidos por el *Homo sapiens*. También se emplearon cañas, cortezas o pequeñas ramas ahuecadas por los insectos, pero esos materiales tan perecederos no lograron, por lo general, sobrevivir al paso de los siglos.

Poco tardarían los primeros músicos en descubrir que tubos de diferentes longitudes y diámetros provocaban sonidos de distintas alturas: los más largos o de mayor diámetro generaban tonos más graves, y los más cortos o de menor diámetro, tonos agudos. Con ese espectro de notas a mano,

no resultaría difícil llegar a la conclusión de que la combinación de varios tubos permitiría construir melodías sencillas. Tal vez un grupo de hombres se reuniera y soplara un tubo cada uno, alternando y mezclando sus sonidos con los de sus compañeros. O puede que, a falta de acompañantes, fuera un solo intérprete el que sostuviera varios tubos entre las manos, colocándolos o no en un orden determinado, y a la larga terminara atándolos de alguna manera para facilitar su manejo.

Descubierto el principio básico, cada cultura fue creando y añadiendo matices particulares a sus propias flautas de Pan: desde tubos resonadores que mejoraban y enriquecían la calidad sonora hasta curiosas formas de organización de los tubos, que agregaban detalles identitarios al instrumento. A través de sus cualidades particulares, es posible seguir la pista de las diferentes variedades de este aerófono a lo largo de la historia y la geografía mundial. En los siguientes apartados, organizados por continentes y siguiendo una secuencia cronológica, se intentará proporcionar una relación de las distintas flautas de Pan conocidas, sus características y sus relaciones.

1.1.1. Europa

Los yacimientos arqueológicos del Paleolítico Superior europeo (30.000-10.000 a.C.) han provisto a los musicólogos de un número nada despreciable de tubos de hueso de distintas longitudes, hallados en grupos. La tentación de considerarlos como los componentes de las primeras flautas de Pan es irresistible, aunque muchos historiadores les hayan asignado funciones tan dispares como estuches para agujas o dispositivos para soplar y esparcir sustancias colorantes.

Entre estos conjuntos de tubos se encuentran los de hueso de mamut, pulcramente cortados y alisados, encontrados en los sitios de Dolní Věstonice / Pavlov (República Checa; periodo gravetiense; 24.000 a.C.), los 2 tubos de hueso de ave de Kostenki I (Voronezh, Rusia; 30.000 a.C.) o los 4 tubos de hueso de ave pulidos desenterrados en la Grotte du Placard (Rocherbetier, departamento de Charente, Francia; periodo magdaleniense; 16.000 a.C.).

Ya en el Neolítico (7.000-3.600 a.C.), se han hallado evidencias de flautas de Pan en la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante, España; 5.500 a. C.) y otros yacimientos ibéricos de esa época, que han proporcionado series de tubos de hueso, hechos de ulnas de grandes aves como buitres y águilas, a los que se les han asignado funciones musicales (*vid.* Martí Oliver *et al.* 2001).

De acuerdo a los estudios arqueológicos disponibles en la actualidad, durante la Edad de Bronce europea (3.600-1.200 a.C.) los escultores de la civilización cicládica del Mar Egeo (islas Cícladas, Grecia; 2.500 a.C.) esbozaron y representaron flautas de Pan de silueta rectangular en sus famosas figurillas de mármol (Haas 1985; *vid.* Getz-Gentle 2001 para una detallada descripción de las piezas). Por su parte, hacia el 2.000 a.C. los miembros de una sociedad de cazadores y pescadores con campamentos emplazados a orillas del Mar de Azov, en Mariupol (Donetsk, sur de Ucrania) construyeron ejemplares con huesos de ave. Elementos similares se encontraron en el pueblo de Skatovka, a orillas del Volga (Sarátov, Rusia) (Häusler 1960). De la misma fecha dataría la serie de 6 tubos de madera de tejo tallados a mano, de entre 30 y 60 cms. de largo y 2 cms. de diámetro y abiertos por ambos extremos, descubiertos durante el invierno de 2003 en un *fulacht fiadh* de Charlesland, condado de Wicklow (Leinster, costa oriental de Irlanda). Los tubos de Wicklow, probablemente parte de una flauta de Pan, son considerados en la actualidad los instrumentos musicales de madera más antiguos de Europa (Gowen 2004, O'Dwyer 2004).

De la Edad de Hierro europea (1.200-400 a.C.) procede un hermoso ejemplar de flauta de Pan de 9 tubos de hueso de óvido o cáprido hallada en la tumba de un chamán de unos 60 años, en Przeczyce (cerca de Zawiercie, sur de Polonia; siglo VIII a.C., periodo Montelius V, cultura lusaciana)

(Szydłowska & Kaminski 1965, Waldman & Mason 2006). Al sudeste, la cultura Hallstatt (800-450 a.C.) ofrece magníficas representaciones de flautas de Pan de 5 tubos en la superficie de tres *situlae* del siglo VII a.C. descubiertas en el área de la actual Eslovenia (la famosa *Situla de Vače*, en la antigua Iliria) y del noreste de Italia, territorio de los vénetos. Estas enormes vasijas de bronce con forma de urna estaban decoradas con escenas de la aristocracia de la época participando en fiestas, procesiones y banquetes, celebraciones posiblemente rituales en las que la presencia de los músicos parecía ser casi obligatoria (Waldman & Mason 2006). En el sitio arqueológico que da nombre a esta cultura, el de Hallstatt (Alta Austria, Austria), se han encontrado instrumentos reales (Waldman & Mason 2006), un inventario de los cuales realiza Megaw (1968).

La cultura La Tène, continuadora de la cultura Hallstatt en el norte de Europa (desde el 450 a.C. hasta la conquista romana en el siglo I d.C.) empleó asimismo flautas de Pan, como la de 5 tubos hallada en el cementerio de Kleinkühnau (Dessau-Rosslau, Sajonia-Anhalt, Alemania) (Behn 1954, ilustraciones en Hoops/Beck et al. 1968-2007).

Se cree que para el primer milenio a.C. la flauta de Pan ya estaba presente en toda la península balcánica, en el centro y el norte de Italia y en todo el centro y el este de Europa (West 1992). Algunos autores opinan que todas esas flautas tendrían un antepasado común en las de la cultura Hallstatt, en especial en las construidas durante la Edad de Hierro en la cuenca del Danubio; otros agregan que las flautas de Grecia y las Cícladas se habrían visto, además, fuertemente influenciadas por las de la vecina Asia Menor, en especial por las del norte de Siria.

Contemporánea de la cultura Hallstatt, la civilización griega arcaica (800-480 a.C.) conocía la flauta de Pan¹, denominada *syrinx*. Brown (1981) y Mathiesen (1999) llaman la atención sobre el hecho de que ese término hace referencia a una pieza de caña en general, y se utilizaba tanto para designar un silbato de un solo tubo (*syrinx monokalamos*) como de varios tubos unidos con hilos (*syrinx polykalamos*) o adheridos con cera (*syrinx kerodetos*), e incluso la boquilla del *aulos*, hecha del mismo material. A partir del siglo V a.C. suele ser habitual usar el plural de *syrinx*, *syringes*, para denominar a las flautas de Pan de forma inequívoca. El vocablo pasó al castellano como "siringa", término aún empleado como cultismo para designar la flauta de Pan.

A lo largo de la dilatada historia de la Antigua Grecia, la flauta de Pan fue un instrumento de connotaciones rústicas. No gozó del aprecio de los estratos más "cultos" de la sociedad, los cuales no escondieron jamás su predilección por el *aulos* y, sobre todo, por la lira, el instrumento del dios Apolo (Mathiesen 1999). A pesar de todo, la flauta de Pan aparece mencionada en la *Ilíada* (18.526) adornando el escudo de Aquiles (el cual, al parecer, llevaba grabada una escena pastoril). Por su parte, Platón, en su *Politeia* ("La República", libro III, cap. 10, 399d), prohíbe en su ciudad-estado ideal todos los instrumentos musicales, menos la lira y la cítara en las ciudades y la flauta de Pan, que los pastores "pueden tener en los campos".

Junto con la lira y el *aulos*, la *syrinx* era otro de los elementos con que se representaba la actividad musical de aquel periodo histórico: según las descripciones que han sobrevivido, la estatua jónica de Apolo erigida en el santuario de su isla natal, Délos (siglo VI a.C.), sostenía en su mano a las tres Gracias, sus compañeras, cada una portando uno de estos instrumentos. Y se ha sugerido que en el culto efesio a Artemisa, la flauta de Pan habría desempeñado un rol destacado, similar al que tuvo en los ritos de todos aquellos dioses y semi-dioses vinculados de alguna forma a los boques y los campos.

1 Vid, p.e. la estatua de bronce de Apolo con una flauta de Pan, datada en el 500 a.C. y conservada en el Museo Británico (AN476212001).

Sin embargo, como se ha dicho, fuera del horizonte mítico, los atenienses prácticamente la despreciaban. De ahí que esté escasamente presente en la cerámica (una excepción famosa es el Vaso François, *vid. infra*) y, cuando se la incluye, nunca aparece en escenas de la vida cotidiana, sino en ilustraciones legendarias y mitológicas. Por lo mismo, dramaturgos y poetas apenas se hicieron eco de ella en sus obras, salvo como un rasgo pintoresco para denotar lo bucólico de los ambientes campesinos y rústicos (Landels 1999).

La *syrinx* griega clásica (West 1992, Sadie & Tyrrell 2001) tenía, por lo general, forma rectangular, con tubos de caña, hueso, madera o metal del mismo tamaño en los que se introducía cera o a los que se perforaba a cierta altura hasta lograr la nota deseada (Gow 1934). El proceso de "afinación" de esos tubos, y la teoría que lo sustenta, fueron descritos cuidadosamente en los *Problemata* de Aristóteles (o Pseudo-Aristóteles). La silueta rectangular del instrumento (que ya aparece en las islas Cícladas y en el norte de Siria) estaría cargada de connotaciones mitológicas y sería, por ende, la usada en la mayoría de las representaciones iconográficas de la flauta de Pan. Por otro lado, además de la cera, es muy posible que se empleara igualmente el método de cortar cada tubo a cierta altura, obteniendo así un instrumento con forma de ala (*pteron*). Ese modo de construcción parece haber sido el preferido por la cultura Hallstatt y otras sociedades contemporáneas a la griega, como la etrusca y la romana. Y se sabe con certeza que lo fue también para la griega durante el periodo helenístico (323-146 a.C.).

El número de tubos de las *syrinx* oscilaba entre 3 y 9 durante el periodo arcaico, 4 y 10 durante el clásico (480-323 a.C.), y 4 y 18 durante el helenístico. Por lo general, los tubos eran pequeños y, en consecuencia, los sonidos producidos, agudos, lo que lleva a pensar que la *syrinx* acompañaría a las voces cantantes y a otros instrumentos una octava por encima de sus registros. Los tubos podían atarse o bien adherirse entre sí con cera (*kerodetos*); en todos los casos, la estructura del instrumento se reforzaba con bandas de tela o tiras de madera o caña. Durante el periodo helenístico se elaboraron también algunas flautas de Pan perforando tubos/conductos en un bloque sólido de algún material duro, como el marfil o la madera de roble o de boj.

Si bien durante el periodo arcaico la flauta aparece en manos de Hermes (uno de los 33 "Himnos Homéricos", el de Hermes, le atribuye a él su invención), a partir del periodo clásico queda asociada a Pan, su hijo. La narración del mito que explica este hecho suele atribuirse al poeta Ovidio, que lo incluye en su *Metamorphosis*, pero se encuentra también en los escritos de un buen número de otros autores clásicos. Con posterioridad, Ateneo de Náucratis afirmaría que a Hermes correspondía el descubrimiento de la *monokalamos*, mientras que la *polikalamos* habría sido obra del sátiro Sileno y la *kerodetos*, del sátiro Marsias (*vid. Mathiesen 1999*, para ésta y otras teorías, como las de Diodoro de Sicilia y Pólux, y las del tratado bizantino de teoría musical conocido como *Hagiopolites*).

Una de las primeras ilustraciones de una flauta de Pan en la cerámica griega se observa en el Vaso François, una bellísima crátera hallada en una tumba etrusca de Chiusi (Siena, Toscana, Italia). Pintada en Ática hacia el 570 a.C. por un artista de nombre Clitias, posee seis frisos decorados con más de 250 figuras protagonizando numerosas escenas míticas. En una de ellas, el desfile de los dioses ante la casa de Peleo para festejar sus bodas con la ninfa Tetis, madre del célebre Aquiles, aparece, claramente identificada por una etiqueta, la musa Calíope tocando una flauta de Pan rectangular de 9 tubos (Brown 1981). Antecedente del Vaso François es un vaso *dinos* del 580 a.C., pintado por Sophilos y conservado en el Museo Británico² (Londres, Reino Unido), que representa la misma historia, y a la misma musa con un instrumento similar. Otra ilustración famosa, hallada en Apulia (sur de Italia,

2 Vid. imagen en:

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/b/black-figured_bowl_and_stand.aspx

antigua Magna Grecia), corresponde a una flauta que sostiene el mismísimo dios Pan en una cratera del 400 a.C. en la cual se escenifica el nacimiento de Dionisio³.

Los etruscos (700-100 a.C.), conocidos en el mundo antiguo por su amor a la música, también contaron con flautas de Pan, probablemente merced al contacto con los vénetos por el norte y con los griegos a través de la Magna Grecia, en donde, por cierto, habría sido adquirido el Vaso François. Los instrumentos etruscos del periodo arcaico fueron similares a sus pares griegos de la época, con forma rectangular. Así lo confirma un relieve en bronce que representaría al dios Pan soplando una de sus flautas, conservado en el Museo Británico⁴. Otras evidencias iconográficas demuestran que, quizás influidos por sus vecinos ilirios y vénetos del noreste, los etruscos elaboraron además flautas de Pan con la característica forma de ala. Las hicieron de caña, madera, arcilla o bronce, con un número de tubos que variaba entre 5 y 13 (Powley 1996). Pueden verse esas siluetas en la *Situla* de Bolonia (600 a.C.), conservada en el Museo Civico Archeologico de Bolonia, la cual incluye un flautista de Pan; y en la célebre *Situla* de la Certosa (Bolonia, Emilia-Romaña, Italia), en donde aparecen dos músicos enfrentados tocando una flauta de Pan y una lira (Montero 1980, Román Ramírez 2009).

Los romanos la llamaron *fistulae* (literalmente, "tubos" o "flautas")⁵. Generalmente, las *fistulae* tenían entre 7 y 10 tubos; en un principio eran instrumentos con forma rectangular, aunque luego se construyeron con forma de ala y en bloques macizos de madera. Esta última fue, al parecer, la forma más extendida entre los pueblos "bárbaros" que tuvieron contacto con el Imperio Romano y adoptaron el instrumento, entre ellos los galos.

Las representaciones iconográficas de flautas de Pan con forma rectangular son numerosas: quizás las más famosas sean las que figuran en los frescos de Pompeya, p.e. "Sátiro tocando la flauta de Pan y ninfa amamantando una cabra" (Villa de los Misterios) y "Pan tocando su flauta" (Casa de Jasón). Por su parte, el Museo della Civiltà Romana (Roma, Italia) exhibe algunos ejemplares de bronce hallados en Pompeya, con pomposos adornos y la tradicional silueta de tubos decrecientes. Una silueta que se repite en la terracota de un supuesto sátiro expuesta en el Staatliche Museen de Berlín (Alemania), datada hacia el 100 a.C., y que sostiene una flauta de Pan de 10 tubos (Hickmann 1960).

Para los romanos, las *fistulae* no eran solo un instrumento pastoril; también se utilizaban en las pantomimas. Sin embargo, y al igual que ocurriera en Grecia, no era un aerófono que gozara de gran estima entre las clases altas (a las que tampoco gustaba demasiado el género pantomímico).

Las legiones romanas llevaron el instrumento más allá de las fronteras de la península itálica. Alfred (2009) describe en detalle todas las flautas de Pan desenterradas hasta el momento en yacimientos arqueológicos galo-romanos: las dos del campo militar de Aalter-Loveld (Flandes Oriental, Bélgica), las de Uitgeest-Dorregest (Holanda Septentrional, Países Bajos), Oosterhout (Güeldres, Países Bajos), Eindhoven (Brabante Septentrional, Países Bajos), Alise-Saint-Reine (*Alesia*, Côte-d'Or, Borgoña, Francia), Barbing-Kreuzhof, Eschenz (*Tasgetium*, Turgovia, Suiza), Shakenoak Farm (Wilcote-Ramsden, Oxfordshire, Reino Unido, *vid.* Hands 1974), Bon-Encontre (Lot y Garona, Aquitania, Francia), Rouhling (Mosela, Lorena, Francia) y Rheinzabern (Renania Palatinado, Alemania).

3 La cratera se conserva en el Museo Nazionale Archeologico di Taranto (Apulia, Italia). *Vid.* <http://www.theoi.com/Gallery/K22.7.html>

4 *Vid.* imagen en http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00256/AN00256736_001_1.jpg

5 Algunos autores mal informados afirman que las denominaban "auenis" en base a una incorrecta interpretación del término *avenis* ("tallo de avena") en un verso del *Tristia* de Ovidio (Libro IV, verso XII).

La más famosa de todas ellas es la encontrada en el pozo de agua de una casa del sitio galo-romano de Alesia. Posee 7 conductos perforados en un bloque de roble decorado con incisiones semicirculares (Reinach 1906, ilustraciones en Hoops/Beck et al. 1968-2007). Su silueta, un rectángulo con una de sus esquinas inferiores cortadas en diagonal, se ajustaría al modelo típico de las flautas galo-romanas.

Aparece también en representaciones iconográficas, destacando por su espectacularidad la que figura en manos de un sátiro en uno de los relieves de un enorme monumento funerario del 100 d.C. Dedicado a un veterano de la V Legión, Lucius Poblicius, fue hallado en Chlodwigsplatz y se conserva actualmente en el Römisch-Germanisches Museum de Colonia (Alemania) (Ginsberg-Klar 1981). En la propia Colonia, en la Iglesia de Santa Úrsula se encontró una tumba del siglo II-III d.C. en la que descansaban los cuerpos de dos jóvenes esclavos; uno de ellos, Sidonius, es descrito como un joven flautista por la extensa (y ampliamente conocida) inscripción de su sarcófago: “Ego consonanti fistula Sidonius acris perstrepens...” (Galsterer 1965). Algunos arqueólogos (Ginsberg-Klar 1981) sostienen que la voz *fistula* se referiría, en este caso particular, a la flauta de Pan, aunque existen otras traducciones posibles del mismo epitafio.

También aparecen en mosaicos hallados en Reino Unido, por ejemplo los de las villas romanas de Brading (Isla de Wight) y Chedworth (Gloucestershire, Sudoeste de Inglaterra)⁶.

Durante la Edad Media, la flauta de Pan amplió su ámbito de influencia dentro del territorio europeo. Los vikingos dejaron ejemplares tallados en bloques de madera en Suecia e Inglaterra. Un fragmento de uno de ellos, datado en el siglo X d.C., fue localizado en la excavación de un basurero medieval en Coppergate (York, Reino Unido) (Morris 2000). En la Francia medieval existieron instrumentos similares, conocidos como *fistula panis* o *frestel*, representados en la escultura eclesiástica del siglo XII, p.e. en el Portal de la Virgen de la Catedral de Chartres y en varios capiteles⁷. De esa misma época datan, en España, el “Capitel de los Músicos” de la Catedral de Jaca (Aragón, siglo XI), la figura de un asno tocando una flauta de Pan en un capitel de la iglesia de Santa María del Camino en Carrión de los Condes (Castilla, siglo XII, única representación de un animal músico del románico hispánico; vid. Porrás Robles 2010), y un fresco en la Colegiata de la Basílica de San Isidoro en León (“Anuncio a los pastores”, siglo XII). En la literatura, bajo la denominación de “çanpoña” (antecedente del actual término sudamericano “zampoña”), la flauta de Pan aparece en la copla 1213 del *Libro de Buen Amor* (1330; vid. edición anotada de Cejador y Frauca 1913⁸), citada entre otros instrumentos pastoriles:

El pastor lo atiende por fuera de la carrera;
taniendo su çanpoña e los albogues, espera;
tanía el rabadán la çítola trotera,
su moço el caramillo fecho de cañauera⁹.

6 Vid. imágenes en <http://www.iadb.co.uk/romans/images/0255.jpg> y <http://www.iadb.co.uk/romans/images/0903.jpg>

7 Por ejemplo, los de las iglesias de Saint-Nicolas de Civray, Marnay, La Villedieu du Clain, Chateau-Larcher, Saint Pierre de Melle, Poursay-Garnaud y Lusignan (Poitou-Charentes), la colegiata de Beaune (Borgoña), la iglesia de Nogaro (Pirineos Atlánticos) y la de Saint Saturnin de Thaumiers (Cher) (vid. Instruments Medievau, s.f.).

8 Vid. texto completo en Proyecto Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/16625/16625-h/ii.html>

9 En la España antigua se confundieron a veces caramillos (e incluso albogues) con la flauta de Pan, como demuestra la General Estoria de Alfonso X El Sabio al narrar la fábula mitológica de Mercurio y Argos y decir que el primero “leuaua unas albogues que yua tanniendo & sonando sus cabras ante si”. Contando la invención de la flauta de Pan, explica que “de aquellas

En todo el norte de España (Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco), en buena parte de Portugal y, en especial, en el área pirenaica (a ambos lados de la frontera franco-española) y la Provenza francesa, se dio desde el Medioevo un tipo de flauta de Pan (generalmente hecha a partir de un bloque de madera) que sobrevivió hasta tiempos recientes y que sirvió, sobre todo, como reclamo o anuncio para algunos trabajadores itinerantes, como los castradores de cerdos o los afiladores. Con la práctica desaparición de esos oficios, algunos de esos instrumentos han pasado a ocupar un lugar en las vitrinas de los museos, quedando otros en las manos de sus últimos ejecutantes o en las de unos pocos nostálgicos.



Figura 01. De izquierda a derecha, dos *panflöjt* escandinavos (principios del siglo xx) conservadas en el Musik- och Teatermuseum (Suecia) y una *fiould* de los Altos Pirineos (Francia) conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En Portugal se llamaron *xipros de afilador*, mientras que en la cercana Galicia se denominaron *asubíos*, *chifres*, *apitos de afiladores* o *chifres de capadores* (Consello da Cultura Galega 2010). En Asturias se conocían como *xiplas* o *xipras*, en Aragón como *piulets de sanador* y *chiflos de capador* (Vergara Miravete s.f.) y en la Provenza actual, como *frestèu*, descendientes directos de los *frestel* medievales y unos de los pocos aún empleados para interpretar música folklórica (Zic Trad s.f.).

Vassas (1983) realiza una excelente recopilación de las flautas utilizadas en el área pirenaica y en las zonas vecinas, identificando el *bufacanyes de l'esmolador* (o *flabiol de set forats*, *flabiol de canons*, *flabiol d'esmolet*) de Cataluña en general; el *sonaveus* de Barcelona, Valencia y Menorca (Ahuir 1989); el *xiulit de sanaire* o *xiulet de sanador* del Pallars catalán (7-8 tubos de caña); los *sanatruques* de los Bajos Países catalanes (hechos en una sola pieza de madera); los *fiulet*, *siblet crestadou* o *siulet de crestou* occitanos (compuestos de varios tubos); los *piharet*, *siulò de crestayre* o *pihurlèc* gascones (bloque de madera); los *shiulet crestader* bearneses (bloque de madera); el *fiould* de los Altos Pirineos; y el *flahuto/flaüta del crestaire* del Languedoc. A su vez, los pastores vascofranceses y los *zikiratzaille* (capadores de cerdos) de muchos pueblos del País Vasco usaban los llamados "silbatos de cabrero" (Beltrán Argiñena 1998). Estos bloques de madera perforados fueron llevados por la emigración española (sobre todo gallega) a Latinoamérica, en donde siguieron escuchándose hasta bien entrado el siglo pasado (por ejemplo, las "flautas de afilador" en la Argentina de mediados de siglo xx; *vid.* Efron 2010).

Entre los siglos xv y xviii, la música culta europea empleó ocasionalmente la flauta de Pan dentro de la orquesta, sobre todo para evocar paisajes sonoros pastoriles. Georg P. Telemann especificó "flûte pastorelle" en la Obertura TWV 55:Es2 para flauta pastoral, cuerdas y bajo continuo en Mi bemol mayor, y "flauto pastorale" en una pieza corta (TWV 41:E3) de 1728-9. En la actualidad, tanto una como otra se interpretan normalmente con flauta dulce. Por su parte, en *La flauta mágica* (1791), Wolfgang A. Mozart pone una flauta de Pan en manos de Papageno, un "hijo de la naturaleza" que la utiliza para atraer pájaros a su jaula (Sadie & Tyrrell 2001).

cannaueras fuera fecho aquel caramiello" (Rey, 2002).

Durante el mismo periodo, la flauta de Pan tuvo una notable presencia en numerosas expresiones artísticas, especialmente en la pintura, la escultura y la literatura de los periodos barroco y romántico.

Las flautas de Pan actualmente en uso en Europa, además de las *frestèu* provenzales citadas anteriormente, incluyen tanto instrumentos "típicos" como conjuntos de *stopped-pipes*. La historia de la mayoría de ellas se remonta a los siglos XVI-XVII. Por lo general, y a excepción de la variedad rumana y, en ciertas ocasiones, de la italiana, son flautas interpretadas sin el acompañamiento de otros instrumentos, y empleadas en la ejecución de ritmos y estilos musicales populares y tradicionales.



Figura 02. Dos *nai* rumana conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En Rumania y Moldavia se interpreta la célebre *nai*¹⁰ (vid. Alexandru 1956) y la *fifa* de un solo tubo. La *nai* es un instrumento curvo, con 20 tubos que dan una escala diatónica, aunque en los últimos tiempos (sobre todo desde 1960

en adelante) se han agregado hasta 7 tubos para ampliar el registro bajo, e incluso se ha buscado lograr una escala cromática. Los tubos, de caña o madera, se cierran con tapones de corcho o álamo y se afinan con cera de abeja. Luego se adhieren con cola a un característico soporte de madera que confiere al instrumento su perfil curvo (Apan 2000).

Existen antecedentes romanos para este instrumento, como los tallados en un sarcófago hallado en la región histórica de Oltenia, al sudoeste del país (Boghici 2008). Originalmente las flautas de Pan rumanas recibieron el nombre de *fluierar* o *șeraș*; más tarde se denominaron sucesivamente *țevița* (en las cortes de los siglos XVI y XVII), *muscal* (siglos XVIII y XIX) y *nai* (desde el siglo XIX). Los dos últimos términos son de origen otomano, como probablemente lo sea también el propio instrumento: su típica forma curva, desconocida en otras flautas europeas, es idéntica a la de flautas de Pan que aparecen en las miniaturas otomanas (vid. *infra*). De hecho, en Rumania las flautas de Pan estuvieron, tradicionalmente, en manos de los músicos romaníes o gitanos, virtuales "dueños" de la música durante el dominio otomano del país. Cuando se vieron forzados a desplazarse a las ciudades, tuvieron que cambiar su repertorio y su estilo de música, pero mantuvieron tradiciones y elementos otomanos como el uso del *muscal*. Con el tiempo, tales elementos pasaron a formar parte de la música rumana folklórica y el *muscal*, que siempre había estado en manos de músicos romaníes, pudo verse también en las de los campesinos rumanos.

Desde 1750 pero, sobre todo, desde el siglo XIX, la *nai*, junto al violín y la *cobza* (especie de laúd), formaron parte de las renombradas bandas *tarafuri* (sing. *taraf*) compuestas por músicos *lăutari*, romaníes (gitanos, *țigani*) de las llanuras de Valaquia y Moldavia. Entre las dos guerras mundiales, la *nai* estuvo a punto de desaparecer. Sobrevivió gracias al trabajo de uno de sus grandes intérpretes, *Fănică Luca*, que empezó a enseñar a una nueva generación de intérpretes, primero apoyado por el Instituto de Etnografía y Folklore (hacia 1949), y posteriormente en el Liceo de Música "G. Enescu" de Bucarest (desde 1953). Su alumno más aventajado fue el famoso Gheorghe Zamfir, que popularizaría el sonido de la *nai* a nivel internacional.

10 Vid. "Romanian traditional musical instruments" (Education and Culture Lifelong Learning Programme GRUNDTVIG) en <http://orizontcultural.files.wordpress.com/2011/04/some-instrumente-traditionale-romanesti-en1.pdf>



Figura 03. *Firlinfeu* italianos conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En el norte de Italia puede oírse todavía el *firlinfeu*. Con varios tamaños y una media de 25-30 tubos de caña, ha estado presente en distintos pueblos de la provincia de Monza y Brianza (Lombardía) desde 1850, y se ha mantenido vivo de la mano de algunos conjuntos tradicionales¹¹, sobre todo en ámbitos rurales.



En Ucrania se interpreta la *rebros* o *svyrili* de 15-20 tubos, sobre todo en el área occidental del país, fronteriza con Rumania y Moldavia. Generalmente, los tubos se organizaban en orden descendente, aunque también se dio la silueta triangular clásica de Eslovenia y regiones adyacentes. No obstante, la versión nacional de flauta de Pan ha ido perdiendo terreno durante los últimos años debido a la exitosa introducción en el país de la *nai* rumano-moldava (llamada *naj* en ucraniano). Existieron además las *kuvytzi* (кyвyцi), aerófonos similares a las *kugikly* de Kursk (Rusia, *vid. infra*) que se utilizaron sobre todo en la provincia ucraniana de Chernihiv.

Figura 04. *Skudučiai* lituana conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)



En el noreste de Lituania suenan las *skudučiai* (*skudutės, skudai, skurdučiai, skurdutės, skurgučiai, tūtekliš o tutučiai*), similares a las olvidadas *vihellysputki* (*putkipilli, huilu*) de Finlandia y Carelia. Se trata de *stopped-pipes*, tubos sueltos elaborados a partir de caña, madera (fresno, arce, aliso o sauce) o corteza (sauce).

Cada tubo mide 2-3 cms. de diámetro, con una pared de 2-3 mm., y una embocadura con un bisel doble. El conjunto incluye entre 5 y 8 tubos, cada uno interpretado por una persona, y por lo general es ejecutado exclusivamente por mujeres (Ambrazevičius & Žarskiene 2009).

En Rusia existe una antiquísima tradición de flautas de Pan, de características musicales arcaicas y siempre en manos femeninas. Forman parte de ella las *kuima chipsan* del sur y suroeste de la República de Komí; las *pöliannez* del distrito autónomo de los Komis de Perm; y las *kuvikly* de Briansk, las *vikushki* de Kaluga y las *kugikly* de Kursk, en el sudoeste de Rusia (Žarskiene 2003, Velitchkina 1996). Unas y otras consisten, básicamente, en 3-10 tubos de caña o madera (en la actualidad, también plástico o metal) agrupados (pero no atados ni unidos) de diferentes formas. Las *kugikly* de Kursk (de *kuga*, arcaísmo ruso para "junco") fueron descritas por primera vez en 1831, por Dmitrukov, en el *Moscow Telegraph*, y hay varias menciones a su presencia y uso en la literatura rusa del siglo XIX. Esta agrupación organiza sus tubos en conjuntos o "instrumentos" de 5, 3 y 2 tubos, llamados *para, pridival'nye* y *gukal'nye* respectivamente.

11 Vid. "Gruppo folclorico La Brianzola", en <http://www.comune.olgiatemolgora.lc.it/pagina.php?sez=72>



Figura 05. De izquierda a derecha, *trstenke* eslovena conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica); flauta del Sur del Tirol conservada en el Germanisches Nationalmuseum (Alemania); *panpfeife* de Baja Austria (Austria) conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica); y *panpfeife* de Baviera (Alemania) conservada en el Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Alemania)

En Eslovenia se empleaba la *trstenke*¹² (de *trstike*, "caña"), una flauta de Pan de silueta triangular y hasta 25 tubos, construida con cañas de los pantanos por los pastores del este del país, sobre todo de Ptuj, Haloze, Dolenjska, Prekmurje, Porabje y Koroška (Baja Estiria, Baja Carniola y Carintia). Durante la II Guerra Mundial prácticamente desapareció, pero se ha recuperado su uso en los últimos tiempos para acompañar danzas y canciones tradicionales. De acuerdo a algunas fuentes populares, se vendían *trstenke* de hasta medio metro de ancho en las ferias de Haloze hacia 1900.

Desde Eslovenia, la presencia de esa flauta de Pan triangular puede rastrearse, al menos a través de ejemplares museísticos, en la provincia autónoma italiana de Bolzano-Alto Adigio (o Tirol del Sur), en los estados federados austriacos de Baja Austria y Estiria, y en el sur del estado federado alemán de Baviera (en donde se denominaría *panpfeife*).

En Polonia se interpretaron las *multanki* y las *skuducze* hasta bien entrado el siglo XIX. Se cree que *multanki* sería un término de origen valaco; muchos valacos se asentaron en el sur de Polonia en la segunda mitad del siglo XIV, y habrían denominado así a una flauta que ya existía en ese territorio. Con 10-15 tubos de caña colocados en una única hilera en orden decreciente, fue un instrumento muy popular durante el Renacimiento (siglos XV-XVI), como reflejan numerosos villancicos y canciones pastorales. En la actualidad ya no se emplea, aunque algunos grupos folklóricos pretenden recuperarla¹³.

Por último, los datos dispersos de que se dispone sobre el supuesto uso actual de flautas de Pan en el área de los Balcanes (Serbia, Bulgaria e incluso Grecia) no permiten concluir que realmente sigan siendo utilizadas.

1.1.2. Asia

Se conocen varios ejemplos de flautas de Pan asiáticas construidas durante el periodo Neolítico (7.000-3.600 a.C.). Quizás los más notorios sean unos conjuntos de tubos de hueso pertenecientes a una cultura de cazadores y pescadores, la Kitoi, del área del lago Baikal (Siberia, Rusia). Fueron hallados en el cementerio Lokomotiv/Tsiklodrom de Irkutsk, en el bajo Angara, y en la isla de Ostrov, en Bratsk (Irkutsk); estos últimos eran 3 tubos decorados con incisiones geométricas (Okladnikov 1950, Michael 1958).

12 También llamada *orglice*, *dudle*, *hrvaške dudle*, *piskulice*, *pištulice* o *igrce*. Vid. http://www2.arnes.si/~osmbcir1/trstenke/trstenke_index_raziskovalna.htm

13 Vid. http://www.fletnia-pana.pl/fletnia_pana_w_polsce.htm

Algunos autores pretenden ver una flauta de Pan entre las manos de uno de los cazadores-bailarines esbozados en uno de los famosos frescos que representan danzas rituales en Çatalhöyük (cerca de Konya, Anatolia meridional, Turquía; 6.000 a.C.) (Mellaart 1966). Sin embargo, el esquematismo propio del arte pictórico neolítico hace que sea virtualmente imposible aseverar de manera categórica el significado de esos pequeños trazos prehistóricos.

No hay evidencias arqueológicas o fuentes históricas que aseguren la existencia de flautas de Pan en las tempranas civilizaciones de Mesopotamia (Sumeria, Acadia, Elam, Babilonia, Asiria) o en culturas vecinas (Fenicia, Judea). Sin embargo, en Sadie & Tyrrell (2001, "Mesopotamia") se señala que en el área abrazada por los ríos Tigris y Éufrates hubo flautas de Pan con más de 2 tubos hacia 1.000 a.C., aunque dicha afirmación carece de sustento alguno.

Una de las primeras representaciones de la flauta de Pan en Asia Menor aparece en un relieve de Gaziantep (Turquía), datado hacia el 700 a.C., y actualmente conservado en el Museo del Louvre (París, Francia). Probablemente de origen hitita, la flauta posee 6 tubos de idéntica longitud (Duchesne-Guillemin 1981). Shvelidze (2002) apunta que podría tratarse de la antecesora de las ancestrales flautas de Pan de Georgia (*vid. infra*) que, pese a sus diferencias formales, comprenden el mismo número de tubos.

De acuerdo a las *Historíai* de Heródoto de Halicarnaso ("Los Nueve Libros de la Historia", Libro I, xvii), el rey Aliates (padre del famoso Creso, Dinastía Mermnada, Imperio Lidio, actual Turquía) hizo marchar a su ejército contra la ciudad griega de Mileto hacia el 580 a.C. "al son de flautas de Pan, arpas y *auloi*". La aparición de esas flautas de Pan llama poderosamente la atención, dado que no se conocen otros relatos que den cuenta de su presencia (y mucho menos en un contexto militar) en ninguna de las sociedades asiáticas de la época (Franklin 2007).

Al parecer, los partos y los persas adquirieron el instrumento de sus vecinos griegos, con los que mantenían por igual sangrientas batallas y productivos intercambios comerciales. Las flautas de Pan fueron representadas en Armenia durante el periodo de influencia del Imperio Aqueménida (550-336 a.C.); por ejemplo, en un *rhyton* (cuerno para beber) de plata de la Dinastía Oróntida (siglos VI-II a.C.). La iconografía musical de esa área muestra un gran número de intérpretes femeninas semidesnudas, con los pechos al aire. Todas ellas (incluyendo a algunas flautistas de Pan) fueron consideradas tiempo más tarde como "demoníacas" por el famoso patriarca cristiano armenio Yovhannes Mandakuni, en el siglo V d.C. (Russell 1987).

Por su parte, los partos del Imperio Arsácida (247 a.C.-224 d.C.) también incluyeron flautas de Pan en algunas escenas festivas grabadas en sus *rhyton*. Hechos de marfil, al más puro estilo helenístico, y datados en el siglo II a.C., los cuernos fueron hallados en Nisa (Ahal, Turkmenistán), una de las antiguas capitales partas. Los mismos instrumentos aparecen en algunas placas de terracota partas encontradas en Babilonia. Pero quizás las representaciones más interesantes de los partos sean las flautas de Pan increíblemente largas que sostienen algunas estatuillas de bronce descubiertas en Dura-Europos, en Siria, sobre el río Éufrates (Downey 2003). Dura-Europos era una ciudad fundada por los griegos seléucidas, que fue conquistada en el siglo II a.C. por los partos. Downey señala que la influencia helenística es notoria, no solo en el uso de estos aerófonos sino también en los trajes de los músicos representados. Por último, se halló una flauta de Pan de 13 tubos en un friso de piedra de un templo de la antigua ciudad de Hatra (Nínive, Irak; siglo II d.C.) (Rashid 1984, Sadie & Tyrrell 2001).

Los persas del Imperio Sasánida (224-651 d.C.) tuvieron instrumentos denominados *mustaq* o *mushtaq*, a los que algunos autores se refieren como "flautas de Pan". Formaron parte de la orquesta de la corte de Cosroes II El Victorioso (Khosrau II Parviz, 590-628 d.C.), y pueden apreciarse en los

relieves de la *iwan* de Taq-e Bostan¹⁴ (Kermanshah, Irán; inicios del siglo VII d.C.) y en algunas tazas de plata encontradas en Kalar (Kurdistán, Irak; siglo VI d.C.). Aunque la iconografía de varios tubos ha provocado cierta confusión, quedan pocas dudas de que se trata de un “órgano de boca” adaptado del *sheng* chino, probablemente introducido en Persia a través de la Ruta de la Seda (Shiloah 1995, Sadie & Tyrrell 2001).

Siguiendo el trazado de esa legendaria Ruta, los mercaderes sogdianos (súbditos de los Sasánidas y habitantes de Sogdiana, cuyo territorio incluía las célebres ciudades de Bujara y Samarcanda, hoy en Uzbekistán) se establecieron en los límites occidentales de los reinos chinos. Las evidencias iconográficas indican que empleaban instrumentos musicales tanto persas como griegos helenísticos, entre los que se encontraba la flauta de Pan. Ésta aparece representada en la puerta de entrada de la tumba de un *laowai* o “extranjero”, Shi-Jun (cuyo nombre sogdiano original era Wirkak) y su esposa Wiyusi, así como en uno de los laterales del sarcófago de piedra (hallados en Xi’an, provincia de Shaanxi, noroeste de China; 579 d.C.) (Lawergreen 2009).

En los tratados de la Persia Safávida (1501-1736 d.C.) escritos en lengua dari se menciona la flauta de Pan, pudiéndose también rastrear a través de la obra artística de autores persas y de la vecina India durante el mismo periodo (Sarmast 2004). Uno de los ejemplos más renombrados es la bellísima ilustración de un flautista de Pan¹⁵ del siglo XVII realizada por el principal miniaturista safávida de la Escuela de Isfahan (actual Irán), Reza Abbasi o Aqa Riza.

En la Persia medieval, la flauta de Pan era denominada *mūsiqār*, *mūsikār* o *mūsikāl*. Tenía una forma curva, que influyó en la morfología de las flautas de Pan otomanas y, posteriormente, en la *nai* rumana. Efendi & Crane (1987) consideran que *mūsikār* o *mūsikāl* serían arabizaciones de un término griego, que después de pasar al persa y al turco habrían sido abreviadas como *miskal* o *muscal* (éste último, nombre antiguamente usado para designar la *nai* rumana, *vid. supra*). La misma fuente expone, sobre la geometría de la flauta de Pan, lo siguiente:

“La geometría es una ciencia excelente dado que todos los instrumentos musicales son concebidos conforme a figuras geométricas. Y todo ellos se crean y se elaboran de acuerdo a dichas formas. [...] [Y los músicos] idean sus flautas de Pan [*musikar*] con la forma de un triángulo obtusángulo”.

Los otomanos heredaron de los persas las flautas de Pan de silueta curva, que llamaron *miskal*, *skal* o *musikar* y que fue muy popular durante el periodo 1700-1780 (Sadie & Tyrrell 2001). Se utilizaba en orquestas, a veces compuestas solo por mujeres, y eran interpretadas tanto en exteriores (generalmente junto a instrumentos como la *zurna*) como en interiores (junto al *ney*, entre otros). Muchas miniaturas incluyeron esas orquestas en sus ilustraciones: p.e. la que representa el concierto dado en la Embajada Británica en 1779 por doce músicos otomanos, y que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Varsovia. O las famosas obras del pintor oficial de la corte otomana de Mustafá II y Ahmed III, Abdulcelil Çelebi o Levni, que aparecen en uno de sus trabajos más célebres, el *Surname-i Vehbi* (“Libro del Festival”, conmemorando la circuncisión de uno de los hijos de Ahmed III en 1720), actualmente guardado en la Biblioteca del Palacio Topkapi (Estambul, Turquía)¹⁶.

14 Generalmente citada como “la cueva de Taq-e Bostan”, se trata de un pabellón cerrado por tres lados, con una cúpula, en la que el rey Cosroes II, último regente del Imperio Persa Sasánida antes de la llegada del Islam, hizo labrar un monumento a modo de auto-homenaje.

15 Vid. imagen en http://educators.mfa.org/objects/detail/47808?related_people_text=Aqa+Riza

16 Vid. imagen en <http://www.tarihnotlari.com/levni/>

Además de usársela para la música solista, la flauta de Pan también formaba parte de las llamadas "orquestas de acompañamiento", cuya función, como su nombre indica, era la de acompañar musicalmente otros espectáculos, como los que brindaban bailarines, acróbatas, juglares, magos, domadores de animales y luchadores. Este tipo de música en particular era interpretada por mujeres u hombres disfrazados de mujeres, y está representada en una miniatura de 1582 en la que se observa la celebración de unas fiestas.

A lo largo del siglo XIX hubo una fuerte occidentalización de la música otomana, e instrumentos como el *miskal* desaparecieron por completo. Al no haber quedado rastro físico de ellos, ni siquiera en los museos, toda la evidencia de que se dispone en la actualidad se reduce a la que aportan ilustraciones y miniaturas (Turkish Cultural Foundation s.f., Turkish Music Portal s.f., Ágoston & Masters 2009).

En la India aparecen brevemente durante el periodo Gandhara, según muestra un bajorrelieve del Museo Británico perteneciente al Imperio Kushán¹⁷ (siglos I-III d.C.). Es muy probable que su presencia en este territorio se debiera al estrecho contacto entre dicho Imperio y la Persia de los Sasánidas.

No hay evidencias del uso de flautas de Pan en Asia Central, pero sí en el Cáucaso, concretamente en la actual Georgia. Allí, en dos regiones étnicas del oeste del país, se empleó una flauta de Pan muy antigua y hoy prácticamente desaparecida, llamada *soinari* (en Guria) o *larchemi* (en Samegrelo). Y parece ser que en algún momento también estuvo presente en las vecinas regiones de Imericia y Abjasia. En la antigua región de Lazistán se la conoció con el nombre de *ostvinoni* (Shvelidze 2002). Poseía 6 tubos, y su silueta era prácticamente simétrica, con forma de punta de flecha¹⁸. Cada tubo tenía su propio nombre. Era un instrumento de pastores, utilizado para guiar los rebaños, comunicarse con otros pastores y, en ocasiones, alejar a los malos espíritus. Las últimas investigaciones de campo sobre estos instrumentos fueron realizadas por Rosebashvili (1960), complementando la magnífica obra de Steshenko-Kuftina (1936).



Figura 06. *Páixiāo* de China conservada en el Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Suecia)

China es el territorio asiático en donde la flauta de Pan (llamada *páixiāo* o *p'ai hsiao*) posee una historia más rica, dilatada y mejor documentada (Sadie & Tyrrell 2001). Durante la Dinastía Shang/Yin (1.600-1.046 a.C.), los regentes se hicieron construir enormes tumbas en las cuales almacenaron armas, restos de esclavos y, en ocasiones, conjuntos enteros de instrumentos musicales. En este periodo, los nombres de muchos de esos instrumentos fueron grabados en oráculos de hueso. Por su parte, los conjuntos musicales de la Dinastía Zhou/Chou (1.046-256 a.C.) contenían instrumentos de una gran complejidad, que reflejan profundos conocimientos sobre la física de la música y la sonoridad de los materiales. Los estudiosos del periodo Zhou crearon la primera clasificación organológica: el sistema *bayin* ("ocho tonos"), que organizaba los instrumentos en ocho categorías de materiales resonantes, los cuales tenían significados cosmológicos. Durante la Dinastía Qin/Ch'in (221-206 a.C.) se perdieron muchas tradiciones que fueron recuperadas durante la Han (205 a.C.-220 d.C.), cuando se estableció el *yuefu* u Oficina Imperial de Música. Fue en esa época cuando comenzaron a

17 Vid. imagen en http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00142/AN00142746_001_1.jpg

18 Vid. imagen en <http://www.openmuseum.org/objet/show/1034?facet=2328>

llegar a China instrumentos extranjeros, cuya pista se puede seguir hasta las pinturas de las cuevas del área de Dunhuang (Gansu) y otros oasis de Asia Central, a lo largo de la Ruta de la Seda. De hecho, durante la Dinastía Sui (589-618 d.C.) y la Dinastía Tang (618-907 d.C.) hubo masivas migraciones de pueblos de Asia Central hacia China, y eso introdujo cambios en las formas musicales (Moore 2009). Este periodo de nuevas influencias se prolongó durante la Dinastía Song (960-1279 d.C.), la Yuan (1271-1368 d.C.), la Ming (1368-1644 d.C.) y la Qing (1644-1911 d.C.).

La flauta de Pan aparece en China, hacia el 1.500 a.C., entre los pictogramas de los oráculos de hueso. Éstos muestran dos o tres tubos atados juntos con una cuerda (cf. Lawergreen, 2003), los cuales, según se cree, simbolizarían el carácter *yuè*, "música" (Yao, 2000). Los oráculos de hueso (*jiǎgǔ*) eran piezas de escápulas de buey o de caparazón de tortuga usadas durante la Dinastía Shang para una forma de adivinación conocida como escapulomancia.

Hacia el 900 a.C. las flautas de Pan son mencionadas en el poema *You Gu* ("Los músicos ciegos") del *Shījīng* o "Libro de las Odas" (Loewe & Shaughnessy 1999):

Tamborcillos, campanas chinas, cascabeles y crótalos
 todos listos comienzan a sonar.
 Se alzan las flautas de Pan y las flautas:
 haciendo *huang-huang*.

Ya en aquella época, la flauta de Pan formaba parte de la orquesta ceremonial (que más tarde se exportaría a otras partes de Asia, como p.e. a Corea, *vid. infra*), al tiempo que era uno de los instrumentos favoritos de los conjuntos de entretenimiento y de las bandas militares. De ahí que la encontremos en unas regulaciones del Estado Chen, en el 574 a.C., en las que se enumeran los instrumentos que conforman la banda imperial (Dien 2007).

A la Dinastía Zhou pertenece una tumba en Henan, datada hacia el 552 a.C., en donde se ha descubierto la primera flauta de Pan arqueológica completa, con forma de ala y 13 tubos de piedra de entre 3 y 15 cms.

A la misma dinastía corresponde la tumba de *Zenghouyi*, el Marqués Yi del pequeño estado de Zeng, datada en el 433 a.C. y hallada en 1977 cerca de Suizhou (Hubei). Sus cuatro cámaras albergaban la mayor colección jamás encontrada de instrumentos musicales, junto a 21 mujeres sacrificadas, armas y carros. Entre los 125 instrumentos había conjuntos de campanas y litófonos, flautas traveseras *chi*, órganos de boca *sheng*, cítaras *qin* y se, sofisticados conjuntos de tambores y dos flautas de Pan de bambú con forma de ala y 13 tubos, de entre 5 y 23 cms. de largo (Zhuang 1963, Moore 2009).

Entre los siglos III-II a.C. las fuentes textuales mencionan a la *páixiāo* como *xiāo*, término que se emplearía después para designar flautas verticales con orificios de digitación. Aparece, p.e., en el *Zhōulǐ* ("Ritos de Zhou") de la Dinastía Zhou, documento en el cual se explica el sistema *bayin*. En sus páginas se afirma que una *xiāo* grande tiene 24 tubos y una pequeña, 16, y ambas pertenecen a la categoría de instrumentos musicales *zhu* ("bambú"). A través de ellas también se sabe de la existencia de un "Oficial de las Melodías de Flauta de Pan" (cap. III, *Chungguan zongbo*; *vid. Cook 2010*).

El *Erya* (el diccionario enciclopédico chino más antiguo, siglo III a.C.) cita las *dixiāo*, flautas de Pan con tubos de extremos cerrados, y las *dongxiāo*, de extremos abiertos. A su vez, en el *Fengsu Tongyi* ("Significados comunes en las costumbres"; Dinastía Han, siglo II d.C.) de Ying Shao se compara su forma con la de un "ala de fénix". Las asociaciones entre la flauta de Pan y la mítica ave que resurge de sus cenizas serán frecuentes desde entonces.

Entre los siglos IV-VI d.C., las flautas de Pan aparecen representadas en las pinturas y relieves de las cuevas de *Dūnhuáng* (Gansu), *Yúngāng*¹⁹ (Shaanxi) y Gongxian (Henan), en los oasis de la Ruta de la Seda. Lo hacen también en un conjunto musical del 630 d.C. pintado en los murales²⁰ de la tumba de Li Shou, príncipe de Huai'an, primo del Emperador *Gāozǔ* de la Dinastía Tang (condado de Sanyuan, Xi'an, Shaanxi), así como en dos grabados del ataúd de piedra (Fong 1987, Henan Museum 2012). Del siglo VII d.C. son los murales de la tumba de Su Sixu (Xi'an, Shaanxi; 745 d.C.), donde se observan numerosos músicos, entre ellos flautistas de Pan.

Tanto durante la Dinastía Tang como durante la inmediatamente anterior, la Sui, se moldearon figurillas de cerámica policromada representando orquestas e intérpretes femeninas que incluyen las de *páixiāo*. Han sido encontradas en varias tumbas, y son consideradas como verdaderas joyas artísticas de extremada rareza. A la Dinastía Sui pertenecen un grupo de tres figurillas barnizadas de amarillo que fueron desenterradas en 1975 en el condado Chan'an (Xi'an, Shaanxi); un grupo de siete descubiertas en 2008 en la tumba 8 de Zhidu (distrito Long'an, Anyang, Henan; *vid.* IA-CASS 2010); y un grupo de trece figurillas (ocho músicos y cinco bailarinas) halladas en 1959 en la tumba de Zhang Sheng (Anyang, Henan; 595 d.C.; *vid.* Dien 2007).

Por su parte, a la Dinastía Tang corresponden siete figurillas de una tumba de la villa de Xu (Luoyang, Henan); un grupo de otras siete descubierto en 1991 en la tumba de Cen Pingdeng ("Madame Cen") en Songzhuang (condado Mengjin, ciudad de Luoyang; 701 d.C.; *vid.* Haiwang, 1993); y otro del mismo número de piezas encontrado en 1992 en una tumba de Beiyaowan (Gongyi, Henan; 851 d.C.) (Henan Museum 2012).

Se han hallado además piezas similares de músicos montados a caballo²¹. Un excelente ejemplo son las diez figurillas que aparecieron en la tumba de la pareja Liu Kai (Yanshi, Luoyang, Henan). Y se han localizado figurillas que representan a bailarines y músicos *Hu* (grupos étnicos extranjeros nómadas), generalmente montados en camellos (Henan Museum 2012).

De acuerdo al *Yue Shu* ("Tratado de música", 1.100 d.C.), una obra enciclopédica escrita durante la Dinastía Song por Chen Yang, las *páixiāo* tenían entre 10 y 24 tubos, y estaban afinadas en distintas escalas, diatónicas y cromáticas. En ese mismo tratado puede verse un dibujo de una flauta de Pan de 18 tubos, identificada como *fengxiao* ("flauta del fénix"), que exhibe decoraciones con la forma de la mítica ave en ambos laterales.

A partir de la Dinastía Yuan se modificó la estructura de la flauta de Pan y se la comienza a llamar *páixiāo*. Se conserva únicamente en colecciones museísticas, dado que dejó de emplearse en el siglo XIX. Posee 16 tubos de bambú biselados, de distintas longitudes, organizados en dos alas (es decir, con los tubos más largos en los extremos y los más cortos en el centro) y metidos en una caja de madera, generalmente lacada en rojo²². Estaban afinadas, por lo general, en una escala cromática que no superaba la octava, aunque las había también afinadas en escalas diatónicas. Los tubos solían estar

19 Vid. "World Cultural Heritage: Yungang Grottoes", en http://english.cntv.cn/english/special/news/20100929/103128_2.shtml

20 Vid. imágenes en <http://english.chnmus.net/images/attachement/jpg/site22/20120625/0024812025771152035f09.jpg> y <http://english.chnmus.net/images/attachement/jpg/site22/20120625/002481202577115208101f.jpg>

21 Vid. imagen en http://hua.umf.maine.edu/China/Xian/Shaanxi_History/pages/250_History_Museum.html

22 Vid. imagen en <http://www.mfa.org/collections/object/50652>

cerrados por su extremo inferior, y cuando no era así tenían un bisel en forma de U en la embocadura, e incluso conductos. En los casos de flautas diatónicas, se agregaba el bisel incluso en tubos cerrados, pues permitía emitir semitonos sin perder timbre.



Figura 07. So de Corea conservada en el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania)

En Corea se emplea una flauta de Pan derivada de la *páixiāo* china, denominada so. Antiguamente existían tres tipos: la de 12, la de 16 y la de 24 tubos; en la actualidad solo está presente la de 16, y se la usa exclusivamente para interpretar música ceremonial cortesana, ejecutada una vez al año durante los Ritos de Chongmyo. La historia de esa música, conocida como aak ("música elegante") se remonta a la Dinastía Koryŏ (918-1392 d.C.): el rey Yejong importó de la China de los Song los instrumentos y conocimientos musicales necesarios para interpretar música en su corte (uno de los primeros envíos está documentado en 1114 d.C.). Durante la Dinastía Chosŏn o Joseon (1392-1910 d.C.), esos instrumentos y esa música ya se encontraban plenamente integrados en la vida cortesana coreana. La tradición se fue apagando hacia finales del siglo xv, bajo el reinado de *Yŏnsan* (Yeonsan-gun), y ha pervivido hasta el momento presente de forma meramente testimonial. Para la interpretación del aak se necesitan dos orquestas, la *tŭngga* ("orquesta de terraza") y la *hŏn'ga* ("orquesta de piso"); cada una incluye una serie de instrumentos particulares y posee un repertorio propio, y tocan alternadamente durante sus interpretaciones. La flauta de Pan so se utiliza única y exclusivamente dentro de la orquesta *tŭngga* (KOCIS 1998, Sadie & Tyrrell 2001).

Algunos autores citan a la *shō* japonesa como una flauta de Pan. El término denomina en realidad a un "órgano de boca", similar al *sheng*, el *miantong* y el *yú* de China, el *saenghwang* de Corea, el *lusheng*, *qeej* o *gaeng* de los Hmong chinos, el *crenh*, *khen* o *khene* de los Hmong de Vietnam²³, el *kaen* de la provincia de Chiang Rai (Tailandia), y el *sEmputan* de los Dusun y el *kledi* de los Dayak del norte de Borneo (Williams 1962). Sin embargo, existen referencias a una flauta de Pan con ese nombre (en el repositorio *Shōshōin* de Nara) usada durante el Periodo Nara tardío (710-794 d.C.), y desaparecida en el siglo x d.C. Poseía 18 tubos doblemente biselados y afinados con bloques de papel (Hayashi 1975).

Es preciso señalar que los *lŭ* chinos, exportados a otros países de Asia oriental (p.e. a Japón, donde se los conoce como *ritsu*) son conjuntos de tubos de distintas longitudes que pueden confundirse fácilmente con flautas de Pan. Sin embargo, se trata de tubos de afinación, verdaderos diapasones que proporcionaban las notas tónicas de todas las escalas.

En Vietnam, la flauta de Pan aparece entre los pueblos montañoses de las tierras altas centrales y occidentales: los Jarai o Gia-Rai la llaman *dding-dek* y los Bahnar o Ba Na, *dding jung* (Condominas 1997, Dournes 1965). Se trata de un manojo de 13 tubos, de entre 35 y 125 cms. de largo, cada uno bautizado con el nombre de la nota que da²⁴. Un instrumento de los pueblos montañoses vietnamitas

23 Vid. imagen en <http://en.www.info.vn/explore-vietnam/explore-more/53482-one-mans-passion-to-preserve-the-mong-panflute.html>

24 Vid. "Music of the montagnards of Vietnam" en http://honque.com/HQ003/bKhao_tqHai003.htm

en ocasiones confundido con la flauta de Pan es el *klong put*, un curioso “xilófono de palmas” interpretado únicamente por mujeres.

En Tailandia se usa la curiosa *wode*, *wote* o *vote*: una flauta de Pan circular, con 6-9 tubos de bambú que se organizan en torno a un grueso eje de madera. Un instrumento similar, la *wot* o *vot*, se interpreta dentro de la tradición musical *mor lam* de Laos y en la región Isan, al noreste de Tailandia (de mayoría étnica laosiana), siendo uno de los componentes de los conjuntos que acompañan al xilófono *pong lang*. También se la encuentra en Myanmar, especialmente entre los pueblos Kachin y Shan (Sadie & Tyrrell 2001).

En Filipinas hay referencia a su uso en la Región Administrativa de La Cordillera, al norte de la isla de Luzón (Sadie & Tyrrell 2001, Blench 2007); ya en 1929 Curt Sachs señaló su presencia entre los Tinguian de la provincia de Abra (La Cordillera). En la vecina Indonesia existen flautas de Pan en Flores, Timor y Java occidental (Sadie & Tyrrell 2001). Algunas fuentes (p.e. The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, EE.UU.²⁵) indican que el *tjalang* de Java sería una flauta de Pan. Sin embargo, y a pesar de que su forma parece indicar lo contrario, se trata de un instrumento de percusión (MMA 1914).

Por último, en el National Music Museum de la Universidad de Dakota del Sur (EE.UU.) está expuesta²⁶ una flauta de Pan de Malasia, hecha en bronce, de 10 tubos, perteneciente al pueblo Dayak (estado de Sabah, norte de Borneo), aunque no se proporcionan más datos sobre el instrumento.

1.1.3. África

La flauta de Pan ya se conocía en el Egipto ptolemaico (305-30 a.C.), según se desprende de figurillas como la de terracota conservada en el Museo Egipcio de El Cairo (vid. Hickmann 1960). De hecho, Curt Sachs sitúa su aparición en el antiguo Egipto durante el periodo griego (Galpin 1937).

En la actualidad, en el territorio africano existen tanto flautas de Pan “típicas” como *stopped-pipe ensembles*. Uno de los primeros registros escritos de las interpretadas como tubos independientes lo llevó a cabo el navegante portugués Vasco da Gama, quien las encontró en el extremo sur del continente en 1497. Casi cinco siglos después, Kirby (1933) y Cooke (1991) las documentaron extensamente, el último entre los Nama o Namaqua de Namibia, Botswana y Sudáfrica. Están en manos de los pueblos Khoisan, tanto entre los Khoikhoi (antiguamente conocidos como “Hotentotes”, de los cuales hoy solo quedan los Nama) como entre los San (“Bosquimanos”), que viven en Sudáfrica y países vecinos.

Los Tswana (sobre todo los baMaletse) de Botswana y los Pedi o Sotho del Norte de Sudáfrica emplean las *dithlaka*, *dithlaka* o *dinaka* (Coplan 1992). Sus conjuntos pueden incluir hasta 13 tubos/flautas, interpretadas por los hombres mientras danzan; las mujeres acompañan con palmas e instrumentos de percusión (Sadie & Tyrrell 2001). Los Venda del extremo norte de Sudáfrica utilizan sus *stopped-pipes* para poner marco sonoro a su danza más tradicional, la *tshikona*, la cual solo puede bailarse cuando un grupo de más de veinte hombres se reúnen para soplar sus tubos, al tiempo que las mujeres se encargan de la percusión, de forma similar a lo que ocurre entre los Tswana.

25 Vid. “Musical pipes tjalang” en <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/180013124>

26 Vid. “Malaysia: panpipes” en <http://orgs.usd.edu/nmm/EasternAsia/Checklist.html#MalaysiaPanpipes>

Hacia el norte, los conjuntos de tubos independientes acompañan la danza *chimveka* de los jóvenes Chopi del sur de Mozambique²⁷ y la danza *nyele* de los Tonga del sur de Zambia. Las flautas *nyele* son usadas por jóvenes y adultos en danzas formales e informales por igual, y junto a los tambores *badima* en ceremonias funerarias (Reynolds 1968).

Se usan además en el este de la República Democrática del Congo, entre los pigmeos Mbuti o baMbuti de la selva del Ituri (Demolin 1993) y entre los niños Tetela o baTetela, que viven entre Lusambo y el alto río Congo. También están presentes entre los pigmeos Mbenga (Aka, baBenzele) de la República Centroafricana y del norte de la República del Congo; de todos los que se conoce que utiliza este pueblo, los más famosos son los conjuntos de flautas de tallo de papaya *hindewhu*, cuyos sonidos fueron recogidos y popularizados por el etnomusicólogo Simha Arom, y que llamaron poderosamente la atención de sus colegas por su densidad y complejidad polifónica.

Al oeste de Uganda, las flautas *eluma* enmarcan la danza homónima de los Amba o baAmba. Entre los intérpretes, el hombre más anciano tiene el tubo más largo, y un niño, el más pequeño. Se acompañan con tambores y tobilleras de cascabeles. En Tanzania oriental, entre los Zaramo se emplean las *vyanzi*, 13 tubos doblemente biselados que se ejecutan mientras se baila.

En Sudán, entre los Ingassana o Gaam y los Bertha, se usan las *bal*, un conjunto de tubos de cinco tamaños con nombres propios acompañados, entre los Ingassana, por una maraca, y entre los Bertha, por un tambor *naggaro*. La danza que interpretan es ejecutada conjuntamente por hombres y mujeres (Kubik 2010, Sadie & Tyrrell 2001). En Etiopía, entre los Amhara del altiplano central se localizan las *embiltā* de tres tamaños (*yima*, *ora* y *def*) (Kimberlin 1980). Se las puede escuchar también en Eritrea, en donde suelen hacerse de metal o de madera del árbol *argezana*: el tamaño mayor, *shanqet*, tiene un orificio de digitación; el mediano, *debay*, no posee orificios, es un tubo abierto que se tapa con el dedo por su extremo inferior; el más pequeño se usa soplando rítmicamente en él (Kaleab 2011).

El límite occidental de las *stopped-pipes* parece ser Chad (hay registros del uso de flautas *fana* hechas de arcilla sin cocer) y las áreas vecinas de Nigeria y Camerún (Sadie & Tyrrell 2001).

Las flautas de Pan "típicas" se usan sobre todo en conjuntos. Quizás los más famosos sean los *enkwanzi* u *oburere* de Uganda, agrupaciones de tres tamaños de flautas de Pan con tubos de bambú o "pasto de Uganda", originarios de la región de Busoga y utilizados cada vez con mayor frecuencia desde 1960 (vid. Cooke 1994).

Entre los Tonga, Korekore y Machikunda de Zambia y Zimbabwe se emplean las *ngororombe*, flautas de Pan de 3-5 tubos, atadas con hilo o unidas con cera. Acompañan una danza homónima, y ceremonias funerarias. También están las *pembe*, idénticas a las *ngororombe*, pero con 13-14 tubos (Chikuhwa 2006).

27

Vid. ejemplos sonoros en <http://www.disa.ukzn.ac.za/samap/category/people/chimveka>

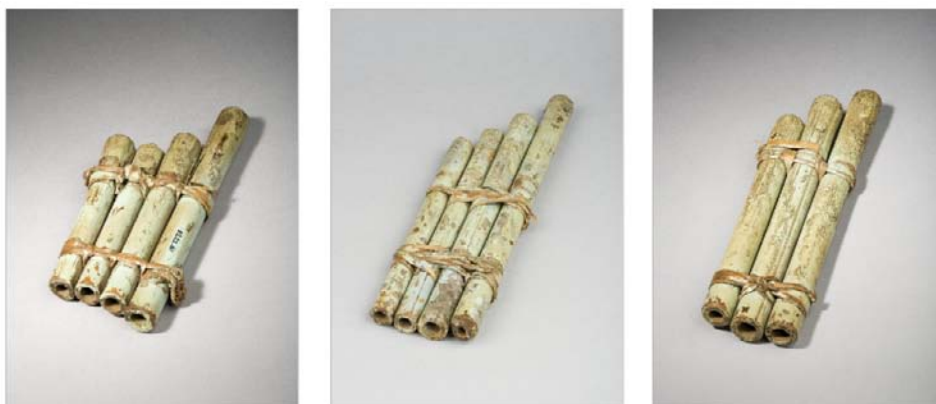


Figura 08. *Ngorogombe* africanas conservadas en el Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (Bélgica)

Por su parte, los Luba de la República Democrática del Congo interpretan las flautas *mishiba* o *mashiba*. Hay tres registros (alto, medio y bajo): las del registro medio tienen 2-6 tubos y las otras, 2 tubos; los grupos pueden incluir hasta dieciséis músicos²⁸.

Entre los Shona de Zimbabwe existen flautas de Pan (referidas por algunas fuentes como *nyere*) con un total de hasta 8 tubos, unidos con cuerda o cera. Como en todos los conjuntos de flautas de Pan africanos, su interpretación requiere una fuerte coordinación: los músicos bailan sincronizadamente en círculo, haciendo sonar sus tobilleras de cascabeles y repiten estructuras rítmicas muy complejas. A la vez entretejen los sonidos de sus flautas, cantan en los intervalos en los que no soplan y, llegado el caso, se acompañan con sonajas de mano (Berliner 1993).

En el sur de Etiopía se conservan las *fantā* de los Konso, los Dirashe y pueblos vecinos. Finalmente, gracias a numerosos estudios de campo, son muy conocidas las *nyanga* de los Nyungwe de la provincia de Tete, Mozambique central (Tracey 1971, Malamusi 1992, Sadie & Tyrrell 2001). Sus conjuntos pueden incluir hasta treinta instrumentos, y su interpretación, mientras se danza, es tan complicada como espectacular el resultado final.

1.1.4. Oceanía

1.1.4.1. Polinesia

La Polinesia es una de las tres subregiones geográficas y culturales de Oceanía, compuesta por un millar de islas repartidas en el Pacífico central y meridional. Su superficie está definida por un triángulo que se extiende desde la isla de Pascua a Hawái'i, y desde allí hasta Nueva Zelanda.

Las flautas de Pan de la Polinesia aparecen descritas en el libro de Moyle (1990) y en el artículo de Buck (1941). Las únicas usadas en la zona son las *mimiha* de Tonga y las *fa'a'ili'ofe* de Samoa. Probablemente las flautas de Pan fueron introducidas en la Polinesia desde Fiji, punto extremo de la Melanesia, área en la cual son muy abundantes (*vid. infra*).

Las flautas de Tonga fueron reseñadas por primera vez por el capitán James Cook en 1773. Son aerófonos de una sola hilera, con tubos de caña doblemente biselados, dispuestos de manera irregular y atados con fibra de cocotero.

28

Vid. imágenes en http://www.africamediaonline.com/mmc/gallery/detail/african_calendar/luba-people

Se sabe que las *fa'a'il'i'ofe* (literalmente, "bambú convertido en silbato") incluían 5 tubos unidos también con fibra de cocotero, pero esa primera versión desapareció tras la llegada europea; las interpretadas hoy en Samoa derivan de las flautas de Pan de las islas Salomón, las cuales habrían sido llevadas a la isla durante el siglo XIX por trabajadores salomonenses.

Si bien existen algunos instrumentos supuestamente procedentes de Nueva Zelanda en museos británicos, no hay pruebas concluyentes que permitan asegurar la existencia de estos aerófonos entre los Maorí.

1.1.4.2. Melanesia

La Melanesia comprende el arco de islas que bordean el norte y el noreste de Australia, e incluye la gran isla de Nueva Guinea y las islas Salomón, Vanuatu, Nueva Caledonia y Fiji.



Figura 09. Flautas de Pan de Nueva Guinea conservadas en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En la isla de Nueva Guinea (Laade 1971, Stella 1990) existen tanto flautas de Pan en racimo (*bundle panpipes*) como en hilera

(*raft panpipes*). Las primeras, aunque menos abundantes, son las que tienen mayor presencia tanto en Papúa Nueva Guinea (PNG, la mitad oriental de la isla, estado independiente) como en Irian Jaya (la mitad occidental, perteneciente a Indonesia) (Montagu 2007). Entre los ríos Fly y Sepik (provincia Occidental, PNG) se usa la *tátaro* de los Agöb (Laade 1971), y son varias las utilizadas por los Huli en la cercana provincia de Tierras Altas del Sur (Sadie & Tyrrell 2001). Las flautas de Pan en hilera son las más habituales, y se encuentran sobre todo en los centenares de pequeñas islas que rodean la de Nueva Guinea. En el área septentrional y central de la Región Autónoma de Bouganville (PNG) hay conjuntos de flautas de doble hilera (una cerrada y otra con resonadores abiertos), mientras que en la propia isla de Bouganville predominan las flautas de Pan de una sola fila. Por su parte, en la provincia de Morobe (noreste de PNG), las flautas de los Angaataha tienen tres tamaños afinados en octavas paralelas (Sadie & Tyrrell 2001). En el sudeste de PNG, los Motu emplean flautas denominadas *iviliko*, y en las islas del Archipiélago Bismarck existen varios tipos de flauta de Pan de una sola hilera, en ocasiones llamadas *kaur*²⁹, además de las *lawi* (flautas en hilera) y las *larasup* (flautas en racimo) de los Kaulong de Nueva Bretaña (Goodale 1995).

29 Vid. imagen en http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/180016340?rpp=20&pg=1&ft=*&where=Papua+New+Guinea%7CNew+Ireland&pos=1



Figura 10. Flautas de Pan de las islas Salomón conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Las flautas de Pan de las islas Salomón han sido las mejor estudiadas de la Melanesia, sobre todo merced a los trabajos de Hugo Zemp (1973; *vid.* también Sadie & Tyrrell 2001). La mayor parte de las recolecciones de datos se han realizado en las islas de Guadalcanal y Malaita, ocupadas mayoritariamente por el pueblo 'Are'are. Todos los instrumentos musicales fabricados en bambú llevan la palabra 'au delante de su nombre; dado que el nombre del instrumento suele designar asimismo a la música que produce, 'au equivale también a "música instrumental" y prefija todas las denominaciones de los diferentes estilos salomonenses.

Según Zemp (1978), los 'Are'are de Malaita consideran a las flautas de Pan 'au *kia ka uuhi* ("bambúes que se soplan"). Las dividen en 'au *ta'a mane* ("bambúes de un solo hombre"), las que se tocan en solitario, y 'au *rokoroko* ("bambúes agrupados"), es decir, los conjuntos. Además, las hay *aapa ni 'au* ("alas de bambú", flautas en hilera, siempre de una sola fila) y *hoko ni 'au* ("manojos de bambú") (*vid.* Crowe 1981).

Las flautas en racimo se tocan indefectiblemente en solitario, y tienen 4-7 tubos abiertos. Las que se interpretan colocándolas de forma oblicua (debido a la estrechez de su boquilla, perforada en un nudo de la caña) se denominan 'au *ware*, y las que se mantienen en vertical (boquillas totalmente abiertas), 'au *waa*.

Algunas flautas en hilera también se tocan en solitario (Zemp 1981). Sus tubos no llevan un orden decreciente (*aare tahetahe*) sino que tienen una disposición irregular (*aare haisuri*), y su uso no está demasiado difundido: se circunscriben, por lo general, a la recolección de nueces de *Canarium indicum* y a galanteos amorosos. Estas flautas suelen llamarse 'au *ni aau*. El número estándar de tubos es 7, que es la forma tradicional entre los 'Are'are del norte de Malaita, aunque hay numerosas versiones en el sur de la isla, y con ellas, infinitas variantes de nombre (p.e. *pupuramarama*).

Todas las flautas que se interpretan de manera conjunta tienen forma de ala, y poseen una sola fila de tubos en orden decreciente. Este grupo reúne a las 'au *tahana*, 'au *paina*, ('au) *keto* y ('au) *taka'iori*. Las 'au *tahana* incluyen dos grandes instrumentos de 14 tubos; es el conjunto más antiguo, con el repertorio más amplio y de más difícil ejecución (de hecho, se afirma que los músicos que dominan estas flautas no tienen problemas a la hora de ejecutar las demás). Las *keto*, limitadas al norte de Malaita, incorporan flautas de 5, 6 ó 7 tubos, y las *taka'iori*, muy raras, son aerófonos de 4, 5, 7 u 8 cañas. Finalmente, las 'au *paina*, el conjunto más extendido y popular, tiene flautas de 11-12 tubos; entre ellas se cuentan dos instrumentos gigantescos, que pueden exceder los 160 cms. de largo. Los

conjuntos pueden ser interpretados con motivo de distintas celebraciones: cuando se escolta a la novia a la casa del novio, en pompas fúnebres, en fiestas juveniles o durante la toma de posesión del trono por parte de un nuevo jefe.

Los 'Are'are no son los únicos habitantes de la isla de Malaita. Los Fataleka ocupan parte del norte insular, y poseen asimismo conjuntos de flautas de Pan. Éstas se usan, por ejemplo, para poner marco sonoro al ciclo *maome* de ceremonias fúnebres. El conjunto Fataleka llamado 'au *sisile* (o 'au *sango* cuando acompaña danza) lo forman seis músicos que ejecutan instrumentos en dos grupos complementarios (cuatro con 15 tubos y dos con 3 tubos); por su parte, el conjunto 'au 'ero posee dos grupos complementarios de flautas de 9-10 tubos (vid. Rossen 1976).

Los conjuntos de flautas de Pan de la isla de Gualda canal se diferencian de los de sus pares de Malaita en que incluyen flautas de dos hileras (la segunda, de tubos resonadores abiertos) (Rossen 1979).

Aunque, salvo excepciones, su uso es muy escaso, en las antiguas Nuevas Hébridas (hoy Vanuatu) cuentan con una interesante variedad de flautas de Pan (Ammann 2012). Las flautas en hilera (simple o doble) se localizan en las islas de Espíritu Santo, Malo, Malakula, Ambrym, Pentecostés, Ambae, Maewo y Tanna, en tanto que las flautas en racimo solo se encuentran en Malakula y al norte de Espíritu Santo. En la mayoría de las islas existe la creencia de que el sonido de estos aerófonos, además de ablandar el corazón de las jóvenes, ayuda al crecimiento de las plantas de *taro*, una de las principales cosechas de la Melanesia.

Las de una sola hilera se usan en Aneityum (las *natarauk* de 7 tubos ordenados progresivamente) y en Futuna (las *fango* de 7-15 tubos, prácticamente caídas en el olvido). En Tanna son el instrumento musical más popular: los Nafe del sur las llaman *tahenau*; los Natuar o Lenakel del sudoeste, *nalinau* o *telenau*; y los Nahual del interior tienen dos tipos, las *yalma* de 7 tubos y las *quateklau* de 8-9 tubos. En la mayoría de las lenguas de Espíritu Santo, las flautas de Pan se denominan *botgef*. Poseen 6-8 tubos ordenados de mayor a menor, y a los que denominan del mismo modo que a los miembros de la familia: *tinan* ("madre"), *letuina* ("padre"), *natuna* ("primer hijo"), *zazaru* ("segundo hijo"), etc. Las *botgef* se tocan en grandes conjuntos. Por su parte, en el sudoeste de Malakula se construyen flautas de 5-8 tubos organizados irregularmente; los Minde las llaman *nanabouielala*, y los Naha'ai, *namarombac*.

En Pentecostés, Maewo y Ambae hay una fuerte tradición de flautas de Pan, incluyendo a las *bue balabala* de Ambae y las *buabava* de Pentecostés. Sus tubos siguen un orden decreciente y el número de éstos varía en función de la melodía que se vaya a interpretar.

Las flautas de doble hilera se encuentran únicamente en el este de Malakula, en las pequeñas islas de Vao (*bu iviv*) y Wala. Poseen disposiciones irregulares de tubos, los cuales, en todos los casos, están abiertos.

En cuanto a las flautas en racimo, todas las de Vanuatu tienen tubos abiertos y se localizan en Espíritu Santo y Malakula. Al sur de Espíritu Santo se las llama *brere* y, entre los Wailapa, *bepwe sangawulu*. En el noroeste de Malakula se emplean las *nehr*, y al sudoeste, en la isla Tomman, las *canimbucan*.

1.1.5. América

América, sobre todo su mitad meridional, es el continente en donde las flautas de Pan documentadas son más abundantes y variadas.

En América del Norte existen escasos ejemplos de estos aerófonos. Quizás los más conocidos sean las flautas de cobre de la cultura Hopewell (200 a.C.-500 d.C.) (vid. Cree 1992). En tiempos modernos destacan los curiosos *quills* de los esclavos africanos del sur de los Estados Unidos, mencionados a principios del siglo XIX y recuperados recientemente (Sohl s.f.). Los *quills*, que podían tener 2-8 tubos de caña, fueron utilizados por el intérprete de country-blues Henry Thomas (1874-1930) en la década de los 20' del siglo pasado, y fueron recogidos en varias grabaciones de campo (p.e. las de Alan Lomax).

En América Central, las flautas de Pan por antonomasia son las usadas por los Kuna o Dule de Panamá y Colombia: la *gammu burui* (o *kammu purrui*)³⁰ y la *goke* (Broere 1993), de tubos unidos, y los conjuntos de seis *stopped-pipes* denominados *guli* (Olsen & Sheehy 2008). La *gammu burui*, la más conocida, está formada por dos grupos de tubos de caña, uno de 4 y otro de 3, unidos y ensamblados entre ellos. No se construye de acuerdo a una escala determinada, sino que se elabora para producir unas notas concretas para una serie de canciones. Por su parte, las *goke* incluyen un instrumento de 3 tubos, uno de 2 y uno de 1, siendo el último el más grave y el primero el más agudo.

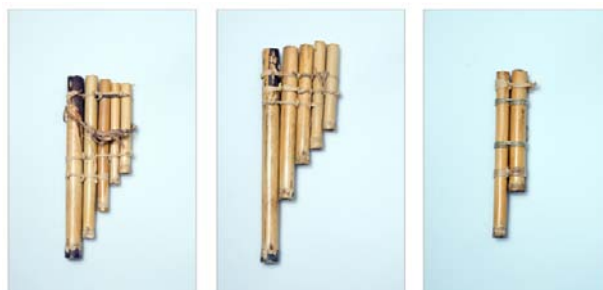
Apenas existen otras evidencias del uso de flautas de Pan en el área. Olsen & Sheehy (2008) y Stevenson (1976) indican su presencia en la costa oeste del México central precolombino (estados/culturas de Colima y Nayarit, 200 a.C.-300 d.C.), e incluso proveen fotos de figuritas tocando lo que parece una flauta de Pan cuadrada (3-4 tubos) en una mano y una maraca en la otra, aunque probablemente se trate de flautas múltiples (triples/cuádruples).

En Sudamérica la abundancia es pasmosa. En líneas generales, las flautas de Pan sudamericanas pueden dividirse en los instrumentos andinos (correspondientes, *grosso modo*, a los interpretados en el antiguo territorio del *Tawantinsuyu* o "Imperio Inca") y los de las tierras bajas (pertenecientes a los numerosos pueblos indígenas y mestizos de la Amazonia, la Orinoquia y el Chaco) y la Patagonia austral.

1.1.5.1. Tierras bajas sudamericanas

Figura 11. Carrizos de Cumanacoa (Venezuela) conservados en el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania)

Algunas de las flautas de Pan identificadas por la literatura antropológica, etnográfica y etnomusicológica en esta área (repartida entre Venezuela, Brasil, las Guayanas, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay y Argentina) son las siguientes:



- Los carrizos *vereeecushi* (o *verékushi*) de los Kari'ña o Caribe de los llanos del valle del Orinoco y la cuenca del río Cuyuni, en Venezuela (Aretz 1958, Paredes 2003, Kuss 2004, Ramírez 2009).

Incluyen las flautas *macho* o *wüküürü* de 6 tubos, las flautas *hembra* o *voori* de 5 tubos y las flautas *prima* o *maamitcha* de 3 tubos. Se emplean sobre todo para acompañar la danza *mare-mare*.

- La *hani tahuibo* de 5 tubos de los Hodì o Hotì de la Sierra de Maigualida, en la Amazonia de Venezuela (FINIDEF 2005).
- Los *carrizos* criollos de Cumanacoa, estado Sucre (*macho* y *hembra*, ambos de 5 tubos) (Civrieux 1971) y otras flautas de Pan venezolanas señaladas por Aretz (1958) y Ramírez (2009): los *carrizos* de Guaribe, estado Guárico (*macho* o *mano menor* de 5 tubos, *prima* de 2 tubos y *hembra* o *mano mayor* de 5 tubos) y los *carrizos* de Ipure, estado Monagas (*macho* de 4 tubos, *hembra* de 5 tubos).
- Las *are're* de los Panare o E'ñepá del estado Bolívar, al norte de la Amazonia de Venezuela (Kuss 2004).
- Las *suduchu* de los Yekuana o Makiritare de los estados Bolívar y Amazonas, en Venezuela (Coppens 1975, Kuss 2004).
- Las *kowai* de los Baniwa o Kurripako del departamento de Guanía, en Venezuela, y los estados de Amazonas, en Venezuela y Brasil (Lopes da Silva 2010).
- Las *jiva*, *jiwa* o *jibabo* de los Guahibo o Sikuani de los departamentos de Vichada, Meta y Guanía, en Colombia, y los estados Amazonas, Bolívar y Apure, en Venezuela (Aretz 1958, Yépez Chamorro 1984, Paredes 2003, Kuss 2004, Miñana 2009).
- Las flautas de los Desano, Desana o Wirá del departamento de Vaupés, en Colombia, y el estado de Amazonas, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Akuntsu del estado de Rondonia, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Mehináku de la margen izquierda del río Curisevo del estado de Mato Grosso, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los "Cintas-Largas" del este del estado de Rondonia y el noroeste del de Mato Grosso, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Maku del estado de Roraima, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Sateré-Mawé del estado de Pará, en Brasil (landé s.f.).
- Las flautas de los Manoki o Irantxe de la cuenca del alto río Juruena, estado de Mato Grosso, en Brasil (landé s.f.).
- Las flautas de los Paresí de Brasil (Avery 1973, en Menezes Bastos 2009), en ocasiones citados como "Tanorehana".
- Las *aviraré* de 5 tubos de los Kamayurá del alto río Xingú, en Brasil (Dreyfus-Roche 1972, Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *luweimë* de 5 tubos de los Wayana del río Maroni, en la Guayana francesa (Musique du Monde s.f.).
- Las *cheku* de los Tikuna de Perú y Brasil (Miñana 2009).
- Las *orebi* u *oriibi* de 3 tubos de caña *chambira* de los Ocaina del río Putumayo, en la frontera entre Colombia y Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Valencia Chacón 2007, Chávez et al. 2008).

- Las *siroro* (Valencia Chacón 2007, Chávez et al. 2008), *chiyoró* o *chiiyoró* (Miñana 2009) de 3 tubos de los Bora de los afluentes del río Putumayo, entre Colombia y Perú (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las flautas de 10 tubos unidos o 7-8 separados de los Maijuna u Orejón del departamento de Loreto, en Perú (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *nduunduumutá* (Sadie & Tyrrell 2001, Chávez et al. 2008) o *niratuchi* (Valencia Chacón 2007) de 22-32 tubos en una sola hilera de los Yagua o Ñihamwo del departamento de Loreto, en Perú.
- Las *urusa* de los Omagua o Cambeba del Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Valencia Chacón 2007).
- Las *requërcanets* de los Amuesha o Yanasha de los departamentos de Huánuco, Junín y Pasco, en Perú (Santos-Granero 2009). Se dividen en dos pares pequeños (la líder o *requercañ* y la ayudante o *panmapuer*) y las grandes o seguidoras (*actañ*).
- Las *sonkari* de 5 tubos de bambú *shawope* de los Asháninka o Campa repartidos en una amplia área de los departamentos de Ucayali, Pasco y Junín, en Perú (Chávez et al. 2008). Incluye las *joncari* de los Campa del Gran Pajonal.
- La *teteco culina* (Valencia Chacón 2007) y el *sirumee-songari* (*sonkari*, *sonkarinci*, *songárinchi*) de 5 tubos de los Nomatsiguenga del departamento de Junín, en Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Chávez et al. 2008).
- Las *notiri* de los Cocama y los Cocamilla de la frontera entre Perú y el departamento Amazonas, en Brasil (Valencia Chacón 2007).
- El *pará-rehue* y la *paka* de un solo tubo de los Shipibo-Conibo de los departamentos de Huánuco, Madre de Dios, Loreto y Ucayali, en Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Chávez et al. 2008).
- Las *puicamanch* de los Aguaruna o Awajún de la frontera entre la Amazonia peruana y ecuatoriana (Valencia Chacón 2007).
- Las *kantash* (Mullo Sandoval 2007, Valencia Chacón 2007) o *kamantash* (Idrovo 1987) de 4-5 tubos de los Shuar y Achuar de la frontera entre la Amazonia peruana y ecuatoriana. De uso prohibido para los niños, las tocan los ancianos durante el *anent*.
- Las *shigonasi* de los Candoshi o Shapra del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).
- Las flautas *antara*, *sëno* (*seno*), *pirinan* y *toshi* (de mayor a menor) de los Chayahuita del departamento de Loreto, en Perú (Chávez et al. 2008).
- Las *filo* de los Jebero del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).
- El *kowi* (Valencia Chacón, 2007) y la *totama* de los Piro o Yine de los departamentos de Madre de Dios y Ucayali, en Perú (Chávez et al. 2008).
- Las *tselo* de los Chamicuro del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).
- Las *hetu* de los Secoya, Aido Pai o Piojé de la frontera entre la Amazonia peruana y ecuatoriana (Valencia Chacón 2007).
- Las *noxari* de los Iquito del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).

- Las *chofana* de los Urarina o Shimaku del departamento de Loreto, en Perú (Escobar 1985, Valencia Chacón 2007, Chávez *et al.* 2008).
- El *rondador* de los Awá o Kwaiker de la frontera entre Ecuador y Colombia (Mullo Sandoval 2007).
- Las *chitsó* de plumas y huesos de pavo de monte de los Tsáchila de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas, en Ecuador (Mullo Sandoval 2007).
- Las flautas de tubos separados de los Waorani del oriente de Ecuador (Mullo Sandoval 2007).
- Las *emi pe'dú* y *kawá pe'dúba* de los Tukano o Dasea del departamento de Vaupés, en Colombia (Sadie & Tyrrell 2001, Miñana 2009).
- Las *carizu* de los Barasana o Paneroa y los Taiwano o Eduria del departamento de Vaupés, en Colombia (Moser & Tayler 1961).
- Las *ngoánasá* de los Kamsá del noroeste del departamento de Putumayo y el este del departamento de Nariño, en Colombia (Miñana 2009).
- Las *antara* y *yupana* de los Inga o Ingano de los departamentos Putumayo, Nariño, Caquetá y Cauca, en Colombia (Chávez *et al.* 2008).
- Las *tzaqui pekuarsibërë* de plumas de pájaro de los Cuiba o Wamonae de los llanos de Colombia (Miñana 2009).
- El *capador* o *kapododo* y el *pímpano* de los Emberá-Chamí de la cordillera de los departamentos de Antioquía, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca, en Colombia (Miñana 2009).
- Las *púnkiri* de los Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia (Miñana 2009).
- El *figo* (Valencia Chacón 2007, Chávez *et al.* 2008) y el *reribacuí* (Miñana 2009) de los Witoto del medio Amazonas de Colombia (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *ari'yarihua* de 2 tubos de los Siona de las riberas del río Putumayo, en Colombia (Mullo Sandoval 2007).
- Las flautas de los Nasa o Paez del departamento de Cauca, en Colombia (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *mbrikú*, *kymira:iká* y *tora:iká* de hueso de pájaro o caña *tacuara* de los Aché o Guayakí de la cordillera del Mbarakajú, al este de Paraguay (Pusineri 1989).
- Las flautas de tubos separados de los distintos grupos Guaraní (p.e. las *mimbi retá* de los Mbyá de la provincia de Misiones, en Argentina, *vid.* Pérez Bugallo 1996, Ruiz 2011) y las de los Chané (Nordenskjöld 1924, Izikowitz 1934), probablemente desaparecidas ya.
- Las flautas de tubos separados de los Chácobo del departamento del Beni, en Bolivia (Izikowitz 1934, Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *morao* o *moroa* de los Moré del departamento del Beni, en Bolivia (Cavour 1994, Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *yoresoma* de los Chiquito o Chiquitano de los departamentos de Santa Cruz y Beni, en Bolivia (Cavour 1994).
- Las *secu secus* de los Guarayo del departamento de Santa Cruz, en Bolivia (Cavour 1994).

- Las *jeruré* de los Mojo o Mojeño del departamento del Beni, en Bolivia (Cavour 1994).
- Las *canicana* de plumas de *bato* o *jibirú* de los Canichana o Canesi, pueblo en peligro de extinción del departamento del Beni, en Bolivia (Cavour 1994).
- Los *piloilo* de los Mapuche y Tehuelche de la Patagonia argentino-chilena (Pérez Bugallo 1996), elaborados en una pieza de madera o, antiguamente, de piedra o cerámica.

Es menester señalar que el *ippijiraseko* de los Mojeño, el *juru'i* de los Trinitario y Loretano, el *iru'i* de los Javeriano y el *chujare* de los Ignaciano del oriente de Bolivia (San Ignacio, departamento Santa Cruz), conocidos en aquel país bajo el término genérico de "bajón" e identificados por muchos autores como enormes flautas de Pan, solo mantienen una similitud morfológica con ellas y son en realidad conjuntos de tubos de hojas de palma enrolladas, interpretados como trompetas (Jordá 1990, Cavour 1994).

1.1.5.2. Los Andes

El área cultural andina, que abarca las sierras ecuatoriana y peruana, el altiplano y los valles bolivianos, el Norte Grande chileno y el noroeste de Argentina, es pródiga en flautas de Pan, las cuales reciben diferentes nombres: *siku*, *phusa*, *antara*, *phuku*, *phukuna*, *laka* o zampoña. Los términos *siku*, *phusa* y *laka* son de origen aymara. Los dos primeros aparecen en la obra de Ludovico Bertonio "Vocabulario de la lengua aymara" (1612), la cual define "sico" como "unas flautillas atadas como ala de órgano". *Laka* (en aymara, "boca") es el término más usado en la actualidad para designar a las zampoñas en el Norte Grande de Chile (Chacama y Díaz 2011). Por su parte, los términos *antara*, *phuku* y *phukuna* pertenecen a la lengua quechua. Diego González Holguín, en su "Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Qquichua, o del Inca" (1608), definió "antara" como "flautillas juntas como órgano". Finalmente, *zampoña* es un término castellano (*vid. supra*), probablemente derivado del griego/latino *symphonia*, "unión de varias voces", del cual también provendría *zanfonia*.

a. Andes centrales

La flauta de Pan más antigua descubierta hasta el momento en los Andes centrales pertenece al Precerámico Medio (5.000-3.000 a.C.), más concretamente al sitio arqueológico de Chilca (4.000 a.C.) (Engel 1988). Se trata de una hilera de 6 tubos de hueso de ave. A ella siguen cuatro *antaras* (aerófono de una sola hilera de tubos organizados en orden decreciente) hechas de caña del Precerámico Tardío (3.000-1.800 a.C.) encontradas en el sitio arqueológico de Caral (3.000 a.C.) (Shady 2005).

Más adelante, el desarrollo de la cerámica (1.800 a.C.) traería consigo la aparición de numerosos instrumentos musicales: ocarinas, botellas silbadoras, bocinas, trompetas, tambores, silbatos y, por supuesto, flautas de Pan.

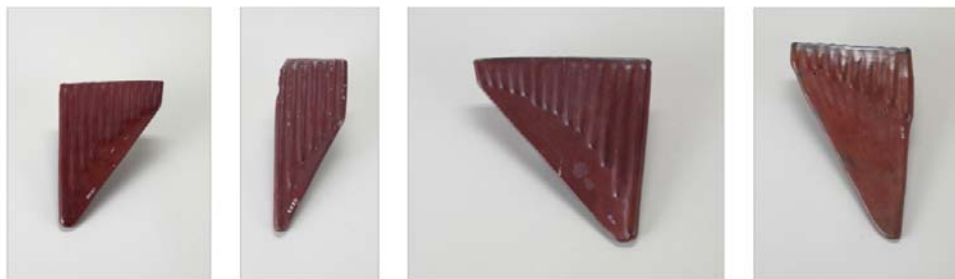


Figura 12. *Antaras* de cerámica conservadas en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Durante el Horizonte Temprano (1.200-200 a.C.), la cultura Paracas (departamento de Ica; 700-200 a.C.) elaboró *antaras* de arcilla. Pero la mayor expresión de estos instrumentos llegaría con el Intermedio Temprano (200 a.C.-600 d.C.), cuando se fabricaron *antaras* de cerámica dentro de la cultura Nazca (departamento de Ica; 100-600 d.C.) (Haeblerli 1979, Jones 1981, Bolaños 1988). Han sido halladas en enterramientos, habitaciones y sitios ceremoniales (Silverman 2000), y en su construcción se usaron tubos simples y complejos³¹ y numerosas técnicas hoy perdidas. Diversas representaciones iconográficas sugieren que los Nazca usaron las *antaras* en parejas, atadas entre sí. Las flautas de la cultura Moche o Mochica (departamento de La Libertad; 200-800 d.C.) tienen características similares a las Nazca (D'Harcourt 1925, Bellenger 1980), como se comprueba observando el instrumento enterrado junto a un músico-soldado en el sitio arqueológico de Sipán. La cultura Lima (departamento de Lima; 100-650 d.C.) también empleó estos aerófonos: en el sitio arqueológico de Huaca Pucllana (500 d.C.) se encontraron cuatro *antaras* de cerámica, y en Tablada de Lurín se desenterraron medio centenar, de cuatro tipos distintos (Codina 1984).

Durante el Horizonte Medio, dominado por la cultura Wari o Huari (desde el departamento de Lambayeque por el norte al de Arequipa por el sur; 600-900 d.C.), Pérez de Arce (1993) menciona la aparición de una flauta de Pan de caña con resonador que desplazó a la *antara* simple de cerámica Nazca. Los D'Harcourt (1925) ya habían reseñado flautas de Pan de caña de doble hilera (*antara* con resonadores) procedentes del santuario Wari de Pachacámac.

Tras los Wari, en el Intermedio Tardío (900-1.450 d.C.) se desarrollaron culturas regionales como la Chincha (departamento de Ica; 1.000 d.C.), la Chimú (departamento de La Libertad; 1.100-1.470 d.C.; vid. Bellenger 1980), la Chanca y la Collao, que siguieron con la tradición de la *antara* Wari. La flauta de los Chanca tenía, al parecer, la particularidad de permitir el afinado mediante el deslizamiento de dos segmentos de tubo de distinto diámetro.

Durante el Horizonte Tardío (1.450-1.532 d.C.), son numerosas las crónicas que señalan la presencia de flautas de Pan entre los Inca. Cobo las llama "ayarichic", y tanto Guaman Poma como Garcilaso de la Vega dicen que son instrumentos de los Antisuyo y Collasuyo (habitantes del este y del sur del "Imperio") (Gruszczynska 1995).

Las flautas de Pan que persisten actualmente en los Andes centrales (territorio habitado por distintos grupos del pueblo Quechua) son denominadas *antaras*, *andaras* o *andaritas* y, al igual que sus antecesoras prehispánicas, poseen una sola hilera de 6-8 tubos de caña, alcanzando un máximo de hasta 24.

Figura 13. *Antaras* de caña peruanas conservadas en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Las *antaras* están presentes en diversas provincias del departamento de Cuzco (Acomayo, Anta, Canchis, Paucartambo, Quispicanchis,



31 Los tubos complejos, cuya tradición se conserva aún en la actualidad en las "flautas de chinos" del centro de Chile, en algunas *pifilkas* de los Mapuche de la Patagonia y en ciertos *jantarkes* de Potosí (Bolivia), consisten en tubos que tienen un diámetro determinado en una parte de su longitud y otro ligeramente menor en el resto. Se trataría de dos tubos combinados en uno. El sonido resultante, lleno de "interferencias", ha sido bautizado como "sonido rajado".

Urubamba); las de los Qero de Paucartambo, por ejemplo, tienen una hilera de 7 tubos con resonadores. Asimismo se emplean *antaras* de 7 tubos, de distintos tamaños, en Cajamarca (Romero 1996); se usan para interpretar, en solitario y en entornos privados, ritmos tales como tristes (formas locales de yaraví) y huaynos. Curiosamente, no son utilizadas en áreas cercanas, como Ancash (Romero 1999), los Andes de Lima (Romero 2001a), el Valle del Mantaro (Junín) (Romero 1995), o el Valle de Colca (Arequipa) (Romero 1996).

En las comunidades del distrito de Luricocha (provincia de Huanta, departamento de Ayacucho) se ejecuta la llamada *antiq*, *anteq*, *antecc* o “*antara* de chunchos”, con 7 tubos de caña *mamaq* (grande) o *bombeya* (pequeña). Forman conjuntos de hasta doce tamaños afinados en octavas paralelas, aunque el número habitual es de seis: *bajo*, *medio bajo*, *malta*, *jarawi* o *jashua*, *chiple* o *guiador* y *chiquiri*. Algunas comunidades que pueden servir de ejemplo son Intay y Yuraqraqay (vid. Valencia Chacón 2007). Los “chunchos” (bailarines disfrazados) aparecen para la cosecha del maíz, que coincide con la Fiesta de la Cruz (3 de mayo): se bajan las cruces que coronan los cerros (que, de acuerdo a las creencias Quechua, son los protectores de las comunidades) para ser bendecidas en la iglesia, y bailan las “chunchos” por las calles (Romero 2001). Es de notar que los “chunchos” de Cajamarca, por ejemplo, no emplean *antaras* sino flautas (Romero 1996). Las *anteq* también están presentes en la provincia de Huamalíes (departamento de Huánuco), pero allí tienen dos hileras de 5-7 tubos.

b. Andes septentrionales

En el actual territorio ecuatoriano hay evidencias de flautas de Pan de arcilla, piedra y materiales vegetales (incluyendo grandes cañas) en las culturas Los Tayos y Chorrera (Formativo Tardío, 1.200 a.C.). Igualmente se han encontrado flautas de Pan en culturas de los Desarrollos Regionales (500 a.C.-500 d.C.), como la Guangala, la Bahía y la Jama Coaque (Idrovo 1987, Godoy Aguirre 2005). Esta última elaboró “flautas de Pan en escalera convergente” o “*antaras W*” (Bolaños 2001), similares a las *gammu burui* de los Kuna de Panamá y a las de la cultura Vicús de Perú. Por su parte, la cultura Cañari-Tacalshapa-Cashaloma (1.000 d.C.) de las provincias de Azuay y Cañar fabricó rondadores, como los hallados en la tumba de Sigsig (Godoy Aguirre 2005).

En el norte del Perú merecen mención las “flautas de Pan en escalera convergente” de la cultura Vicús (departamento de Piura; 500 a.C.-500 d.C.).

En la actualidad las flautas de Pan ecuatorianas poseen una sola hilera de tubos: las hay pequeñas, con 5-8 tubos en orden decreciente (llamadas *pallas* o *rondines*) y los conocidos *rondadores* o *rondadoras* (llamados *cantas* en el Oriente ecuatoriano, *capadores* en el sur de Colombia y *yupanas* o *yuphanas* en el norte de Perú) (Coba 1992).



Figura 14. Rondadores conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Originalmente, los *rondadores* habrían sido conocidos como *wayra-phururu* o, según Juan de Velasco ("Historia del Reyno de Quito en la América Meridional", 1789), *wayrampuru*, y fueron empleados por los "ronda" ecuatorianos coloniales: los encargados de realizar las rondas nocturnas por las callejas empedradas de las ciudades de la época (CONMUSICA 2001). Se trata de flautas de Pan que pueden superar los 40 tubos y estar hechas de hueso, caña o pluma. Su cualidad más característica, que prácticamente ejerce de rasgo identitario, es la alternancia de sus tubos: poseen dos series o escalas de tubos intercalados, de manera que a ambos lados de un tubo corto hay uno largo y viceversa. Este peculiar ordenamiento permite al músico soplar dos tubos contiguos a la vez, creando armonías de terceras mayores y menores. Además, el estilo de interpretación tradicional del *rondador* incluye numerosos *glissando*, desplazamiento de los labios del ejecutante a lo largo de todos los tubos hasta alcanzar el deseado. Son estas particularidades las que logran que el sonido del *rondador* sea inconfundible. Es el instrumento de viento más representativo del Ecuador, y se lo utiliza tanto en la música tradicional indígena como en la mestiza, especialmente para la interpretación de uno de los ritmos nacionales por antonomasia, el sanjuanito.

En la zona norte del Perú está presente la *rondadora*, *rondador (macho)* o *yuphana* (departamentos de Amazonas, San Martín y Tumbes), que en el dialecto quechua hablado en el departamento de San Martín recibe el nombre de *yundadora*. Consiste en una sola hilera de 6-24 tubos en orden decreciente, sin alternar. También existen *rondadoras* de mayor cantidad de tubos con escalas alternas (como el *rondador* ecuatoriano).

En el norte y noreste del Perú se encuentra la *antara*, *andara* o *andarita* (departamentos de La Libertad, San Martín, Lambayeque, Cajamarca y Amazonas), la cual se diferencia de la *rondadora* por el bisel de la embocadura de los tubos. La denominación "*andara*" es más común en la región occidental del río Marañón, y la de "*andarita*", desde la provincia de Pallasca (departamento de Ancash) hacia el norte. Se las llama *sartas* en el departamento de Amazonas y *chachas* en la provincia Hualgayoc (departamento de Cajamarca). Constan de una serie 5-15 tubos; las *antaras* de 8 tubos se conocen como "antaras de una falsa", las de 12, "antaras de dos falsas" y las de 15 tubos, "antaras de tres falsas". Existen además *antaras* con 8-30 tubos que forman dos escaleras entrecruzadas: en Hualgayoc se las denomina "antaras de dos voces" o *parillas*.

Todos estos instrumentos son solistas. Sin embargo, en la provincia Rodríguez de Mendoza (departamento de Amazonas) existe un conjunto de *antaras* asociadas, interpretadas con el acompañamiento imprescindible de instrumentos de percusión: la *macho*, de un solo tubo, tocada por el "machero", y la *antiantara* o *antara menor*, de 5 tubos e interpretada por el "andarista" (Yaranga 2006).

c. Andes meridionales

La sección meridional del área cultural andina es la de mayor abundancia organológica en cuanto a aerófonos.

Ernesto Cavour (1994) señala la existencia de restos arqueológicos de flautas de Pan líticas en Bolivia, pertenecientes a las culturas Wijsisa, Calamuchita, Mojo Kollas, Chicha y Tiwanaku. A decir de Pérez de Arce (1993), hacia el siglo X d.C. la *antara* de una sola hilera, que dominaba la tradición musical andina, parece haber sido desplazada en el sur de los Andes por el *siku* de doble fila. Su uso se difunde en el altiplano boliviano, la región chilena de Atacama (culturas Atacama, 400-100 d.C., y Aconcagua, 1.400 d.C.) y el noroeste argentino, probablemente durante la expansión de la cultura Tiwanaku (siglos IV-XI d.C.). No solo cambia el número de hileras, sino también el material: se abandona

la cerámica y se pasa a la piedra y a la madera, y se le incorpora un asa lateral. Probablemente durante el periodo de los Señoríos o "Reinos" Aymara (siglos XIII-XV d.C.) tuvo lugar la división en mitades que caracteriza en la actualidad al *siku* (vid. *infra*) y que, según señalan los cronistas, ya estaba presente en la zona (el Collasuyo del "Imperio Inca") a la llegada de los españoles.

Es posible que las *maizu* de los Chipaya (departamento de Oruro, Bolivia) sean contemporáneas de esas flautas de Pan, pues sus propios intérpretes afirman que sus instrumentos son el legado de sus míticos antepasados, los Urus (Baumann 1981). El conjunto de *maizu* incluye en la actualidad a cuatro intérpretes: uno ejecuta un instrumento de 3 tubos cerrados (*lutaqa*, parte masculina) y un *wauqu* o silbato globular, y los otros tres, un instrumento de 2 tubos cerrados (*mataqa*, parte femenina).

En el Norte Grande de Chile, se han encontrado restos arqueológicos de *sikus* hasta el río Loa (donde comienza el dominio de la *antara*). Los hay de 2, 3 y 7 tubos (los últimos, los más frecuentes) y, excepcionalmente, de 6 tubos con resonadores (Focacci 1990). La división de las flautas en mitades se distingue claramente en tumbas de la cultura Arica (1.000-1.500 d.C.), periodos Gentilar y San Miguel (Núñez 1962) y periodo Cabuza (Focacci 1990). Chacama y Díaz (2011) proporcionan datos complementarios en su detallada descripción de las flautas de Pan arqueológicas (alrededor de 110) halladas en cementerios del valle de Azapa y la costa de Arica, pertenecientes a la misma cultura.

En el Norte Chico chileno, desde el río Loa hacia el sur e incluyendo el desierto de Atacama, se desarrolla la *antara*, heredera del instrumento de tubos complejos de los Nazca (vid. *supra*), pero elaborada en piedra o en madera en lugar de cerámica, con solo 4 tubos, sin la característica forma redondeada, sino en escalera y con un asa para colgarla (Fernández 1993). Flautas similares se han descubierto en territorio boliviano (culturas Yura y Oruro, vid. Pérez de Arce 1995), pero se encuentran en mayor número desde los oasis del Loa y los dominios de Aguada, Sequitor y Quitor hasta los territorios de la cultura San Pedro de Atacama (400-1.000 d.C.) y el noroeste argentino (p.e. la *antara* de madera de Doncellas, provincia de Jujuy), y hasta Copiapó por el sur: allí aparecen tanto los instrumentos en sí como efigies de los intérpretes en tabletas de inhalación de narcóticos o representaciones en cerámica.

Probablemente en el norte de Chile las *antaras* estuvieran asociadas con la inhalación de *cebil* (polvo alucinógeno) mientras que los *sikus* lo hicieran con ritos de fertilidad y consumo de *chicha* (bebida de maíz fermentada) en vasos *kero* de madera.

Desde Copiapó habrían llegado hasta culturas chilenas de más al sur, como la Aconcagua (siglos IX-XVI d.C.) y la Diaguita (1.320-1.470 d.C.), así como a las provincias argentinas de Catamarca, San Juan y La Rioja, al otro lado de la cordillera de los Andes. Las *antaras* de piedra Diaguita (p.e. los ejemplares hallados en las localidades de Ovalle y La Serena, Coquimbo) tuvieron un alto grado de perfección, igual que las Aconcagua. Estas últimas (p.e. la de San Felipe, Valparaíso) son instrumentos demasiado meridionales, y su forma ya se encuentra en transición hacia el *piloilo* de los Mapuche: a pesar de mantener los 4 tubos complejos (antecesores del actual "sonido rajado" de los aerófonos del centro y sur de Chile), sus formas son redondeadas, el asa, doble y los sonidos, más agudos.

En la actualidad, la flauta de Pan predominante en los Andes meridionales es el *siku* o flauta de Pan de doble hilera. En su versión "estándar" (los que Cavour (1994) llama *sikus ch'alla*), está compuesto por dos filas de 6 y 7 tubos de caña cerrados, con forma de ala; tales "amarros" o "mitades" pueden tener una hilera de tubos accesorios o "resonadores", abiertos o cerrados. La particularidad del *siku* es que cada mitad se considera un instrumento independiente: la que posee más tubos suele llamarse *arca* (del aymara *arkiri*, "el que sigue"), y la otra, *ira* (del aymara *irpiri*, "el que guía"). Por ende,

la interpretación de una pieza de música cualquiera requiere de la presencia de dos músicos que entrelacen sus melodías, en lo que se ha dado en llamar "diálogo musical".

Los *sikus* se ejecutan, generalmente, en grandes conjuntos que incluyen entre diez y cincuenta *sikuris* o intérpretes. Tales agrupaciones interpretan una "tropa" de instrumentos compuesta por varios tamaños de un mismo tipo de flauta de Pan. La "tropa" de *sikus* comercial, "estándar" o *ch'alla* posee cuatro tamaños; de mayor a menor, *toyo*, *sanka*, *malta* y *ch'uli*. Todos ellos tienen dos mitades *arca* e *ira*, el mismo número de tubos (6/7) y las mismas notas (escala de Sol mayor o "segunda takiña", o escala de Sol bemol mayor o "primera takiña"), pero están afinados en octavas paralelas: el *toyo* suena una octava más grave que la *sanka*, y así sucesivamente.

Existe una gran cantidad de "tropas" de *sikus* en los Andes meridionales. Cada una recibe un nombre determinado (p.e. *jula jula*, *chiriguano*, *ayarachi* o *k'antu*), sus mitades *ira/arca* (una denominación que puede cambiar) tienen un número de tubos particular (por lo general entre 3/4 y 10/11), las afinaciones son asimismo propias de cada "tropa" y los tamaños incluidos oscilan entre dos y nueve y poseen diferentes denominaciones. La diversidad, por ende, es enorme (cf. Girault 1968, Cavour 1994). Las "tropas" de *sikus* suelen acompañarse con distintos tipos de instrumentos de percusión (bombos *wank'ara*, cajas, redoblantes, triángulo *ch'iñisku*, platillos); los *sikuris* interpretan la mitad de un *siku* y, en ocasiones, un elemento de percusión, además de bailar. La música de las bandas de *sikuris*, conocida genéricamente como *sikuriada*, pone marco a la danza de los músicos y a la de grupos de baile asociados, y se interpreta en momentos festivos tales como los Carnavales o celebraciones religiosas. Tanto las danzas como los estilos musicales ejecutados por los conjuntos de *sikus* toman, por lo general, el nombre de la "tropa" de flautas.

Por otra parte, existen flautas de Pan de una sola hilera en los Andes meridionales, aunque no reciben el nombre de *antara*. Entre ellas se cuentan los *ayarichis* de los departamentos de Chuquisaca y Potosí (7-13 tubos), los *ayrachis* de Cotagaita, departamento de Potosí (cuatro tamaños, 5 tubos), los *mimulas* de la provincia Aroma, departamento de La Paz (12 tubos) y de la isla Suriqui (11 tubos con resonadores) (Quispe 2001), los *suri-sikus* o *sicuras* del departamento de Cochabamba (18 tubos, tres tamaños *liku*, *tarka* y *ch'ili*) (Claro 1979), los *sulka sikus* (Paredes 1981), los *tutiriwailis*, los *sikus* de Venta y Media (departamento de Oruro), los *kallamachu* de los Mollos (provincia Muñecas, departamento de La Paz) y los *siku-kunturis* (Cavour 1994), todos ellos bolivianos.

Las flautas de Pan de doble hilera tienen una distribución geográfica mucho mayor, y han sido las que han caracterizado a las formaciones de "música andina" que han popularizado distintos géneros musicales de los Andes a nivel internacional³².

En el sur del Perú (departamento de Puno) hay tres conjuntos tradicionales de flautas indígenas. Los *ayarachis* son ejecutados por los Quechua en la provincia de Lampa; la "tropa" incluye tres tamaños de flautas o *phukus* (*mama*, *lama* y *suli*) afinados en octavas paralelas, y se acompaña de cajas. Los más renombrados son los de Paratía. Los *chiriguanos* Aymara se interpretan en la provincia de Huancané para la Fiesta de la Cruz (3 de mayo); emplean tres tamaños octavados (*tayka*, *ankuta* y *suli/chili*) y no llevan percusión; los más famosos son los de las localidades de Yunguyo y Huancané. Finalmente, los *sikuris* Quechua y Aymara se encuentran en todo el departamento; destacan los de la isla de Taquile,

32 Con escasas excepciones, la mayor parte de esos grupos emplearon y emplean la "tropa" de *sikus* "estándar" o comercial. Se trata de una creación relativamente reciente que ha "normalizado" el tamaño, la afinación y el número de tubos de estas flautas, de acuerdo a los sistemas y gustos musicales occidentales. Si bien con esta "tropa" pueden interpretarse todo tipo de ritmos y estilos, desde lo más tradicionales a los más modernos, carecen de muchas de las particularidades que vuelven únicas a las "tropas" indígenas originales.

en el lago Titicaca, con cuatro tamaños (*mama, maltona, liku y auka*), y los de la localidad de Conima, que pueden tener hasta nueve tamaños distintos.



Figura 15. *Sikus* del Perú conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Hay además un conjunto de origen mestizo, los *sikumorenos, pusamorenos* o *mistisikus* (departamentos de Puno, Chucuito y Tacna), que utilizan dos o tres tamaños octavados de flautas llamadas *tablasikus* (de forma rectangular, como las antiguas *syrinx* griegas), redoblantes, platillos y tambor de banda.

En Bolivia, las flautas de Pan pertenecen en su mayoría a la tradición cultural del pueblo Aymara. Los *jula julas* (departamentos de Potosí y Oruro) poseen 3/4 tubos y cinco tamaños octavados (*orkho, mali, liku, tijli y ch'ili*). No llevan percusión y ejecutan ritmos lentos y marcados. Con el mismo número de tubos, los *chiriwanos* (distintos a los *chiriguano*s de Perú) incluyen tres tamaños en el departamento de La Paz (*tayka, malta y ch'uli*) y cuatro en el de Cochabamba (*sanja, orqo, liku y jilawiri*); el estilo de interpretación es muy parecido al de los *jula julas*, siendo los representantes más conocidos de este conjunto los *chiriwanos* de la localidad de Tambocusi (provincia Larecaja, departamento de La Paz). Una agrupación de similares características son los *julu julus* de Irpa Grande (departamento de La Paz).



Figura 16. *Sikus* de Bolivia conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz) se interpretan los *k'antus*, con 6/7 tubos y seis tamaños (*contra zanka, zanka, contra malta, malta, contra chuli y chuli*). Se trata de una de las agrupaciones de flautas de Pan más tradicionales de Bolivia,

asociada a la ancestral cultura Kallawayá. Los instrumentos están afinados en octavas, cuartas y quintas paralelas, lo que genera una armonía distintiva. Se acompañan con los enormes "bombos *k'antu*" de doble parche, a los que se suma el particular sonido del triángulo *ch'iñisku*.

De la localidad de Taypi Ayca (Italaque, provincia Camacho, departamento de La Paz) proceden los famosos *sikus de Italaque*, con 7/8 tubos y resonadores abiertos o semi-cerrados la mitad de largos que los tubos principales. Incluyen tres tamaños octavados (*sanka, malta y chuli*) y se acompañan con los llamados "bombos de Italaque".

Las *lakitas* o *laquitas* se localizan en varios puntos de Bolivia. Las del departamento de La Paz poseen 6/7 tubos y cuatro tamaños (*tayka, mala, liku y ch'ili*), aunque también aparecen como una sola hilera de 13 tubos con resonadores. Las del departamento de Chuquisaca, por su parte, tienen el mismo número de tubos (sus mitades se denominan *guía y trasguía*) y dos tamaños (*juch'uychaj y parejantin*).

Finalmente, los *jach'a sikus* de la provincia Larecaja (departamento de La Paz) poseen 6/7 tubos y un único tamaño descomunal (de ahí su nombre aymara, "gran *siku*").

En el Norte Grande de Chile se interpretan las *laquitas* de una sola hilera, con 14 tubos y resonadores, mientras que en el noroeste de Argentina se suele usar la "tropa" de *sikus* estándar o *ch'alla*. Los intercambios culturales entre las distintas regiones de los Andes meridionales, canalizados sobre todo a través de la migración Aymara boliviana, ha logrado que los aerófonos de ese pueblo (así como sus danzas y estilos musicales) se establezcan en países vecinos y obtengan en ellos carta de ciudadanía.

Edgardo Cvallero
Editor de "Tierra de vientos"
<http://tierradevientos.blogspot.com>

BIBLIOGRAFÍA

- Ágoston, Gábor; Masters, Bruce. *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. Nueva York: Facts on File, 2009.
- Ahuir, Xavier. *Instruments de música tradicionals valencians construïts en canya. Tallers de Música Popular*. Valencia: Direcció General de Centres i Promoció Educativa, 1989.
- Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale popurului Român*. Bucarest: Editura de Stat pentru Literatura si Arta, 1956.
- Alfred, Virginie. *In the Ban van Pan: Archeologische studie van twee gallo-romeinse muziekinstrumenten gevonden te Allter-Loveld*. [Tesis]. Gante: Universiteit Gent, 2009.
- Ambrazevičius, Rytis; Žarskiene, Rūta. «Tunings of Lithuanian Skudučiai». *CIM09: Fifth Conference on Interdisciplinary Musicology*. París, Francia, 26-29 de octubre de 2009.
- Ammann, Raymond. *Sounds of secrets: Field notes on ritual music and musical instruments on the islands of Vanuatu*. Zürich: Lit Verlag, 2012.
- Apan, Valeriu. "Romania". En Rice, T.; Porter, J.; Goertzen, C. (eds.) *Garland Encyclopedia of World Music. Volume 8: Europe*. Londres: Routledge, 2000.
- Aretz, Isabel. "Correlaciones entre las flautas de pan venezolanas y las andinas de alta cultura". *Boletín Indigenista Venezolano*, 6 (1-4), 1958, pp. 111-118.
- Baumann, Max Peter. "Music, dance, and song of the Chipayas (Bolivia)". *Latin American Music Review*, 2 (2), 1981, pp. 171-222.
- Behn, Friedrich. *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*. Stuttgart: Hiersemann, 1954.
- Bellenger, Xavier. "Les instruments de musique dans les pays andins (1° partie)". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 9 (3-4), 1980, pp. 107-149.
- Beltrán Argiñena, Juan Mari. «San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak». *Lankidetzan*, 5. Euskomedia Fundazioa, 1998.
- Berliner, Paul F. *The soul of mbira: Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Chicago: University Press, 1993.
- Blench, Roger. *Musical instruments and musical practice as markers of the Austronesian expansion post-Taiwan*. Versión revisada de una conferencia presentada en el XVIII Congreso de IPPA, Manila, Universidad de Filipinas, 20-26 de marzo de 2006.
- Boghici, Marian. "Popular organology: its dynamic between tradition and creativity". *Journal of Science and Arts*, 8, 1 (8), 2008, pp. 188-191.
- Bolaños, César. *Las antaras Nazca: historia y análisis*. Lima: INDEA, 1988.
- Bolaños, César. "Las flautas de Pan Mochica y las botellas silbadoras norandinas". *Revista del Museo Nacional*, 49, 2001, pp. 183-211.
- Broere, Bernard J. "Formes de "polyphonie" dans la musique instrumentale des Indiens Cuna d'Arquíá (Colombie)". *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, pp. 153-161.
- Brown, Edwin L. «The Lycidas of Theocritus's Idyll...». *Harvard Studies in Classical Philology*, 85, 1983, pp. 59-100.
- Buck, Peter H. "Panpipes in Polynesia". *The Journal of the Polynesian Society*, 50 (200), 1941, pp. 173-184.
- Cavour, Ernesto. *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: E. Cavour, 1994.
- Civrieux, Marc de. *Los carrizos precolombinos de Cumanacoa*. Caracas: Universidad de Oriente, 1971.

- Claro, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1979.
- Coba, Carlos. *Instrumentos musicales populares registrados en Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1992.
- Codina, María. *Instrumentos musicales y sociedad prehispánica de la costa central peruana en el Periodo Intermedio Temprano*. [Tesis]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984.
- Condominas, Georges. *Vietnam: musique des montagnards*. [CD]. París: Le Chant du Monde, CNRS & Musée de l'Homme, 1997.
- CONMUSICA (Corporación Musicológica Ecuatoriana). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA, 2001.
- Consello da Cultura Galega. *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Chifre. 2010. [Online] <http://www.consellodacultura.org/asg/instrumentos/os-aerofonos/apito-chifre/>
- Cook, Constance A. *Sage King Yu and the Bin Gong xu*. [Versión preliminar]. Chicago: University of Chicago, 2010.
- Cooke, Peter. "On the Trail of the Music Hunter: a Semester with the Laura Boulton Collection". *Resound*, 10 (3), 1991, pp. 1-4.
- Cooke, Peter. *Uganda: Village Ensembles of Busoga*. [CD]. Ginebra: Archives Internationales de Musique Populaire, 1994.
- Coplan, David B. *In township tonight!: Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. París/Nairobi: Karthala et Credu, 1992.
- Coppens, Walter. *Música indígena Makiritare*. [CD]. Caracas: Fundación La Salle, 1975.
- Cree, Beth A. «Hopewell panpipes: a recent discovery in Indiana». *Midcontinental Journal of Archaeology*, 17 (1), 1992, pp. 3-15.
- Crowe, Peter. Polyphony in Vanuatu. *Ethnomusicology*, 25 (3), 1981, pp. 419-432.
- Chacama Rodríguez, Juan; Díaz Araya, Alberto. "Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zamponas de las sociedades precolombinas de Arica". *Revista Musical Chilena*, 65 (216), 2011, pp. 34-57.
- Chávez, Margarethe et al. "Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana". *Datos Etnolingüísticos (Instituto Lingüístico de Verano)*, 36, 2008.
- Chikuhwa, Jacob W. *Zimbabwe: The Rise to Nationhood*. Bloomington: AuthorHouse, 2006.
- D'Harcourt, Raoul & Marguerite. *La música de los incas y sus supervivencias (La Musique des Incas et ses Survivances)*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru, 1925/1990.
- Demolin, Didier. "Les reveurs de la forêt: polyphonies de pygmées Efe de l'Ituri (Zaire)". *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, pp. 139-151.
- Dien, Albert E. *Six Dynasties Civilization*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Dournes, Jacques. *Le Père m'a envoyé. Réflexions à partir d'une situation missionnaire*. París: Les Editions du Cerf, 1965.
- Downey, Susan B. *Terracotta figurines and plaques from Dura-Europos*. Michigan: University Press, 2003.
- Dreyfus-Roche, Simone. *Musique indienne du Brésil*. [CD]. París: Editions Musée de l'Homme-CNRS, 1972.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle. «Music in Ancient Mesopotamia and Egypt». *World Archaeology*, 12 (3), 1981, pp. 287-297.
- Efendi, Ca'fer; Crane, Howard. *Risāle-i Mi'māriyye: An Early-seventeenth-century Ottoman Treatise on Architecture*. Leiden: Brill, 1987.
- Efron, Mario. Instrumentos clandestinos (La flauta del afilador). *Sonidos clandestinos*. 2010. [Online] <http://sonidosclandestinos.blogspot.com.es/2010/05/instrumentos-clandestinos-la-flauta-del.html>
- Engel, Frédéric-André. *Ecología prehistórica andina: el hombre, su establecimiento y el ambiente de los Andes*. Lima: CIZA, 1988.
- Fernández, Manuel. "Ritual and the use of musical instruments during the apogee of San Pedro (de Atacama) culture". *The Galpin Society Journal*, 46, 1993, pp. 26-68.
- FINIDEF. Los Hoti: La música y el canto. *EncontrARTE*, 12, 2005.

- Fletcher, N. H. "Stopped-pipe wind instruments: Acoustics of the panpipes". *Journal of the Acoustical Society of America*, 117 (1), 2005, pp. 370-374.
- Focacci, Guillermo. "Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-6 Valle de Azapa". *Chungará*, 24/25, 1990, pp. 69-124.
- Fong, Mary H. "T'ang Line-Engraved Stone Reliefs from Shensi". *Ars Orientalis*, 17, 1987, pp. 41-71.
- Franklin, John Curtis. "'A feast of music': The Greco-Lylian musical movement on the Assyrian periphery". En Collins, B.; Bachvarova, M.; Rutherford, I. (eds.). *Anatolian interfaces: Hittites, Greeks and their neighbors*. Oxford: Oxbow, 2007, pp. 193-203.
- Galpin, Francis W. *The music of the Sumerians, Babylonians & Assyrians*. Cambridge: University Press, 1937.
- Galsterer, Brigitte & Hartmut. "Die römischen Steininschriften aus Köln". *Wissenschaftliche Kataloge des Römisch-Germanischen Museums Köln*, 2, 1965.
- Getz-Gentle, Pat. *Personal styles in early Cycladic Sculpture*. Madison [WI]: The University of Wisconsin Press, 2001.
- Ginsberg-Klar, Maria E. "The archaeology of musical instruments in Germany during the Roman period". *World Archaeology*, 12 (3), 1981, pp. 313-320.
- Girault, Louis. *La syrinx dans les régions andines de Bolivie*. Paris: Ecole Pratique des Hautes Études, 1968.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música en Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- Goodale, Jane C. *To sing with pigs is human: the concept of person in Papua New Guinea*. Washington: University Press, 1995.
- Gow, A.S.F. "The Panpipe of Daphnis". *The Classical Review*, 48 (4), 1934, pp. 121-122.
- Gowen, Margaret. *4000 year-old music?: Unique prehistoric musical instrument discovered in Co. Wicklow, Ireland*. 2004. [Online] <http://www.gaitadefoles.net/artigos/4000pipesenglish.htm>
- Gruszczynska-Ziółkowska, Anna. *El poder del sonido: el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Abya-Yala, 1995.
- Haas, Gerlinde. *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst*. Viena: H. Böhlaus, 1985.
- Haerberli, Joerg. "Twelve Nasca panpipes: A study". *Ethnomusicology*, 23 (1), 1979, pp. 57-74.
- Haiwang, Liu. "A study into the epitaph and funeral figures of musicians and dancers from Madam Cen's tomb of the Tang period in Mengjin". *Huaxia Archaeology*, 2, 1993.
- Hands, Anthony R. "A pottery syrinx from Shakenoak Farm". *The Galpin Society Journal*, 27, 1974, pp. 132-135.
- Häusler, Alexander. "Neue Funde steinzeitlicher Musikinstrumente in Osteuropa". *Acta Musicologica*, 32, 1960, pp. 151-156.
- Hayashi, Kenzo. "Restoration of an Eight Century Panpipe in the Shōshōin Repository, Nara, Japan". *Asian Music*, 6 (1/2), 1975, pp. 15-27.
- Henan Museum. *Figurines of Polychrome Women's Orchestra from Zhang Sheng's Tomb*. 2012. [Online] http://english.chnmus.net/fortnightselection/2012-06/25/content_101728.htm
- Hickmann, Hans. "Nochmals zur Frage der Sackpfeifen-Syrinx der Berliner Terrakotta No. 8798". *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 85, 1960, pp. 42-45.
- Hoops, Johannes; Beck, Heinrich et al. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Vol. 9. Berlín/Nueva York: De Gruyter, 1968-2007.
- Hornbostel, Erich M. von; Sachs, Curt. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (4-5), 1914, pp. 553-590.
- IA-CASS (Institute of Archaeology – Chinese Academy of Social Sciences). *Kaogu (Archaeology) 2010-4*. 2010. [Online] <http://www.kaogu.cn/en/detail.asp?ProductID=2468>
- landé – Casa das Culturas Indígenas. S.f. [Online] <http://www.iande.art.br/>
- Idrovo Irigüen, Jaime. *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador: estudio de la exposición "Música milenaria"*.

Cuenca: Museo del Banco Central del Ecuador, 1987.

Instruments Medievaux. *Le frestel*. S.f. [Online] <http://www.instrumentsmedievaux.org/pages/Frest35.htm>

Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Gotemburgo: S.R. Publishers, 1934/1970.

Jones, A. M. "Peruvian Panpipe Tunings: More on Haeberli's Data". *Ethnomusicology*, 25 (1), 1981, pp. 105-107.

Jordá, Enrique. "Pueblos mojos y su aportación al quehacer nacional de Bolivia". *IV Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas, Paraguay, 15-17 de octubre de 1990*.

Kaleab, Sham. *History of Eritrean Music*. Rwyet. 2011. [Online] <http://www.rwyet.com/music/history-of-eritrean-music/>

Kimberlin, Cynthia Tse. "The music of Ethiopia". En May, E. (ed.). *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley/Los Angeles [CA]: University of California Press, 1980, pp. 232-252.

Kirby, Percival R. "The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 63, 1933, pp. 313-388.

KOCIS (Korean Overseas Culture and Information Services). *A Guide to Korean Cultural Heritage*. Seúl: KOCIS, 1998.

Kubik, Gerhard. *Theory of African Music, vol. II*. Chicago: University Press, 2010.

Kuss, Malena (ed.). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. 1*. Austin [TX]: University of Texas Press, 2004.

Laade, Wolfgang. *Music from South New Guinea*. [CD]. Nueva York: Collection Asch Mankind, 1971.

Landels, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. Londres: Routledge, 1999.

Lawergreen, Bo. "Western Influences on the Early Chinese Qin-Zither". *The Museum of Far Eastern Antiquities*, 75, 2003, pp. 79-109.

Lawergreen, Bo. "Music history I: Pre-Islamic Iran". *Encyclopaedia Iranica*, edición electrónica. 2009. [Online] <http://www.iranicaonline.org/articles/music-history-i-pre-islamic-iran>

Loewe, Michael; Shaughnessy, Edward L. (eds). *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* Cambridge: University Press, 1999.

Lopes da Silva, Adelson. "A escola que desenterrou as flautas". *Blog do ISA (Instituto Socioambiental)*. 2010. [Online] <http://g1.globo.com/platb/natureza-isa/2010/11/12/a-escola-que-desenterrou-as-flautas/>

Malamusi, Moya Aliya. "Thunga la ngororombe: the Panpipe Dance Group of Sakha Bulaundi". *AfM*, 7 (2), 1992, pp. 85-107.

Martí Oliver, Bernat et al. "Los tubos de hueso de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante). Instrumentos musicales en el Neolítico antiguo de la Península Ibérica". *Trabajos de Prehistoria*, 58 (2), 2011, pp. 41-67.

Megaw, Vincent. "Problems and Non-Problems in Palaeo-Organology: A Musical Miscellany". En Coles, J. M.; Simpson, D. D. A. (eds.). *Studies in Ancient Europe: Essays Presented to Stuart Piggott*. Leicester: University Press, 1968, pp. 333-358.

Mellaart, James. "Excavations at Çatal Hüyük, fourth preliminary report, 1965". *Anatolian Studies*, 16, 1966, pp. 15-191.

Menezes Bastos, Rafael José de. "Música en las sociedades indígenas de las tierras bajas de América del Sur: estado del arte". *A contratiempo*, 14, 2009.

Michael, Henry N. "The Neolithic Age in Eastern Siberia". *Transactions of the American Philosophical Society*, 48 (2), 1958, pp. 1-108.

Miñana Blasco, Carlos. "Investigación sobre músicas indígenas de Colombia. Primera parte: un panorama regional". *A contratiempo*, 13, 2009.

MMA (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). *Catalogue of the Crosby Brown Collection of musical instruments. Vol. 2*. Nueva York: MMA, 1914.

Montagu, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

Montero, Santiago. "La música etrusca". *Revista de Arqueología*, 12, 1980, pp. 18-25.

- Moore, J. Kenneth. *Music and Art in China. The Metropolitan Museum of Art*. 2009. [Online] http://www.metmuseum.org/toah/hd/much/hd_much.htm
- Morris, Carole A. "Wood and woodworking in Anglo-Scandinavian and Medieval York". *The archaeology of York*, 17 (13). Londres: Council for British Archaeology, 2000.
- Moser, Brian; Tayler, Donald. *Resultados de la Moser-Tayler Anglo-Colombian Expedition*. 1961. [Online] <http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Moser-Tayler-Colombia/025M-C0207X0047XX-0200V0>
- Moyle, Richard. *Polynesian Sound-Producing Instruments*. Aylsbury: Shire Publications Ltd., 1990.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: IPANC, 2007.
- Musique du Monde. *Musique instrumentale des Wayana du Litani*. [CD]. París: Buda Musique, s.f.
- Nordenskjöld, Erland. *The changes in the material culture of two Indian tribes under the influence of new surroundings*. Gotemburgo: AMS Press, 1924.
- Núñez Atencio, Lautaro. *Tallas prehispánicas en madera: contribución a la arqueología del norte de Chile*. [Memoria mecanografiada]. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, 1962.
- O'Dwyer, Simon. *Prehistoric Music of Ireland*. Stroud (Gloustershire, Reino Unido): Tempus Publishing, 2004.
- Okladnikov, A. P. "The Neolithic and Bronze Ages in the Baikal region". *M.I.A.*, 18, 1950.
- Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel E. (eds.). *The Garland Handbook of Latin American Music. 2.ed.* Nueva York: Routledge, 2008.
- Paredes, Orlando. *Tradiciones de Venezuela: su música y danza*. Caracas: FUNDACEC, 2003.
- Paredes, Rigoberto. *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz. Editorial Popular, 1981.
- Pérez Bugallo, Rubén. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.
- Pérez de Arce, José. Siku. *Revista Andina*, 11 (2), 1993.
- Pérez de Arce, José. *Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- PIB – Povos indígenas do Brasil. S.f. [Online] <http://pib.socioambiental.org/>
- Porras Robles, Faustino, "Animales músicos y música con animales en el románico hispánico". *Revista de Folklore*, 30 (343), 2010, pp. 3-10.
- Powley, Harrison. "Musical legacy of the Etruscans". En Hall, J. F. (ed.). *Etruscan Italy: Etruscan influences on the Civilizations of Italy from Antiquity to the Modern Era*. Utah: Brigham Young University, 1996, pp. 287-306.
- Pusineri, Adelina. *Guía ilustrada del Museo Etnográfico "Andrés Barbero"*. 1989. [Online] http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=14186
- Quispe, Filemón. *Tata Inti*. [CD] Orquesta de Instrumentos Autóctonos. La Paz, Bolivia, 2001.
- Ramírez, Alfredo. *Algunos de los carrizos autóctonos presentes en el universo de la música de Venezuela*. 2009. [Online] <http://cellunerg.blogspot.com.es/2009/10/algunos-de-los-carrizos-autoctonos.html>
- Rashid, S. A. "Mesopotamien". *Musikgeschichte in Bildern*, 2 (2), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984.
- Reinach, Théodore. "La "flûte de Pan" d'Alesia". *Pro Alesia*, 1, 1906, pp. 161-169.
- Rey, Pepe. "Puntos y notas al músico Juan Ruiz". *I Congreso Internacional "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de Buen Amor"*. 2002. [Online] http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/rey.htm
- Reynolds, Barrie. *The material culture of the peoples of the Gwembe Valley*. Manchester: University Press, 1968.
- Román Ramírez, Ángel. *La música en Tartessos y en los pueblos prerromanos de Iberia*. [S.d.]: Lulú.com, 2009.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 2: The Mantaro Valley*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 1995.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 3: Cajamarca and the Colca Valley*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 1996.

- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 5: Celebrating divinity in the High Andes (music of the Ancash region)*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 1999.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 6: The Ayacucho region*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 2001.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 7: The Lima highlands*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 2001a.
- Rosebashvili, Kakhi. "Megrelian Larchemi". *Sabchota Khelovneba*, 7, 1960, pp. 49-52.
- Rossen, Jane M. "Revisión de "Fatelaka and Baegu music; Malaita, Solomon Islands. Recording and commentary by Hugo Zemp. Unesco collection Musical Sources"". *Ethnomusicology*, 20 (3), 1976, pp. 615-6.
- Rossen, Jane M. "Review de "Polyphonies des les Salomon (Guadalcanal et Savo), Collection Musee de l'Homme, by Hugo Zemp"". *Ethnomusicology*, 23 (3), 1979, pp. 473-5.
- Ruiz, Irma. «Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní». *Trans: Revista transcultural de música*, 15, 2011, pp. 1-38.
- Russell, James R. *Zoroastrism in Armenia*. Harvard: Harvard University, 1987.
- Sachs, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlín: [s.d.], 1929.
- Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove, 2001.
- Santos-Granero, Fernando. "From baby slings to feather Bibles and from star utensils to jaguar stones". En Santos-Granero, F. (ed.). *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Arizona: University Press, 2009, pp. 105-127.
- Sarmast, Ahmad Naser. *A survey of the history of music in Afghanistan, from ancient times to 2000 A.D., with special reference to art music from c. 1006 A.D.* [Tesis]. Mumbai: Monash University, 2004.
- Shady, Ruth. *La civilización de Caral-Supe: 5000 años de identidad cultural en el Perú*. Lima: PEACS, 2005.
- Shiloaj, Amnon. *Music in the world of Islam: A socio-cultural study*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Shvelidze, Nina. Georgian Panpipes Salamuri-Larchemi (Soinari). En *First International Symposium on traditional Polyphony Conference. 2-8 October, Tbilisi, Georgia, 2002*, pp. 407-412.
- Silvermann, Helaine. "Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua". *Los dioses del antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000.
- Sohl, Norm & Judy. *The quills: the forgotten American folk woodwind*. S.f. [Online] <http://www.sohl.com/Quills/Quills.htm>
- Stella, Regis. *Forms and styles of traditional Banoni music*. [CD]. Boroko: National Research Institute, 1990.
- Steshenko-Kuftina, Valentina. *Ancient Instrumental Foundations of Georgian Folk Music. Panpipe*. Tbilisi: Gosmuzei of Georgia, 1936.
- Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca territory*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Szydłowska, E.; Kaminski, W. "L'instrument de musique de la Culture Lusacienne trouvé a Przeczyce, district Zawiercie". *Archaeologia Polona*, 8, 1965, pp. 131-148.
- Tracey, Andrew. «The nyanga panpipe dance». *African Music*, 5 (1), 1971, pp. 73-89.
- Turkish Cultural Foundation. *Ottoman music and its instruments*. S.f. [Online] <http://www.turkishculture.org/music/classical/ottoman-music-instruments-282.htm>
- Turkish Music Portal. *Miskal*. S.f. [Online] <http://www.turkishmusicportal.org/instrument.php?id=9&cat=1&lang2=en>
- Valencia Chacón, Américo. "La antara". *Folklore*, 1 (1), 2007.
- Vassas, Claudine. "Le charme de la syrinx". *L'Homme*, 23 (3), 1983, pp. 5-39.
- Velitchkina, Olga. «The role of movement in Russian panpipe playing». *EOL*, 2, 1996.
- Vergara Miravete, Ángel. *Instrumentos musicales tradicionales en las colecciones y museos de Aragón*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, s.f.

- Waldman, Carl; Mason, Catherine. *Encyclopedia of European peoples*. Nueva York: Facts on File, 2006.
- West, M. L. *Ancient Greek Music*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- Williams, Thomas Rhys. "Form, function and culture history of a Borneo musical instrument". *Oceania*, 32 (3), 1962, pp. 178-186.
- Yao, Xinzhong. *An Introduction to Confucianism*. Cambridge: University Press, 2000.
- Yaranga, Abdón. *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2006.
- Yépez Chamorro, Benjamín. *La música de los Guahibo. Sikuni-Cuiba*. Bogotá: Publicación de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 1984.
- Zemp, Hugo. "Musique melanesienne. 'Are'are, Solomon Islands". *Ethnomusicology*, 17, 1973, pp. 386-7 y 586-7.
- Zemp, Hugo. "'Are'are classification of musical types and instruments". *Ethnomusicology*, 22 (1), 1978, pp. 37-67.
- Zemp, Hugo. "Melanesian solo polyphonic panpipe music". *Ethnomusicology*, 25 (3), 1981, pp. 383-418.
- Zhuang, Benli. *Panpipes of ancient China*. Nankang: Taiwan, 1963.
- Zic Trad. *Musique: Instruments de Provence*. S.f. [Online] <http://www.zictrad.free.fr/Provence/Cours/instruments.htm>
- Žarskiene, Ruta. «Playing multi-pipe whistles of northeastern Europe: phenomenon of collective musical performance». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44 (1/2), 2003, pp. 169-180.

Imágenes tomadas de <http://www.europeana.eu/portal/search.html?query=panpipes>, expuestas bajo licencia Creative Commons.

CUENTOS POPULARES SENSORIO-MOTRICES Y DE FÓRMULA DEL CAMPO CARTAGENA

Juan Ortega Madrid

"En cuestiones de cultura y de saber,
sólo se pierde lo que se guarda;
sólo se gana lo que se da."

ANTONIO MACHADO

Resumen

Comienza el artículo con un alegato a la defensa de la cultura de tradición oral en general y a los cuentos populares en particular. Se describen los dos subgéneros de cuentos folklóricos sobre los que versa el presente trabajo: los sensorio-motores y los de fórmula. Este tipo de relatos son los primeros que se les cuentan a los niños, desde prácticamente el nacimiento y hasta aproximadamente los siete años de edad. Se muestra una compilación de veintiocho cuentos recogidos en la zona del Campo de Cartagena, donde nos encontramos desde los archiconocidos "5 lobitos" o "El rey que tenía tres hijas" a otros menos comunes como "Manecica muerta" o "Benita la buena moza". Cada uno va acompañado de un comentario más o menos extenso sobre características relevantes del mismo.

Introducción

La cultura de tradición oral es como un viejo árbol centenario o milenario. Este viejo árbol, que el Dr. Aranda Mercader en su libro "Conocer el Oeste" denominaba como "garrancho" (según el dialecto del campo de Cartagena hace referencia a un árbol añoso, centenario, de tronco retorcido y hueco), fue enorme y sus numerosas ramas (los cuentos, las adivinanzas, refranes, leyendas, mitos, rituales, juegos, etcétera) formaban un vasto entramado de conocimientos acumulados a lo largo de la historia de la humanidad y grabados en la memoria colectiva de la sociedad, transmitiéndose de boca a boca, de generación en generación. En las últimas décadas, diferentes plagas lo hacen tambalearse, su tronco está carcomido y medio hueco, y muchas de sus ramas ya han desaparecido o están medio secas. Factores como las nuevas tecnologías, la globalización, los nuevos hábitos de vida o la desintegración de la unidad familiar han puesto al límite de la supervivencia a ese añoso árbol. El esplendor del garrancho ya pasó, apenas da frutos, ni sombra, ni es vistoso, pero de las ramas que aún quedan verdes podemos coger un poquito de muestra y, para evitar que desaparezca en la noche de los tiempos, injertarla en un pie joven, es decir, que podemos recopilar y mantener en formato impreso los conocimientos que aún no han desaparecido para que las generaciones venideras sepan que sus raíces son las mismas que las del mítico garrancho.

Los cuentos de tradición oral son un patrimonio intangible de la humanidad, son universales, siendo no sólo comunes por toda la península, sino en todos los lugares donde llegaron los pueblos indoeuropeos [6, 8]. Todo en ellos tiene un porqué, un sentido, un mensaje, no son como son por casualidad. Han ido evolucionando y forjándose desde la antigüedad para cumplir una función en la sociedad [8].

Los diferentes cuentos se manejan según la edad del niño, y están en relación directa con la etapa evolutiva en la que se encuentran. Dichos cuentos, al igual que la evolución y maduración cognitiva del niño, se encuentran en una progresión constante que cambia y se adapta en función de las necesidades del individuo [5]. Los que aquí nos ocupan son los cuentos que se utilizan en las primeras edades del niño. En primer lugar tenemos los cuentos sensorio-motrices o de enumeraciones corporales. Éstos serían los que se le cuentan a los niños durante el “periodo sensorio-motor” de su desarrollo (según la psicología constructivista de Piaget*), desde el nacimiento hasta los dos años de edad. Les siguen los cuentos de fórmula, que son los que se cuentan durante el “periodo pre-operacional”, que abarca de los 3 a los 7 años [4, 5].

Estos tipos de cuentos populares constituyen unos subgéneros dentro de los cuentos de tradición oral, ya que debido al público al que van dirigidos y a la función que desempeñan suelen ir verso y no en prosa (como es característico de los cuentos populares) y siguen fórmulas fijas para no modificarse en la cadena de transmisión oral (ya que la tradición oral provoca una transformación continua del mensaje al pasar de un narrador a otro); esto es así porque la función social que realizan sólo puede llevarse a cabo mediante la inalterabilidad de sus palabras. Estos subgéneros disponen de elementos rítmicos, poéticos y mnemotécnicos que facilitan su memorización [3, 10].

Cuentos sensorio-motrices

También denominados de enumeraciones corporales [10] o, como me gusta llamarlos: “cuentos cantados”. Esto es porque son cuentos que se cantan, se escenifican y se ejecutan, acompañándose de gestos y movimientos. Son cuentos donde lo que prima no es el verbo, sino lo corporal y lo sensorial. Se usan fundamentalmente durante los dos primeros años de vida del niño (aunque se pueden seguir usando durante los siguientes años de vida del niño, es en este periodo cuando cumplen su principal función) y mediante ellos, con las enumeraciones corporales, el niño toma conciencia de su cuerpo [4, 10]. En estas primeras edades, al niño le impresiona el movimiento, por lo que las rimas y versos acompañados de movimientos de manos, de trotes y de vaivenes van a centrar su atención y los va a intentar imitar [9]. Con este tipo de cuentos cantados o juegos, los niños ejercitan los sentidos y conocen su cuerpo, ayudándoles a tomar conciencia corporal y afectiva del yo y del tú. Crea vínculos afectivos entre el niño y el adulto, relaja, entretiene y va introduciendo en el niño el uso de la palabra [4]. Ayudan a que el infante desarrolle sus capacidades motoras, de coordinación, equilibrio, reflejos, ritmo y maduración de los músculos, sentido del tacto, interrelación social, memoria y comprensión.

A continuación se transcriben los once cuentos recopilados; así mismo se describe su forma de ejecución y, en caso de los cuentos 10 y 11, su uso en niños de más edad a modo de juego colectivo.

1. CINCO LOBITOS

Cinco lobitos tuvo la loba, blancos y negros detrás de la escoba.

Cinco tenía y cinco crió y a todos los cinco tetica les dio.

COMENTARIO: Como cuento sensorio-motor que es, tendremos al niño cerca, generalmente tomado, y a la vez que cantamos el cuento mantendremos abierta y frente a la cara del niño la palma de nuestra mano e iremos haciendo movimientos de rotación con la articulación de la muñeca. Despierta gran interés en el niño, y pronto tomará conciencia de sus manos e intentará imitarnos.

2. CUANDO TE MANDEN POR CARNE

Cuando tu madre te mande por carne: que no te corten por aquí, que es hueso,
ni por aquí tampoco, por aquí tampoco, por aquí tampoco...
¡por aquí, por aquí, por aquí!

COMENTARIO: Se mantiene al niño junto a nosotros, generalmente tomado sobre nuestras rodillas, se le coge un bracito y con nuestra otra mano, usándola a modo de cuchillo (palma de la mano abierta y dedos juntos) iremos haciendo el gesto como si le hiciéramos cortes desde el comienzo de su antebrazo hasta llegar a la axila donde terminaremos haciéndole cosquillas. Como todos los cuentos sensorio-motores, pretende que el niño tome conciencia de su cuerpo y a la vez provocar la risa en el infante.

3. EL QUE COGIÓ UN PAJARICO

Este cogió un pajarico, este lo peló, este le echó la sal,
este lo puso en el fuego y este chiquitito, chiquitito ¡se lo comió todito!

COMENTARIO: Le cogemos la mano abierta al niño y vamos tomando de uno en uno cada uno de sus cinco dedos, normalmente empezando por el pulgar y terminando por el meñique. También se puede hacer al revés, de tal forma que se acabe diciendo que "el gordito se lo comió enterito". Existe otra versión donde, en vez de coger un pájaro, se encuentra un huevo, se cocina, se pela, se le echa sal y se come.

4. ASERRÍN-ASERRÁN

Aserrín, aserrán, marineros de la mar.
Los de Pedro piden vino, los de Juan piden pan.
Aserrín, aserrán.

COMENTARIO: En esta ocasión, el cuento se escenifica sentando al niño sobre nuestras piernas, mirando hacia nosotros. Lo tendremos cogido de sus manos o antebrazos, al tiempo que hacemos movimientos de vaivén con nuestras piernas, de tal forma que el niño se balancee de adelante a atrás imitando la cadencia de aserrar un tronco.

5. AL PASO-AL PASO

Al paso, al paso.
Al trote, al trote.
Al galope, galope, galope, galope.

COMENTARIO: Sentando al niño de igual forma que antes, vamos moviendo nuestras piernas imitando el paso de un caballo, el trote y por último el galope, en forma de final explosivo que tanto gusta a los niños.

6. ARRE BORRIQUITO

Arre borriquito, arre burro arre, arre borriquito que llegamos tarde.

Arre borriquito, vamos a Belén (o a Jerez), que mañana es fiesta y al otro también.

Se casa un hombre, con una mujer, la mujer es ciega y el hombre no ve.

Vaya un casamiento, que vamos a hacer, arre borriquito, vamos a Belén (o a Jerez).

COMENTARIO: *Parecido al anterior, pero haciendo sólo el "movimiento del trote".*

7. DINERITO EN EL BOLSÓN

Pon-pon, dinerito en el bolsón.

COMENTARIO: *Se continua según la versión, diciendo "que no se lo lleve ningún ladrón", o "unos suenan y otros no" o "meto uno y saco dos". Teniendo al niño sentado en nuestras piernas, le cogemos una mano, se la abrimos, y en la palma le damos golpecitos con nuestro dedo índice o corazón repitiendo lo dicho. Pronto será él mismo quien nos imite realizando el golpeteo en su palma de la mano con su propio dedito.*

8. PALMAS-PALMITAS

Palmas, palmitas, que viene su papá (o su mamá, o su abuela, etcétera),

y le trae un perrico (o cualquier otro animal)

que hace ¡guau, guau! (o el sonido onomatopéyico que corresponda).

COMENTARIO: *Teniendo al bebé sentado junto a nosotros, le sujetamos las dos manecitas abiertas y las golpeamos entre sí haciendo palmas, al tiempo que se canta el cuento tanto veces como se quiera o se sepa, añadiendo nuevos animales.*

9. MANECICA MUERTA

Manecica muerta,

el perrico está en la puerta,

el gatico en la ventana,

¡sape, sape Mariana!,

¡que se llevan las manzanas!

COMENTARIO: *Cogemos cerca de la muñeca el brazo del niño, lo mantenemos en horizontal y le pedimos que lo deje flácido (muerto), y haciendo movimientos rápidos de arriba abajo al tiempo que cantamos el cuento, acabamos "pegándole" con su propia mano en la barbilla o cara.*

10. LA SILLITA DE LA REINA

La sillita de la reina, que nunca se peina

y un día se peinó y cuatro piojicos se sacó

(o cuatro pelicos se arrancó -según versión-).

COMENTARIO: *Generalmente es jugado por niños de más edad (a partir de los 6 ó 7 años) debido a que, tradicionalmente, para su ejecución se ha necesitado de la participación de tres niños: dos que,*

agarrándose de muñecas y antebrazos, hacían “el sillón de la reina” y un tercero que se sentaba encima. A partir de aquí paseaban a la “reina” mientras cantaban la canción, también estaba la variante de dejarla caer al suelo al terminar la canción o incluso se hacían carreras si había otros 3 niños más. En esta ocasión, nosotros hacemos referencia a su uso como cuento sensorio-motor y, por lo tanto, a su uso en niños de corta edad. Sólo se necesita de una persona que, colocándose al bebe frente a él y de espaldas, lo cogerá por los muslos de tal forma que quede sentado sobre sus manos y con la espalda apoyada en los brazos del adulto; éste inclinará su torso y hará movimientos de adelante hacia atrás o de un lado a otro como si de un columpio se tratara, al tiempo que se canta el cuento.

11. TATA LA MUSA

Tata la musa, el agua a la alcusa, el jarrico de mear, amenazar y no dar, da sin reír, da sin hablar, un pellizquico en el culo y echar a volar. Ahí va mi gavilanete con cinco uñicas de gato, como no me traigas carne, esta orejica te arranco.

COMENTARIO: Este también se puede usar a modo de cuento sensorio-motor, o a modo de juego cuando el niño tiene más edad. Se coloca el niño boca abajo sobre nuestras piernas y se le dan palitos en el culete para terminar cogiéndole la orejita. En su forma de cuento, al niño le resulta gracioso a la par que toma conciencia de diferentes partes de su cuerpo. En su condición de juego, se requiere de la participación de otros niños, de tal forma que éstos le darán palitos y un pellizquito en el culo (antes de “echar a volar” –de esconderse-) al que está boca abajo al tiempo que se canta el cuento, y después correrán a esconderse; posteriormente el niño (el gavilanete –el que estaba boca abajo-) buscará a los demás como si de un juego del escondite se tratara.

Cuentos de fórmula

Como ya hemos indicado, son los cuentos que se van a utilizar más o menos a partir de los tres años de edad y hasta aproximadamente los siete, lo cual se corresponde con el periodo evolutivo pre-operacional según la teoría de Piaget*. Dentro de los cuentos de fórmula hay, a su vez, diferentes subtipos, como son los cuentos de nunca acabar, los cuentos acumulativos, los cuentos mínimos, así como un grupo heterogéneo que yo denominaría como cuentos versificados.

Estos cuentos suelen provocar la risa en el niño, siendo casi como un juego para ellos, por lo que, además de entretener, ayudan al desarrollo de la memoria, la imaginación, la atención, el lenguaje y la fluidez verbal [7, 9]. Son relatos donde prima la forma en la que se cuenta el cuento, más que los acontecimientos que se narran [6].

Los cuentos de fórmula **de nunca acabar o interminables** (ejemplares 1.1, 2.1, 3 y 4 del presente trabajo) se caracterizan porque tienen un desarrollo muy corto donde se lanza una pregunta que incentiva al oyente a responder (en el número 4 la pregunta es retórica), pero en realidad la respuesta nos es indiferente, porque independientemente de lo que se responda, se vuelve a repetir el cuento una y otra vez hasta que el niño se cansa o medio se enfada [6].

Los cuentos **acumulativos o encadenados** (ejemplares 1.2, 5, 6, 7, 8 y 9 de este recopilatorio) consisten en relatos donde a un elemento inicial se van añadiendo otros que se van sumando a los anteriores, encadenándose unos a otros [7].

Los cuentos **mínimos, de necios o falsos** (ejemplares 2.2, 2.3, 10 y 11) serían los relatos que se cuentan a los niños cuando éstos insisten en que se les cuente un cuento y la persona mayor quiere

escapar de esa situación [1]. Se caracterizan por ser muy breves y tienen la función de frustrar al destinatario [7].

Los **versificados** (ejemplares del 12, 13 y 14) lo conforman un grupo de relatos que “no caben” en los grupos anteriores, pero que cumplen las características de los cuentos de fórmula: esto es que suelen ir en verso, siguen una fórmula fija para permanecer inalterados durante su transmisión, importa más la forma que el contenido que narran y son breves. En este trabajo los hay muy simples, formados por estrofas de cuatro versos, que con unas pocas palabras intentan nombrar unos personajes y crear una situación, así como otro más elaborado como el cuento número 12 que, con un estilo “tipo romance”, es más extenso, aparecen personajes, lugares, una situación inicial, un desarrollo y una finalización de la historia.

Aquí muestro un total diecisiete (catorce más tres variantes) relatos recogidos en la zona de Cartagena, acompañados de un comentario donde fundamentalmente hago hincapié en su correlación con los tipos del cuento folclórico de Aarne y Thompson** (ver nota al final del artículo).

1. SAN JUAN EL DE LA PIPA ROTA

1.1. Versión 1ª

- ¿Quieres que te cuente el cuento de San Juan el de la pipa rota?

- Sí.

- Yo no te he dicho que me digas que sí, yo sólo te he dicho que si quieres que te cuente el cuento de San Juan el de la pipa rota.

- Bueno.

- Yo no te digo que me digas que bueno, yo sólo te he dicho que si quieres que te cuente el cuento de San Juan el de la pipa rota.

- No.

- Yo no te digo que me digas que no, yo sólo te he dicho que si quieres que te cuente el cuento de San Juan el de la pipa rota.

Y SIGUE Y SIGUE...hasta que el niño se cansa.

1.2. Versión 2ª

San Juan el de la pipa rota.

- ¿Con qué se la arreglaremos?

- Con un palico.

- ¿Dónde está el palico?

- Se lo ha llevado el agua.

- ¿Dónde está el agua?

- Se la ha bebido el pollo.

- ¿Dónde está el pollo?

- El cura se lo comió.

- ¿Dónde está el cura?

- Diciendo misa, con la camisa y el camisón.

COMENTARIO: Según el índice Aa-Th** la primera versión se correspondería con un cuento tipo 2275. La segunda versión le corresponde el número 2011 [1], y puede quedar tal cual se ha indicado o de la siguiente forma al aumentar la cadena en un paso más si cambiamos pollo por gallina, con lo que quedaría así:

- ...- Se la ha bebido la gallina.
- ¿Dónde está la gallina?
- Poniendo un huevo.
- ¿Dónde está el huevo?
- El cura se lo comió...terminando igual que antes.

2. MARÍA SARMIENTO

2.1. Versión 1ª

¿Quieres que te cuente el cuento de María Sarmiento
que se fue a cagar y se la llevó el viento
y fue a mear y se la volvió a llevar?

- Sí.

- Yo no te he dicho que me digas que sí, yo sólo te he dicho
que si quieres que te cuente el cuento de María Sarmiento
que se fue a cagar y se la llevó el viento
y fue a mear y se la volvió a llevar.

Y SIGUE Y SIGUE...hasta que el niño se cansa.

2.2. Versión 2ª

Esto era el cuento de María Sarmiento,
que fue a mear y se la llevó el viento,
y fue a cagar y se la volvió a llevar.

2.3. Versión 3ª

El cuento de María Sarmiento,
que fue a mear y se la llevó el viento,
y fue a cagar y se la volvió a llevar,
y dejó "n" cagarruticas ($n=1+n^\circ$ de oyentes),
una para ...,
otra para ... (una para cada uno de los oyentes)
y otra para el que primero hable.

COMENTARIO: En la primera de las versiones estaríamos ante un típico cuento de nunca acabar, mientras que las dos siguientes corresponderían con un cuento mínimo o falso. Según el índice Aa-Th le correspondería el tipo 2275 al primer caso y el 2271 segundo y tercero [1]. Resaltar que la tercera versión lleva el componente escatológico tan común en los cuentos populares españoles y que tanto gusta al público infantil.

3. EL REY QUE TENÍA TRES HIJAS

- Este era un rey que tenía tres hijas, las metió en tres botijas y las tapó con pez.
- ¿Te lo cuento otra vez?
- Sí.
- Este era un rey que tenía tres hijas, las metió en tres botijas y las tapó con pez.
- ¿Te lo cuento otra vez?
- No.
- Este era un rey que tenía tres hijas, las metió en tres botijas y las tapó con pez.
- ¿Te lo cuento otra vez?

Y SIGUE Y SIGUE...hasta que el niño se cansa.

COMENTARIO: Según el índice Aa-Th le correspondería se correspondería con el tipo 2275 [1].

4. DOS POLACOS Y UN FRANCÉS

Una vez eran tres, dos polacos y un francés.
El francés sacó la espada: ¿los mató o no los mató?
Yo te diré lo que pasó:
que una vez eran tres, dos polacos y un francés.
El francés sacó...

Y VUELTA A EMPEZAR...hasta que el niño se cansa.

COMENTARIO: Según el índice Aa-Th le correspondería el número 2320. Se trata de cuentos de rondas que empiezan y se repiten [1].

5. LA BODA DEL TÍO PERICO

Pues nenico, había una vez un zagal que estaba invitado a la boda de su tío Perico y, como no tenía traje, le dijo a una oveja:

- Ovejica, dame tu lana para que me haga un traje para ir a la boda del tío Perico.
- Te la doy si tú me traes hierba para comer.

Y se fue el zagal al campo y le dijo:

- Campo, dame hierba para que coma la ovejica, para que me dé lana para hacerme un traje para ir a la boda del tío Perico.

- Te la doy si me traes agua.

Y se fue el zagal a la fuente y le dijo:

- Fuente, dame agua para que se la dé al campo, para que me dé hierba, para que se la dé a la oveja, para que me dé lana para hacerme un traje para ir a la boda del tío Perico.

- Te la doy si me traes lluvia.

Y se fue el zagal y le dijo a las nubes:

- Dadme lluvia para la fuente, para que me dé agua, para que se la dé al campo, para que me dé hierba, para que se la dé a la oveja, para que me dé lana para hacerme un traje para ir a la boda del tío Perico.

- Te la doy si traes viento.

Y se fue el zagal y le dijo al viento:

- Ven que juntes las nubes para que me den lluvia, para llenar la fuente, para que me dé agua, para que se la lleve al campo, para que me dé hierba, para que se la dé a la ovejica, para que me dé lana para hacerme un traje para ir a la boda del tío Perico.

Y el viento movió las nubes, que dieron lluvia; con la lluvia se llenó la fuente, que le dio agua para regar el campo, y éste le dio hierba para que comiera la ovejica y entonces la ovejica le dio su lana para que se hiciera un traje para ir a la boda del tío Perico.

Y a poquico a poquico, se acabó el cuento de la boda del tío Perico.

COMENTARIO: Estamos ante un cuento de tipo acumulativo que estaría catalogado según el índice de Aa-Th como el 2019 o el 2020, que son aquellos cuentos encadenados que involucran una boda [1].

6. LAS 12 PALABRAS SANTAS

La una, parió la Virgen en Belén y quedó pura.

La dos, las dos Marías y Dios.

La tres, las tres Marías.

La cuatro, los cuatro evangelios.

La cinco, las cinco llagas.

La seis, las seis candelas.

La siete, los siete dolores.

La ocho, los gozos.

La nueve, los nueve meses.

La diez, los diez mandamientos.

La once, las once mil Vírgenes.

La doce, los doce apóstoles.

COMENTARIO: Estas serían las “doce palabras” que nos dijo nuestra informante, una señora de 77 años y sin estudios a la que a su vez se las transmitió su abuela cuando ella era pequeña. No era capaz de recordar cuál era el uso que se le daba a estas palabras, sólo que su abuela se las decía.

Ya sea a modo de canto, oración, conjuro o cuento, las doce palabras santas, también conocidas como las doce palabras de la fe, las doce palabras retorneadas, retornadas, torneadas o redobladas conforman un legado, posiblemente milenar, que ha llegado hasta nuestros días. Su origen es incierto (hebreo, latino, indio, bretón...), pero su difusión por la cultura de tradición oral es muy extensa [2].

El relato de las doce palabras santas consiste en que se relacionan los números del uno al doce con temas religiosos [1] y a cada palabra nueva que se dice le siguen todas las anteriores encadenadas, por lo que se recitaría de este modo:

De las doce palabras santas, la una parió la Virgen en Belén y quedó pura.

De las doce palabras santas, dos, las dos Marías y Dios; una, parió la Virgen en Belén y quedó pura.

De las doce palabras santas, tres, las tres Marías; dos, las dos Marías y Dios; una, parió la Virgen en Belén y quedó pura.

.....

De las doce palabras santas, doce, los doce apóstoles; once, las once mil Vírgenes; diez, los diez mandamientos; nueve, los nueve meses; ocho, los ocho gozos; siete, los siete dolores; seis, las seis candelas; cinco, las cinco llagas; cuatro, los cuatro evangelios; tres, las tres Marías; dos, las dos Marías y Dios; una, parió la Virgen en Belén y quedó pura.

Según la clasificación Aa-Th se correspondería con el cuento tipo 2010 [1]. Diversos compiladores, como Aurelio Espinosa o Julio Camarena, nos aportan versiones de cuentos folklóricos donde las doce palabras van asociadas al cuento Aa-Th 812 (el acertijo del diablo). Este cuento consiste, resumiendo, en un hombre que, estando en graves apuros, hace un pacto con el demonio; éste le ayuda a cambio de que le diga cuales son las "doce palabras santas" dentro de un plazo de tiempo determinado. Con la ayuda de un personaje sagrado (San José, San Martín, etc.) el protagonista descubre las palabras, las recita del modo indicado y de este modo se libra del diablo.

7. LA RATICA PRESUMIDA

Pues había una vez una ratica que estaba barriendo la puerta de su casa y se encontró una monedica. Entonces empezó a pensar qué podía hacer con ese dinero.

- ¿Qué puedo comprar...? Me compraré caramelos. Aunque mejor no, que se me picarán los dientes –se decía a sí misma la ratica.

- O mejor, me compraré chocolate. Pero claro, me podría sentar mal a la barriga –continuaba pensando la ratica.

- ¡Ya sé lo que me compraré!, un lacico para ponérmelo en el rabico. Verás que guapa voy a estar –sentenció la ratica.

Se puso su lacico y se sentó en la puerta de su casa a presumir, para que todo el que pasara viera lo guapísima que estaba. Estando allí, pasó un burro y le preguntó:

- Ratica, que guapica que estás. ¿Te quieres casar conmigo?

- ¿Y por la noche que harás? –le preguntó la ratica.

Y el burro empezó a rebuznar:

- "¡Jijoooooh, jijoooooh, jijooh, joooooh!"

- ¡No, no, que me asustarás!

Al rato pasó un perro que también le dijo:

- Ratica, que guapica que estás. ¿Te quieres casar conmigo?

- ¿Y por la noche que harás? –preguntó la ratica.

- Pues ladrar –respondió el perro mientras empezó a decir:

- ¡"Guau-guau, guau-guau"!

- ¡Oh no!, que me asustarás.

A continuación pasó un gato que le volvió a preguntar:

- Ratica, que guapica que estás. ¿Te quieres casar conmigo?

- ¿Y por la noche que harás? –repitió una vez más la ratica.

- Maularé, "¡mauu, maau!" –dijo el gatico.

- ¡No, por Dios!, que me asustarás.

Por último pasó un ratonico que le dijo:

- Ratica, que guapica que estás. ¿Te quieres casar conmigo?
- ¿Y por la noche que harás? –preguntó la ratica.
- Pues dormir y callar, dormir y callar –replicó el ratonico.
- Pues contigo me he de casar –sentenció la ratica.

Y se casaron, y fueron felices y comieron perdices, y a mí no me dieron porque no quisieron.

COMENTARIO: La informante lo relata y finaliza de esta manera, pero en realidad este cuento continúa para concluir como un cuento de fórmula tipo acumulativo, catalogado con el número 2023 según el índice de Aa-Th [1]. Hay diferentes versiones, pero en resumen podemos decir que la ratica al día siguiente de la boda prepara la comida en una olla y se marcha, quedando el ratonico en casa; éste cae dentro de la olla y muere, y cuando la ratica vuelve pide ayuda a diferentes personajes creándose el cuento acumulativo. A continuación transcribo la versión recogida por el profesor D. Anselmo J. Sánchez Ferrá en su compilación de cuentos populares de Torre Pacheco:

“Entonces se casaron y al día siguiente de haberse casado la rata se levanta y hace una olla de gachas, y viene y le dice al ratoncito:

- Ratoncito, no te levantes que voy a comprar el pan.

Y la rata se va a comprar el pan. Pero el ratoncito, como era tan salsero, se levanta, se asoma a la olla y se cae dentro. Y cuando viene la ratita se encuentra que el ratón estaba dentro de la olla y va corriendo a casa de la vecina, dice:

- ¡Ay!, vecinita, por Dios, déjame una cucharica pa’ sacar a mi ratoncito que se me ha caído a las gachas!

Y dice la vecina:

- Pues me tienes que traer leche.

Y va corriendo:

- Cabra, dame leche pa la vecinica, que la vecinica me dé la cucharica pa sacar a mi ratoncito de las gachas.

- Pues me tienes que traer hoja.

Entonces va corriendo:

- Parra, dame hoja pa la cabra, que la cabra me dé leche pa la vecinica, que la vecinica me dé una cucharica pa sacar a mi ratoncito de las gachas.

- Pos me tienes que traer agua.

Entonces va al río:

- Río, dame agua pa la parra, que la parra me dé hoja pa la cabra, que la cabra me dé leche pa la vecinica, que la vecinica me dé una cucharica pa sacar a mi ratoncito de las gachas.

Y entonces el río les dio agua, la parra le dio hoja, la cabra le dio leche, la vecina le dio la cuchara. Y cuando vino, s’ encontró que su ratoncito se había muerto. Entonces la ratita lloró. Y colorín, colorado, el cuento se ha terminado.” [11]

8. LA CABRA MONTESINA

Pues nenico, esto era una mujer que tenía tres hijas. Las mandó a hacer unos recados y unas tareas, y les dijo que cuando acabaran podían subir a la despensa a comer un poco de pan con

miel. De una en una, las niñas, al acabar sus tareas fueron subiendo a la despensa, pero cuando iban llegando se encontraban con la Cabra Montesina que les decía:

- Soy la Cabra Montesina, del Monte Montesinar y quien suba la escalera me lo trago de un tragar.

Las niñas no le hicieron caso y no se tomaron en serio la amenaza de la cabra, y siguieron subiendo y entrando en la despensa. Entonces, conforme llegaban, la Cabra Montesina abría la boca y las engullía. Así una tras otra hasta que se comió a las tres hijitas.

Viendo que no bajaban de la despensa fue la madre a ver qué es lo que pasaba y cuando iba por las escaleras le dijo la cabra:

- Soy la Cabra Montesina, del Monte Montesinar y quien suba la escalera me lo trago de un tragar.

La madre, que sabía del peligro de la cabra, se volvió corriendo, salió a la puerta y empezó a llorar de tristeza al saber que a sus hijitas se las había tragado la Cabra Montesina.

Estando allí llorando pasó un carretero por el camino y le dijo:

- ¿Qué le pasa señora?, ¿por qué llora?

- ¡Ay carretero!, que mis hijas han subido a la despensa y la Cabra Montesina se las ha tragado –le contestó entre lágrimas la madre.

- No se preocupe señora, que yo subiré y le devolveré a sus hijas –le dijo muy seguro de sí mismo el carretero–. Se bajó del carro y se fue hacia la despensa. Cuando se estaba acercando le gritó la cabra:

- Soy la Cabra Montesina, del Monte Montesinar y quien suba la escalera me lo trago de un tragar.

El fornido carretero no hizo caso, subió, entró y la cabra se lo tragó.

La pobre madre, más asustada aún, siguió llorando en la calle. Entonces pasó una pareja de la Guardia Civil que le preguntó:

- ¿Qué sucede señora?, ¿por qué llora?

- Señores guardias, mis hijas han subido a la despensa y la Cabra Montesina se las ha tragado y un pobre carretero que ha intentado ayudarme también ha subido y también se lo ha tragado –les respondió la madre muy angustiada.

- No tema señora, que nosotros subiremos y sacaremos a sus hijas y al carretero –le dijeron los guardias. Entraron en la casa y fueron hacia la despensa, y al ir subiendo las escaleras les gritó la cabra:

- Soy la Cabra Montesina, del Monte Montesinar y quien suba la escalera me lo trago de un tragar.

Pero los valientes guardias no se amilanaron, terminaron de subir, entraron y la cabra se los tragó a los dos.

Volvió llorando la madre hasta la puerta sin esperanza alguna de poder recuperar a sus hijas, cuando pasó una hormiguica que le dijo:

- ¿Por qué llora?

- ¡Ay hormiguica!, la Cabra Montesina se ha comido a mis hijas, y a un carretero, y a unos guardias que han querido ayudarme, también se los ha tragado –le contó la madre. Entonces dijo la pequeña hormiga:

- No sufra señora, que yo los salvaré a todos.

Marchó hacia la despensa y al ir subiendo las escaleras le dijo la cabra:

- Soy la Cabra Montesina, del Monte Montesinar y quien suba la escalera me lo trago de un tragar.

A lo que respondió la hormiguica:

- Pues yo soy la hormiga del hormigal y de un picotazo te haré bailar.

Llegó donde estaba la cabra, se le subió encima, se le metió por la nariz y empezó a picarle. Entonces la cabra comenzó a estornudar y a estornudar, y tantos esfuerzos hizo y tanto abrió la boca que pudieron escapar las tres hijas, el carretero y los guardias.

Tan agradecida y contenta estaba la madre que le dijo a la hormiga cómo podía pagarle por haber salvado a sus hijas. Le ofreció un saco de trigo y la hormiguica le contestó:

- No cabe tanto, no muele tanto, mi molinillo.

Entonces la madre le ofreció un capazo de trigo. Y la hormiguica le dijo:

- No cabe tanto, no muele tanto, mi molinillo.

- ¿Y una talega de trigo? –le volvió a preguntar la madre.

- No cabe tanto, no muele tanto, mi molinillo –repitió una vez más la hormiga.

- Pues al menos toma un granito de trigo –insistió la madre.

- Ya va cabiendo, ya moliendo, mi molinillo –respondió la hormiguica, cogió su granico de trigo y se marchó.

Y todos quedaron muy felices, y comieron pan y comieron miel, y a mí no me dieron porque yo no fui.

COMENTARIO: Este relato se corresponde con el cuento tipo 2028 Aa-Th [1]. Se trata de un cuento de fórmula donde la cadena involucra comer un objeto, no estando los miembros de la cadena correlacionados. En versiones aportadas por otros compiladores como Aurelio Espinosa, Pascuala Morote o Ángel Hernández, el personaje de la "Cabra Montesina" es el llamado "Tragaldabas" o el "fraile Mortillón".

9. LA LECHERA

Pues esto era una zagala que iba con un cántaro de leche al mercao pa' venderlo. Andando, andando empezó a pensar que con lo que le dieran por la leche podría comprarse una gallina. La gallina le pondría huevos y si los vendía podría comprarse un chinico. El chinico lo engordaría y cuando estuviera pa' matarlo lo vendería, y con el dinero que le dieran se compraría una vaca. La vaca con el tiempo le daría un cherrico, que si lo vendía le darían dinero bastante como para comprarse una casica. Ensimismada como iba pensando esto, de repente dio un trompicon y se le esturreó to'la leche en la mitad del camino, y de golpe y porrazo se le cayó encima todo el castillo que había construido en su cabeza. Entonces dijo lamentándose:

- Adiós casica..., adiós cherrico..., adiós vaca..., adiós cochino..., adiós huevos..., adiós gallina..., j'adiós cántaro de leche!

*COMENTARIO: Este cuento se trata de una fábula esópica*** que se ha folklorizado, estando compuesta por los cuentos tipo 1430 (castillos en el aire, cubeta de leche que debe venderse) y 2034C (trato progresivamente mejor) [1].*

10. POR DONDE LOS GATICOS MEAN

Había una vez una viejica
preparándose su cenica,
y se le apagó el candil,
y no sabía por dónde salir.
Y salió por la chimenea,
por donde los gaticos mean.

COMENTARIO: Según el índice Aa-Th se correspondería con el cuento tipo 2271, cuentos falsos para niños (se cuentan cuando el niño pide repetidamente que se le cuente un cuento, y el adulto para zafarse de esa situación acaba contando un cuento falso [1]).

11. PERIQUITO ME QUIERE PEGAR

- ¡Mamá!, Periquito me quiere pegar.
- ¿Por qué?
- Por ná.
- Por algo será.
- Por un pimiento, por un tomate, por una oncica de chocolate.

COMENTARIO: Ver comentario del cuento anterior (cuento 10).

12. BENITA LA BUENA MOZA

En cierta aldea de Zaragoza,
casó Benita la buena moza
hace algún tiempo con un pastor,
que en el mundo hubo bruto mayor.
Al año justo del matrimonio,
nació un robusto y hermoso niño
que fue el encanto de los pastores,
de aquellos lindos alrededores.
Cierta día en que el niño
jugueteaba con un barreño,
le dijo la madre al padre:
Merquiades ¿has visto a tu hijo
con el alma llena de regocijo?,
y el padre que estaba *quedo*,
hacia el niño alzó un dedo
diciendo ¡riiis que te cojo!,
el muy borrico le saltó un ojo.

COMENTARIO: *Estamos ante un cuento versificado no clasificado. Se podría encuadrar dentro del índice Aa-Th entre los cuentos sobre "hombres estúpidos" como una variante dentro del tipo 1681 (según mi apreciación personal). Reseñar que he encontrado otra versión similar de este relato en la revista cultural "Círculo de Recreo de Torrelavega nº 4 mayo 2008".*

13. DON MELITÓN

Don Melitón tenía tres gatos
que los hacía bailar en un plato
y por la noches les daba turrón,
¡que vivan los gatos de Don Melitón!

COMENTARIO: *Cuento versificado sin clasificación.*

14. LOS PATICOS

Todos los paticos se fueron a bañar
y el más chiquitico no sabía nadar.
Su mamá enfadada le quiso pegar
y el pobre patico se puso a llorar.

COMENTARIO: *Cuento versificado sin clasificación.*

BIBLIOGRAFÍA

- [1] Aarne, Antti y Thompson, Stith: Los tipos del cuento folklórico, una clasificación. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FF Communications, 258, 1995.
- [2] Díaz Viana, Luís: Las doce palabras: Romance y Leyenda, Revista de Folklore, 0, 1980.
- [3] Hernández Fernández, Ángel: Características y géneros de la literatura de tradición oral, Revista de Folklore, 308, 2006.
- [4] Hernández Pallarés, Lorenzo A.: Las caricias de los cuentos: una escuela para las familias, libro de memorias, Centro Hebamme (Cartagena), 2011.
- [5] Moreno Muñoz, Carmelo y Valverde Caravaca, Rebeca: Los cuentos y juegos, carácter lúdico necesario como recurso didáctico para la animación a la lectura, Revista Electrónica Internacional GLOSAS DIDACTICAS, 11, 2004.
- [6] Morote Magán, Pascuala: Los cuentos de tradición oral, patrimonio de la humanidad, VI Seminario Internacional Forum UNESCO, Vol. IV, Libro de Comunicaciones, 2002.
- [7] Morote Magán, Pascuala: Cultura de tradición oral de Jumilla: Los cuentos Populares. Academia Alfonso X el Sabio, Biblioteca Murciana de Bolsillo, 1990.
- [8] Rodríguez Almodóvar, Antonio: Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1989.
- [9] Ros García, M^a Mercedes: El cuento en la educación infantil: actividades, Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas, 32, 2010.
- [10] Rubio Herrero, Antonio: 7 llaves de cuento, Kalandraka Ediciones, 2008.
- [11] Sánchez Ferra, Anselmo J.: Camándula (el cuento popular en Torre Pacheco), Revista Murciana de Antropología, 5, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998 (ed. 2000).

NOTAS

* Jean Piaget fue un psicólogo suizo del pasado siglo, autor de la teoría constructivista del aprendizaje y según la cual existen diferentes periodos en el desarrollo humano, todos ellos conforman un continuo evolutivo que requieren el paso y consolidación de las habilidades y capacidades de la etapa anterior para el paso y logro de la siguiente. Los dos primeros periodos son los nombrados en el presente artículo.

** El índice Aa-Th es un sistema para clasificar los cuentos populares donde queda patente la universalidad de los mismos. Creado en el siglo pasado, debe su nombre a las iniciales de sus creadores Antti Aarne y Stith Thompson. Los relatos cuyas semejanzas sean mayores que sus diferencias pertenecen al mismo tipo y se les asigna un código numérico que en ocasiones se acompaña de una letra o incluso un asterisco (según versiones y variantes). Así, todos los que presenten un desarrollo o argumento similar tendrán el mismo código, independientemente de su procedencia geográfica. Tras su última actualización ha pasado a denominarse índice ATU (haciendo referencia al nuevo autor que lo ha actualizado recientemente: Hans-Jörg Uther.

*** Las fábulas esópicas son atribuidas a Esopo (personaje de origen griego del 600 a.C.) y consisten en pequeños relatos que pretenden aleccionar sobre temas de la conducta humana. Durante la Edad Media se difundieron en la sociedad a través del clero y de ese modo se folclorizaron. Durante mi investigación de campo han aparecido otras como "La zorra (perro) con campanilla", "Los pastores (campesino) y la serpiente" o "La chicharra (cigarra) y la hormiga".

Informantes

Pepita Madrid Torres

Juan Ortega Madrid

Fini Martínez Mendoza

Maruja Martínez Paredes

Pilar Torres Martínez

Tere Madrid Torres

CONTACTO: perineros@yahoo.es

Lámalo compartir Lámanos futuro

Caja España y Caja Duero hemos dicho sí a crear juntas un gran futuro. Nace una nueva Caja, abierta a todos, en la que sumamos nuestras fuerzas para ofrecerte cada día el mejor servicio.

Caja España 

Caja Duero 