



**JULIA ELENA FORTUN DE PONCE**

Dra. en Filosofía y Letras  
Jefe del Departamento de Folklore

## **LA NAVIDAD EN BOLIVIA**

1957

© Rolando Diez de Medina, 2014  
La Paz - Bolivia

### INDICE

#### CAPITULO PRIMERO

Transculturación en América  
En Bolivia  
La. Navidad Cristiana  
Navidad popular

#### CAPITULO SEGUNDO

Ámbito Occidental  
Nomenclatura  
Aspecto musical  
El Negrito o Negro

#### Coreografía

Bailarines  
Chunchitos  
El Huachi-Torito  
Machasckas  
Mohocheño

Aspecto costumbrista  
Costumbres en el altiplano

#### CAPITULO TERCERO

**Ámbito Oriental**  
**El "Torito"**  
**Los Angelitos**  
**Los Macheteros**  
**Festividad de Inocentes**

Los Cabito Cusiris  
Las Bárbaras  
Los Graciosos  
Los Herodes

#### **Festividades de Reyes**

#### CAPITULO CUARTO

**Ámbito Tarijeño**  
**Danza de las Trenzas**

Otras especies  
El Carnavalito  
La Ch'ullusca  
La Cuadrilla de Navidad  
Las Pascuas

#### CAPITULO QUINTO

Breve Antología poética de Navidad  
Negros al portal  
Xácara con violines para la Navidad  
Villancicos Populares

#### BIBLIOGRAFIA

Documentos consultados

**FERNANDO DIEZ DE MEDINA**  
Ministro de Educación y B.A.

**ALBERTO CALVO**  
Asesor Técnico

**Raúl Calderón Soria**  
Director Nacional de Cultura

Asesor artístico

El Ministro de Educación y Bellas Artes ha creado el Departamento de Arqueología, Etnografía y Folklore, para estimular los estudios científicos en el país.

Publicará una serie de monografías y trabajos de autores bolivianos y extranjeros sobre temas arqueológicos, etnográficos y folklóricos, para difundir dentro y fuera del país nuestro acervo cultural y tradicional, a la vez que las ricas posibilidades temáticas del mundo nativo boliviano, que tiene personería propia dentro del surgente movimiento americanista.

Ciencia y tradición reflejarán el pensamiento boliviano y lo que Bolivia sugirió a estudiosos y viajeros ilustres, en trabajos bien meditados, de cuidadosa selección, que buscarán, a la par que la exaltación de nuestros valores vernaculares e indianistas, el entronque de la realidad boliviana con la ciencia universal.

Paralela a su tarea de difusión puramente literaria, manifestada en libros y revistas de calidad, se propone el Ministerio de Educación impulsar también las actividades científicas, porque juzga que no hay cultura completa donde no se da análoga importancia a las ciencias y a las letras simultáneamente.

### PRÓLOGO

Los estudios sobre el Folklore, desde su iniciación como ciencia hace poco más de un siglo, han venido tomando un desarrollo cada vez más vigoroso e intensificándose en todo el mundo. En nuestra América, las primeras influencias de este estudio llegaron muy poco y por lo mismo no ha habido todavía una labor depurativa crítica.

El Folklore como tal, es una ciencia, y una ciencia bien difícil de dominar con soltura, pero como ocurre generalmente en las ciencias que son de aparición nueva en un país ó en el mundo, hay muchos que se dedican entusiastamente a ella y se creen y dicen folkloristas sin llegar a saber ni siquiera el real significado de este término.

Fuera de los folkloristas científicos, verdaderamente científicos y con conocimientos y estudios básicos como en cualquiera otra ciencia, encontramos entre Los folkloristas dos clases de individualidades:

1.- Los aficionados serios que se han dedicado al Folklore por verdadera afición por mas que no hayan aprendido las reglas fundamentales de esta ciencia. Entre estos llegan a formarse verdaderos eruditos cuyo conocimiento de determinadas regiones es sumamente valioso.

2.- Los aficionados al Folklore como medio de tema literario, algunos de estos llegan a destacarse por su real conocimiento de las costumbres regionales, pero en su mayor parte, los que a esto se dedican, no hacen otra cosa que buscar un modo fácil de obtener aplausos y ocultar a la vez su falta de aptitudes literarias.

Escritores pertenecientes a ambos grupos son sumamente abundantes en todos nuestros países indoamericanos y la mayor parte de lo que se ha hecho en pro de la recolección del Folklore de nuestras naciones, lo han hecho hasta el momento los del primer grupo.

Faltan todavía, salvo varias excepciones, los investigadores con una formación científica básica y previa en los estudios folklóricos; algunos grupos se han formado ya en varios países vecinos y el fruto recogido ha sido abundante, pero eso es todavía algo limitado en comparación con el ingente trabajo que hay por delante.

En Bolivia no hay todavía ningún grupo de investigadores con la formación previa y básica dicha. En cambio, hubo y hay, valiosos investigadores aficionados pertenecientes al primer grupo. No queremos citar nombres y sí diremos que son mas de lo que se cree generalmente.

Dentro de este panorama, que nos era familiar desde hace mas de catorce años en que pisamos por primera vez el suelo boliviano, hemos leído trabajos valiosos, cuya característica general es la descripción. Esto es típico de los investigadores, y la bondad del trabajo sale naturalmente de la mayor o menor fidelidad con que el autor nos presenta los hechos y los personajes. Es frecuente que se altere el relato o hecho folklórico original por el afán del autor de componer mejor su relato, pero precisamente esto lo desmerece para su valoración y estudio científico. Trabajos de estos leímos muchos, ya dijimos, pero faltaban trabajos de otra clase, mas científica: las monografías temáticas y comparativas.

Es por eso que queremos hacer este prólogo. No hace mucho, al recibir una importante publicación periódica española, tuvimos una agradable sorpresa: el primer trabajo de esta índole que leíamos sobre un tema folklórico. boliviano.

El trabajo se titula "LAS FIESTAS DE NAVIDAD EN BOLIVIA", y su autora es la Dra. Julia Elena Fortún de Ponce. que precisamente se doctoró con el mismo. La publicación donde ha aparecido es "Antropología y Etnología" del Instituto Bernardino de Sahagún, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. La presente reedición es la que inicia la serie de Etnología y Folklore que prepara el Departamento de Folklore del Ministerio de Educación.

Tenemos en este trabajo una verdadera monograma sobre un tema folklórico boliviano, estudiado en diversas regiones, desde los Andes al Oriente y desde Beni a Tarija. Varios mapas de la difusión de los temas lo ilustran, así como fotografías y dibujos. Este estudio. Además, no está circunscrito solo al enfoque de lo boliviano, sino que presenta comparaciones con temas de los países vecinos, y, naturalmente, de lo original de España que trajeron los conquistadores.

Incluso se trata del origen mismo de la Navidad, que no son muchos los que lo conocen y que generalmente se cree que es una fiesta de origen exclusivamente cristiano, pero que, en realidad, como festividad organizada, tiene un origen auténticamente pagano.

La monografía que comentamos, se encuentra distribuida en varios temas y capítulos. El primer capítulo trata de cuestiones generales del Folklore y su aplicación a las fiestas de Navidad en Bolivia. El territorio nacional queda repartido en tres zonas folklóricas, en cada una de las cuales predominan diversas manifestaciones.

Primer punto de partida distributivo, a lo cual, a cada una de las regiones ya señaladas, se dedica posteriormente un capítulo especial en donde se estudian los aspectos musicales, la coreografía, las costumbres especializadas, y una serie de manifestaciones locales, para terminar, finalmente, con una breve antología poética de Navidad.

En esto último es de destacar que Bolivia se nos presenta ahora en este trabajo, como siendo una de las fuentes mas ricas, lo cual significa también, mas conservadoras del Folklore de toda América. Las melodías recogidas pasan de 680, exclusivamente melodías de Navidad.

No vamos a hacer una descripción o resumen de las costumbres, etc., de Navidad tratadas por la autora. Lo que queremos hacer sobre todo en este prólogo, es llamar la atención sobre el método empleado y la rigurosa forma en que se va siguiendo el estudio del tema. Las descripciones son sintéticas y sin mezclar con ellas elementos literarios, que a veces pueden embellecer trabajos como este, pero que generalmente les hacen perder valor y categoría científica.

A la vez, cosa rara entre nuestros investigadores, se descarta la influencia indígena en la formación costumbrista de estas fiestas. Lo que existe en ellas es de origen español, bien claro y determinado, y por demás prácticamente, todo ello está aun hoy día en los países vecinos y las provincias de España. El tema indígena ha sido apartado con felicidad, esto que es un escollo con el cual casi siempre se tropieza. Es particularmente frecuente encontrar toda clase de hechos de claro origen español, tratados como si fueran indígenas. Lo mismo sucedía hasta hace poco con el arte: no se podía encontrar un Sol en una iglesia o casa particular sin ser supervivencia e influjo del culto del sol incaico; la verdad es que hay muchas iglesias de España anteriores al descubrimiento que ostentan el Sol y la Luna.

En lo referente a las fiestas de Navidad y al arte en general, los elementos que comúnmente son considerados como de influencia indígena, suelen ser los elementos paganos que han subsistido en la misma España (lo mismo que en toda Europa) y que han sido traídos a América por los conquistadores. Como una gran parte de ellos han desaparecido de entre las clases cultas por un lado, y por otro, han sido tomados en parte por los indígenas, la atribución de un origen indígena parece manifiesto cuando no se han hecho estudios comparativos. Elementos indígenas que han influido en los blancos también existen, pero no lo son la mayor parte de aquellos a los cuales se atribuye su origen.

En resumen, el trabajo que prologamos, parece iniciar en Bolivia una nueva serie de investigaciones en esta rama de la ciencia del estudio de los pueblos, a través de sus manifestaciones populares. Muchos trabajos similares se precisan antes de que tengamos un panorama suficientemente claro del folklore boliviano y su distribución.

Por lo mismo, y para que sirva de modelo de la forma técnica de tratar un tema folklórico, será de gran conveniencia y utilidad la difusión amplia de este trabajo.

DICK EDGAR IBARRA GRASSO,  
Director del Museo Arqueológico de la  
Universidad de San Simón de Cochabamba.

## CAPITULO PRIMERO

### TRANSCULTURACION EN AMERICA

Las sociedades indígenas del siglo XVI, sorprendidas en pleno desarrollo por el avasallador empuje del conquistador hispánico, detienen bruscamente su trayectoria bajo el peso de la nueva cultura trasladado a América, y, a la paralogización del vencido, añádese el paulatino aniquilamiento del impotente. Será necesario el nacimiento de una nueva corriente, la criolla, para que dé sus frutos la transculturización ibérica.

Y qué curiosos matices origina este acoplamiento en todos los órdenes, en especial en aquellos que vienen a sustituir en territorio americano instituciones organizadas por siglos de tradición.

Tal es el caso de la religión. La Cruz española penetra en el Nuevo Mundo a la par que la espada del soldado, y trae consigo su expresión máxima: la Inquisición, con que culminan las luchas religiosas de Europa. Los núcleos aborígenes, por su parte, le oponen el arraigo espiritual de sus propias creencias. Es preciso reconocer, sin embargo, con la Inquisición no tuvo jurisdicción sobre lo indígena, y la misión clerical, en este orden, se redujo a la depuración de los elementos idolátricos de aquellos.

Es indudable que el principal problema de la primera centuria colonial, aparte del enriquecimiento de la corona española y de sus fieles súbditos, es el afán de conversión de los pobladores de tierras americanas.

Naturalmente, vence el celo del doctrinero, mas la total conquista espiritual no se ha efectuado aun en nuestros días. Tampoco la religión católica pudo mantenerse al margen de incrustaciones indígenas en los aspectos exteriores del culto; aspectos sutiles que, sin alterar el contenido de aquélla, sirvieron mas bien de adecuadas y útiles medios de evangelización, como, par ejemplo, música y danza, sin las cuales el indio, en general, era incapaz de concebir el sentimiento de divinidad.

Música y danza constituyen la expresión anímica religiosa de todos los grados humanos desde la edad de piedra a las altas culturas, desarrolladas con exclusividad hacia el culto y la magia en las sociedades primigenias, y paralelamente a la pura expresión de goce estético en las superiores. Apreciada la importancia de estas manifestaciones por los nuevos directores espirituales de los americanos, en un gesto de **alta política** se supo aprovechar de ellas, haciéndolas converger hacia la nueva fe que se implantaba.

Los sacerdotes cristianos, luego de una prolija depuración de los elementos marcadamente idolátricos o eróticos, permitieron la entronización de la música y danzas y otra suerte de expresiones votivas indígenas en diversos actos de celebraciones religiosas.

De esta parte se ha ido creando en la cronología litúrgica un nuevo cariz conmemorativo, ni íntegramente europeo, ni tampoco indígena, es decir, un auténtico matiz hibridizado.

Así encontramos, a través del año católico cristiano, un gran número de festividades, a cuál mas peculiares, cada una con mayor o menor predominio de sus elementos originarios: americano o europeo, y en algunos casos también africano.



Lámina 1.- Mapa número 1. Ámbito del Folklore Navideño.

Sin embargo, la aceptación de varias modalidades autóctonas se hizo aplicando en el terreno práctico la ley de Indias No. 22, Tít. 2, Lib. 5, que ordenaba a "los gobernadores y justicias reconozcan con particular atención la orden y forma de vivir de los indios, policía y disposición en los mantenimientos, y avisar a los Virreyes o Audiencias, y guarden sus buenos usos y costumbres en los que no fueren contra nuestra Sagrada Religión"; sin embargo, decimos, muchas de estas expresiones se introdujeron pese al celo clerical, como una reminiscencia de sus cultos ancestrales. Los cronistas nos ofrecen nítidos ejemplos de este período de hibridación. El padre Pablo Josep de Arriaga, en su libro **Extirpación de la idolatría en el Perú** (Lima, 1621), nos dice, por ejemplo: "En muchas partes con achaques de la fiesta del Corpus hacen la fiesta de **Oncomyta** (dedicada a las siete cabrillas que adoraban para que no se les secan los maizales); en la provincia de Chinchacona se averiguó que llevaban en la procesión de Corpus dos corderos de la tierra (llamas), cada una en sus andas, por vía de fiesta y de danza, y se supo que realmente eran ofrendas y sacrificios ofrecidos a dos lagunas, de donde dicen que salieron y tuvieron origen las llamas, y ha llegado a tanto esta disimulación o atrevimiento de los indios, que ha acontecido en las fiestas de Corpus poner una huaca en las mismas andas al pie de la custodia del Santísimo... Para adorar a un ídolo con figura de mujer, llamado Chupizamor, hacían fiesta a una imagen de nuestra Señora de la Asunción, y para adorar a un ídolo varón llamado Huayhuay hacían fiesta a un Eccehomo".

Han pasado tres siglos desde aquellas lejanas épocas y, sin embargo, llegan hasta nosotros muchas de esas expresiones que han resistido las purgas de depuración, el asentimiento paulatino de la nueva fe, hasta convertirse en auténticos rasgos de folklore americano. Este es el caso que nos interesa y no la calidad ética de las expresiones ni el grado de religiosidad del elemento que las cultiva.

## **EN BOLIVIA**

El Alto Perú es, quizá en toda América, el crisol más fecundo del choque cultural indio-hispánico y el que mejor conserva las amalgamas resultantes. Su especial situación dentro del continente y su rica topografía -síntesis de toda la americana- lo han hecho apto para cobijar en su suelo núcleos sociales del más variado nivel cultural desde los más primitivos del oriente hasta las altas culturas cordilleranas.

Esta variedad de sociedades, añadida a los especiales sistemas de colonización, han originado la nutrida gama de expresiones que, en una avanzada tradicionalista, subsisten hasta nuestros días.

Aclaremos el concepto: la conquista americana no ha sido una sola ni se ha empleado un único sistema para convertir al aborigen en fiel súbdito de la Corona.

La región altiplánica, asiento de las altas culturas indígenas, ha sufrido primero el vasallaje del soldado invasor antes que la acción evangelizadora de los sacerdotes, que sólo con posterioridad han iniciado sus prácticas en este orden, ya que los primeros, por su reducido número y falta de medios, concretaron su acción a las parcialidades próximas a los centros urbanos; por consiguiente, el indio fue tomado en primer término por los conquistadores como factor indispensable de la economía del minero antes que como ser integrante de una colectividad cuyas organizaciones había que respetar y orientar hacia nuevos derroteros.

En cambio, los núcleos primitivos de la región de los llanos orientales, cuyo nivel cultural apenas si salía de la recolección, la caza inferior y tal vez de la agricultura incipiente, fueron conquistados antes que por los soldados del Rey por los soldados de Cristo (salvo pocas excepciones infructuosas), que lejos de ahogar su primitiva civilización supieron elevarla y organizarla en todos los aspectos fundamentales de una pequeña sociedad.

Estas circunstancias, que pudieran parecer sutiles, tienen una importancia muchas veces decisiva en los procesos de sedimentación de los elementos culturales de cada época, cuyo último reflejo viene a ser el Folklore.

El amplísimo campo que abarca esta disciplina, obliga al estudioso a circunscribir sus enfoques investigatorios a determinados aspectos del acervo tradicional de un pueblo. La especificación llevada al último grado, si bien facilita la labor del investigador, en cambio diluye los procesos de interpretación, ya que un hecho nunca se presenta aislado, sino formando parte de una asociación cultural, cuyos elementos se complementan y se fisonomizan mutuamente.

Con este enunciado, hoy tomaremos al Folklore religioso, y dentro de esta categoría la festividad cristiana de la Navidad de Nuestro Señor, como tema central del presente ensayo.

## **LA NAVIDAD CRISTIANA**

Indudablemente la Navidad cristiana, como festividad organizada, tiene un auténtico origen pagano, o más propiamente ha venido a substituir la ceremonia con que los pueblos de la antigüedad esperaban el alargamiento de los días, simbólicamente representado en la llegada del nuevo Sol y el acrecentamiento de su poder vivificador desde este crítico momento. Los investigadores modernos de religiones comparadas están unánimemente de acuerdo en reconocer que la fecha en que actualmente se celebra la Navidad Cristiana, corresponde con exactitud al solsticio invernal del 25 de diciembre.

Sin ser nuestro propósito ningún empeño interpretativo, nos parece oportuno transcribir el párrafo de Frazer insertado en su libro sobre Religión y Magia, **La Rama Dorada** <sup>(1)</sup>.

"El ritual de Navidad, como se supone realizar en Siria y Egipto, era muy notable; los celebrantes reunidos en capillas interiores salían a media noche gritando: "La Virgen ha parido" "La luz esta aumentando" Aún más, los egipcios representaban al recién nacido sol por una imagen de criatura que sacaban al exterior para presentarle a sus adoradores. Sin duda en el solsticio invernal, la Virgen que concebía y paría un hijo el 25 de diciembre era la gran diosa oriental que los semitas llamaron la Virgen Celestial ó simplemente la Diosa Celestial; en los países semíticos era una forma de Astarté. También Mitra (antiguo dios persa) fue identificado por sus adoradores con el sol, el invencible sol, como le llamaban; por esto su natividad caía también en el 25 de diciembre".

Probablemente por no fijar los Evangelios con precisión el día del Nacimiento del Mesías, esta festividad fue celebrada en un principio por los Cristianos de Egipto el día 6 de enero, costumbre que poco a poco fue extendiéndose hasta el siglo IV, época en que la Iglesia de Occidente, que hacia fines de la tercera centuria o comienzos de la cuarta reconoció recién esta fecha, adopta una nueva: el 25 de diciembre. A esta nueva fecha tuvo que adherirse con posterioridad la cristiandad de Oriente, siendo Antioquia la última en aceptarla, aproximadamente el año 375.

La festividad cristiana de la Navidad viene a ser una de las maravillosas transformaciones de la política Eclesiástica, que sabe valorar el profundo arraigo atávico de antiguas creencias y la necesidad de hacerlas converger hacia las huellas espirituales de la Nueva Ley. Numerosas son las consideraciones que los documentos históricos nos proporcionan al respecto. Uoli, escritor sirio-cristiano, anota los siguientes puntos: "La razón, nos dice, de que los Padres transfieran la celebración del 6 de enero al 25 de diciembre fue ésta: era costumbre de los paganos celebrar en el mismo día 25 de diciembre el nacimiento del sol, haciendo luminarias como símbolo de la festividad. En estas fiestas y solemnidades tomaban parte también los cristianos. Por esto, cuando los doctores de la Iglesia se dieron cuenta de que los cristianos tenían inclinación a esta fiesta, se consultaron y resolvieron que la verdadera Navidad debería solemnizarse en ese mismo día, y la fiesta de la Epifanía en el día 6 de enero. Por esta razón, y continuando la costumbre, se siguen encendiendo luminarias hasta el día 6". (Transcripción de Frazer).

El reconocimiento de este origen pagano de la conmemoración a que nos referimos y su posterior entroncamiento hacia el culto cristiano, nos lo dan los Padres de la Iglesia: San Agustín, exhortando a los fieles a "no celebrar el día solemne en consideración al sol como los paganos, sino en relación **Al que hizo el sol**. De modo semejante León el Grande condenó la creencia pestilente de ser la Navidad solemnizada por el nacimiento del nuevo sol, como fue llamado, y no por la Navidad de Cristo".

La gran fiesta pagana en el solsticio invernal era, pues, dedicada por los pueblos de la antigüedad al retorno del Nuevo Sol y a las fuerzas vegetativas de la naturaleza; duraba no solo los días 24 y 25, sino también los tres anteriores y los seis posteriores. Charles Coffie <sup>(2)</sup> señala que esta festividad "no solamente es de tradición pre-cristiana, sino también pre-romana. Los celtas (cuyas primeras invasiones a la península hispánica, la arqueología registra propia de un milenio de años antes de Cristo), que adoraban al sol como a la deidad de máxima divinidad, en esta fecha celebraban la gran fiesta del solsticio de invierno, así como de la vegetación de los árboles y plantas y, por tanto, de la fecundidad de la tierra; en la cual fiesta con cantos y danzas sagradas saludaban y festejaban el retorno o nacimiento esperado del Nuevo Sol, el gran fecundador del

---

(1) Frazer, p. 432.

(2) Coffie, p. 144.



Universo. Y la citada noche de este solsticio, la **noche madre**, los druidas, majestuosamente vestidos de blanco y provistos de un **falcó** de oro, cogían el vaso sagrado y se iban a los bosques a ofrendar a sus divinidades".

Gran parte de estas ceremonias de los paganos fueron continuadas por los pueblos galos y germanos, con mayor insistencia por estos últimos, debido a lo tardío de su evangelización, y a que continuaron celebrando sus ritos solsticiales hasta plena Edad Media; sin ninguna variante, podríamos decir hasta el siglo X, y en forma mas disimulada, hasta la Edad Moderna. Aún en la actualidad los estratos mas tradicionalistas de Europa mantienen vestigios de este culto ancestral.

Constituida la Gran Navidad Cristiana por el Apóstol San Pedro, en memoria de la llegada del Mesías, establécese desde un principio el período de su duración, llegando a comprender cuatro semanas, que representan, respectivamente, las cuatro venidas de Dios: en la carne, en el alma, en la muerte y en el Juicio Final.

Es indudable que para estudiar la proyección de esta festividad religiosa en un determinado estado americano no se puede pasar por alto su trayectoria dentro de la península, la organizadora auténtica de los cimientos de la Cruz en el Nuevo Mundo. La primera región ibérica que la conoció fue Cataluña, donde fue introducido por don Pedro el Ceremonioso en el año 1350. Siguióle Castilla en 1383 y Portugal en 1420. Notamos, pues, que fue relativamente tardía la instauración de esta fecha conmemorativa en España, pues Italia la tuvo ya desde el siglo VI, introducido por Dionisio el Menor, y Francia desde la época de Pipino y Carlomagno <sup>(3)</sup>.

## NAVIDAD POPULAR

La celebración de **Nativitas** tiene y ha tenido en toda la cristiandad un franco arraigo popular. Probablemente sea en este aspecto la festividad religiosa más propicia para el desborde de la sensibilidad del pueblo; su halo de ingenua sinceridad, de fresca alegría, en un palabra, de humanidad, coadyuva a que todos los corazones sencillos la sientan muy suya, muy familiar, una especie de culto doméstico, susceptible de ser celebrado prescindiendo incluso de la rigidez del ritual eclesiástico. De ahí que la Navidad sea por excelencia la fiesta de la ternura, del amor y de la alegría, fuentes inspiradoras del inmenso caudal de expresiones artísticas con que todos los pueblos de la tierra han querido exteriorizar el desborde místico de su sentimiento por la venida del Redentor.

Su misma trayectoria dentro de la Historia del Cristianismo nos demuestra su evolución constante hacia un humanismo dirigido a incrustarse en el corazón de las masas. El primitivo significado abstracto del Nacimiento del Dios Hombre es substituido ya en el culto catecúmeno por la representación del Niño simbólicamente en el centro del regazo de la Virgen María. El paulatino ascenso de la Iglesia coincide con una representación mas naturalizada del Nacimiento, a la cual se añaden los primeros elementos campesinos destinados a dar al pesebre su matiz realista; representación que fuera autorizada por el Papa Celestino I y aprobada en el Concilio I de Efeso (Ecuménico III). A partir de esta época continua la representación del Nacimiento su marcha hacia un acentuado naturalismo, que culmina en el Renacimiento con la escena hoy familiar para todos: la del Niño como punto central del altar conmemorativo, con la Virgen y San José -despojados de toda rigidez bizantina- a ambos lados, añadiendo definitivamente los Reyes Magos y los animales del pesebre a la representación de la escena.

---

<sup>(3)</sup> Alfonso Damiáns y Monté, vol. II.



Lámina 2.- Arreglo de Nacimiento. Figuras coloniales de maguey.  
Propiedad de la señorita Lelia Delgado Llano. La Paz.

Sin embargo, la tradición atribuye a San Francisco de Asís (s. XIII) la creación de la auténtica **Navidad Popular** a partir de la originalísima y pintoresca escena representada en Greccio, probablemente el año 1217, según Unadingo (Anales de Orden), el año 1223, según otros autores:

"Faltando quince días para Navidad, el Santo hizo llamar a su fiel amigo Juan Velita para manifestarle: Si es de tu agrado, quisiera este año celebrar contigo la próxima solemnidad del Señor. Apresúrate a preparar cuanto deseo. Tengo el plan de representar a lo vivo la memoria de aquel Niño Celestial que nació allá lejos, en Belén, y suscitar ante mis ojos y mi corazón las incomodidades de sus necesidades infantiles, viéndolo propiamente tendido sobre poca paja, reclinado en un establo, recalentado con el hálito de un buey y un jumentillo"<sup>(4)</sup>.

La autorización Papal dió lugar a que se efectuara la mencionada representación, en la cual, según las crónicas religiosas, tuvo lugar la aparición vívida del Niño Jesús.

Desde este momento la orden del Seráfico se convirtió en propagadora ferviente del culto de Navidad -ejemplo seguido después por todas las demás ordenes-, llegando a hacerse tradicional en todas las Iglesias Franciscanas la representación en **forma plástica** del Nacimiento del Niño, costumbre que fue siempre para los fieles y sigue siendo en la actualidad manantial fecundo de devoción conmovedora, de alegre poesía, de gozo íntimo. "En tal forma reconquistó su antigua fisonomía el pesebre cristiano, convirtiéndose en ideal inspirador al abrigo del ambiente de la música, de la literatura y del arte"<sup>(5)</sup>

Tanto la música como la literatura navideña son pura eclosión de una alegría sencilla e ingenua; participan de la emoción que todo ser humano experimenta en presencia de un niño recién nacido. De ahí el enorme repertorio popular que existe para el nacimiento del Mesías, ya que la rudeza de las masas campesinas y suburbanas no les impide conocer el léxico de "diminutivos graciosos, de palabras amables" que brotan sin esfuerzo del corazón, al igual que las dulces melodías para arrullar al nuevo ser.

San Francisco, cantando con sus monjes al Pequeño anunciado por Isaías, abrió un nuevo cauce de exteriorización mística a las manifestaciones populares, o mejor aún, dió nuevo significado de expresión votiva al Nacimiento del Señor, valiéndose de la antigua costumbre de asociar la poesía a la música a fin de hacerla mas agradable a los oídos del pueblo.

---

(4) Victorino Facchinetti, p. 119.

(5) Facchinetti, L. c.

Esta práctica, estimada en todo su valor por las órdenes religiosas, sirvió desde un principio de recurso evangelizador, sobre todo en Misiones al pueblo. Llevada a España, se asimiló rápidamente al repertorio popular religioso de la Península. Poetas de la talla de Fr. Iñigo de Mendoza y Fr. Diego Montesino enriquecieron con sus producciones la lírica destinada a conmemorar la llegada del Salvador; este último poeta lleva aún más lejos su empeño doctrinante y “comienza a recoger los aires populares entonces en boga, para despojarles de su letra e imprimirles nueva vida, aplicándoles letrillas religiosas o morales, dándonos así clara prueba de su interés por el mejoramiento de la música y poniendo la corriente en boca del pueblo a servicio del ideal religioso”<sup>(6)</sup>.

Vemos, pues, arraigada en suelo ibérico la práctica del cántico popular religioso, y ya en pleno siglo XV el Cancionero Español posee un repertorio abundantísimo de Villancicos destinados a las festividades de Navidad.

En el siglo XIII, en lo que respecta al género litúrgico, encontramos un drama de Gómez Manrique: **La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor**, escrito a instancias de doña María Manrique, hermana del autor y Vicaria del Monasterio de Calabazanos, cerca de Palencia. Este drama medieval constituye, junto con el **Misterio de los Reyes Magos** y el **Auto de Huída a Egipto**, la cuna fundamental de la que arranca en vigoroso impulso el teatro místico español, que habrá de dar sus máximos resplandores en el Siglo de Oro.

Esta abundante literatura navideña y la práctica popular de los villancicos fue traída a América por los primeros evangelizadores de la conquista. Y fue precisamente la Orden Franciscana la primera en establecer sus doctrinas en los reinos del Perú mediante sus **Doce apóstoles** (los primeros religiosos que a estas tierras llegaron), a los cuales añadióse luego la Congregación de Nuestra Señora de la Merced (1535), la de los Dominicos, los Agustinos y, finalmente, la Compañía de Jesús.

Si bien todas estas órdenes utilizaron la música en sus doctrinas de conversión (y muy especialmente la jesuítica), práctica sugerida incluso por el Código de Indias<sup>(7)</sup>, la conmemoración del Nacimiento de Nuestro Señor con las características del Greccio se debe muchísimo a los continuadores de San Francisco, que para sus trabajos de conversión de los indígenas andaban provistos de un buen repertorio de canciones místicas, en especial villancicos y pastorellas, que intercalaban en sus pláticas y sermones, con objeto de llegar más hondamente al sentimiento de los feligreses. Estos cánticos sagrados, adscritos al culto del templo con carácter esporádico, llegaron a constituir lo que hoy se conoce con el nombre de **Cánticos de Misión**.

Gracias, pues, al empeño de los religiosos católicos la celebración de la Navidad Cristiana se propagó por todos los pueblos del Nuevo Mundo donde estuviera ya instituida la ley de Cristo, y fue adquiriendo en todas las regiones nuevos matices como resultado del aporte de las transculturizaciones.

El mismo sistema empleado en la península Ibérica a partir del siglo XIII comenzó a ponerse en práctica en los reinos de Indias; el ejemplo de Montesinos y otros muchos más tuvo su parangón aún en las más humildes doctrinas. Los catequizadores comprendieron desde un principio que sin música no podía haber éxito con los indígenas, motivo que les impulsó a tomar muchas de las autóctonas melodías para ponerles letras piadosas e ir inculcándoles con ellas los misterios de la religión; o viceversa, acomodando a los cánticos sagrados traídos desde España versos en las lenguas indias, con objeto de facilitar la comprensión del dogma católico. Han llegado hasta nosotros algunos documentos que precisamente corroboran lo expuesto; data del s. XVI un

---

<sup>(6)</sup> Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*.

<sup>(7)</sup> *Leyes de Indias*. Tomo I.. Lib. I.. Título I.

**Manuale Peruanum, o forma brevis administrandi Sacramenta**, del P. Luis Jerónimo Oré, que contiene, además del catecismo, algunos "himnos del Breviario Romano" y la vida de Cristo, que los indios aprendieron a cantar, costumbre que aún se conserva en muchos lugares <sup>(8)</sup>. Citaremos también la obra **Melodías religiosas**, en quechua, aymara, chiquitano, etc. <sup>(9)</sup>, muchas de ellas cánticos para el Niño Dios.

La **Antología Sagrada en Español, Quichua y Aymara**, por el Cura Carlos Felipe Beltrán<sup>(10)</sup>, contiene una preciosa colección de cánticos religiosos, de indudable antigüedad, según afirma el mismo autor, y entre ellos ocupan lugar preferente los villancicos y una Representación escénica, **El Nacimiento de Nuestro Señor, los Pastores de Belén**, para "realizar en el atrio del templo, por haber demostrado la experiencia que los espectadores se edifican y se afirman en su fe y su amor a Dios y a María Santísima". Todas las escenas de esta especie de misterio tienen intercaladas sus partes musicales, consistentes en tonadillas tradicionales, cuya letra consigna, pero no así su melodía, haciendo notar el mismo autor la falta de elementos tipográficos para anotar este importante aspecto.

En realidad, concretándonos al Alto Perú, sobre cualquier documento bibliográfico, ya que el panorama presente del folklore religioso nos presenta una floración magnífica que desgraciadamente no ha merecido todavía de los investigadores la atención que merece por su variedad y su riqueza.

Es indudable que cada departamento, cada provincia y muchas veces cada cantón del territorio boliviano posee sus propias expresiones, pues fuera de toda duda, la Navidad es la festividad mas uniformemente arraigada en las masas auténticamente folklóricas (no indígenas puras) de toda la República; las parcialidades totalmente indias no festejan la Navidad; el indio no tiene nunca en la soledad de su rancho la imagen del Niño Jesús, en cambio posee viejos cuadros o estampas de Santos y la famosa Pucara (cruz de una sola pieza, conjunción mitad católica y mitad pagana de sus creencias). Toda vez que el indio se ve casi obligado a intervenir en los festejos de Navidad en calidad de alférez (el que pasa la fiesta) u obligado (categoría menor que la del alférez), lo hace a instancias de elementos mestizos que en todos los predios donde existe una imagen del Dios Niño celebran con mayor o menor boato la escena de Belén.

La gran variedad de estas celebraciones, con sus peculiares rasgos y sus típicos matices regionales, sitúa la Navidad boliviana entre las de mas rico colorido folklórico, síntesis de diversos amalgamas culturales y sedimentaciones humanas; y a cuya prístina conservación ha coadyuvado indudablemente la topografía del territorio y su falta de litorales, ya que su misma mediterraneidad ha contribuido a contener el oleaje de nuevas corrientes, que si bien no siempre arrasan con lo ya establecido por la tradición, empañan en muchos casos su pureza.

Describir siquiera todo el enorme repertorio navideño que poseemos sería un trabajo exhaustivo agotador, que sólo perjudicaría los intentos de análisis e interpretación que nos proponemos realizar. Por este motivo, consignaremos únicamente en el presente ensayo aquellas zonas o, mejor aún, aquellos conglomerados folklóricos que por su originalidad y riqueza se

---

<sup>(8)</sup> *Melodías Religiosas*. P. Samuel Eiján, O. F. M.

<sup>(9)</sup> José Pacífico Jorge.

<sup>(10)</sup> *Civilización de indio*. T. I.



Lámina 3, Fig.1.- Misa del Niño. 1832. Álbum de Melchor María Mercado (Archivo Nacional de Sucre). Copia.



Lámina 3, Fig. 2.- Misa del Niño en La Paz. 1832. Álbum de Melchor María Mercado (Archivo Nacional de Sucre). Copia.

convierten en núcleos representativos del folklore navideño de toda la República, constituyendo robustos surtidores del sentir popular, por los que fluye a raudales la vena poética, costumbrista, musical o coreográfica del pueblo.

Tomando los índices proporcionales de estas manifestaciones y sus supervivencias, concretaremos nuestro enfoque a tres principales centros o ámbitos culturales que a manera de **estadios tipos** engloban en sí a muchas otras zonas, participantes en menor escala de los mismos rasgos distintivos y poseedores a su vez de otros eminentemente regionales, ya que la variedad en este orden es infinita. Los ámbitos estudiados, ubicados desde el punto de vista geográfico, vienen a ser Chuquisaca, Beni y Tarija, que los generalizamos con las denominaciones de: Occidental, Oriental y Tarijeño.

Los elementos integrantes de estas tres unidades mayores en ningún modo significan exclusividad de determinada zona, en muchos casos no solo que las encontramos diseminadas en diversos puntos de la República, sino también en distintos puntos de la América, ya sea como expresión popular vigente o como elemento del folklore histórico. Sin embargo, nos vemos obligados a consignarlos en uno de los estadios indicados por su mayor difusión en el mismo.

Hacemos notar asimismo que al establecer monografías del folklore navideño en cada una de las zonas indicadas no podemos dedicar nuestra atención únicamente al aspecto poético, musical, coreográfico o costumbrista independientemente, cuyos detalles estudiaremos con posterioridad; proceder así equivaldría a desglosar un núcleo de elementos unidos por su naturaleza funcional, que si bien siguen procesos aislados en su gestación, se unen en cambio en determinado momento para converger todos hacia una sola finalidad: en este caso, la conmemoración de una festividad religiosa.

No obstante lo expuesto, la preponderancia marcada de cualquiera de las manifestaciones folklóricas anotadas determinará la preferencia del análisis hacia dicha manifestación, quedando los demás factores como elementos de segundo plano, como concomitancias culturales que lejos de excluirse se complementan.

Pasemos ahora al estudio detallado de las expresiones del folklore religioso boliviano en las localizaciones que hemos anotado anteriormente.

## CAPITULO SEGUNDO

### AMBITO OCCIDENTAL

La ciudad de Sucre, capital del Departamento de Chuquisaca, ha sido llamada, no sin razón por cierto, la mas conservadora de la República. indudablemente, en muchos aspectos justifica tal apelativo. Concretándonos al folklore navideño, hemos encontrado en ella el mas grande cancionero musical de todo el territorio patrio, tanto de supervivencias cultivadas aún abundantemente en la actualidad, como de expresiones pertenecientes ya al folklore histórico.

Esta enorme riqueza tradicional se debe sin duda a su situación privilegiada durante la época colonial y republicana y al haber cobijado durante este lapso a gran número de congregaciones religiosas, las cultivadoras y propagadoras mas eficaces de los cultos católicos, con todos sus particulares aditamentos externos, entre los cuales la música ocupa lugar preponderante.

Pasan de 680 las melodías de Navidad que de fuentes vivas hemos podido recoger en la ciudad de Sucre y sus alrededores; si bien es cierto que se reducen a pocas decenas las que se ejecutan hay con carácter general en las festividades de Epifanía por los músicos populares.

Además, qué magnificencia de documentos nos demuestran el boato con que era festejado en la ciudad de La Plata el nacimiento del Redentor. Han llegado a nuestro poder y hoy forman parte de nuestra colección particular infinidad de villancicos antiguos fechados a partir de 1621. Estos villancicos han sido encontrados gracias a nuestro afán de pesquisa, junto con un enorme lote de música colonial, cuyo valor documental crece en magnitud si se tiene en cuenta que, según datos proporcionados por Carlos Vega, únicamente en otros dos estados suramericanos, Brasil y Venezuela, se ha hecho tal descubrimiento, y es probable que los nuestros tengan aún mayor antigüedad.

Entre estas obras musicales de indiscutible valor documental sobresalen algunas representaciones pertenecientes a la categoría del drama litúrgico, entre ellas dos representaciones de negros y otra de locos. Las primeras no solo constituyen elementos interesantes desde el punto de vista musical sino que también representan un eslabón importante para el estudio sociológico de los núcleos coloniales en lo que se refiere a las inmigraciones de negros, problema que todavía no se ha investigado en Bolivia a fin de determinar el aporte específico del africano a nuestra cultura criolla; sin embargo, su influencia -no decimos si poca o mucha- es posible apreciarla aun en actuales supervivencias, y eso que no enfocamos mas que el aspecto musical y coreográfico; por ejemplo, **El Negrito** y **el Negro**, añejos villancicos derivados de los respectivos coloniales que acabamos de citar, el **Baile de los Negritos** (en el Altiplano) y el de los **Negros Morenos** en diversos lugares del país.

El problema del negro que acabamos de citar no puede menos que inspirarnos una interrogante relacionada con su gravitación en el mundo hispanoamericano. Tan clara y precisa como se encuentra su influencia en algunas regiones americanas y mas o menos disimulada en otras, no podemos menos que preguntarnos cual es la que tuvo directamente en la Península, pues no cabe duda que antes de las expediciones colombinas existió entre África y España trata de esclavos negros. Ahora bien, no deja de extrañarnos el que literatos, historiadores y folkloristas se esfuercen por desconocer este hecho o, más aún, el que no le asignen ninguna trascendencia en la formación de ciertos matices tradicionalistas, pero nos preguntamos: ¿Qué significan las continuas alusiones que el **Fénix de los ingenios** pone en boca de sus personajes, en las conocidas mojangas, entremeses, villancicos y comedias, y el empleo que tanto él como los contemporáneos hacen del léxico negro asimilado al español? ¿Qué interpretación se pueden dar a los villancicos de negros en honor de diversos santos que se conservan en la Catedral de Valencia y que datan del siglo XVI?

La cultura negra, aunque en ínfima proporción, debió tener su trascendencia en la sociedad española de la época de la conquista, como puede entreverse a través de las crónicas y anécdotas contemporáneas. Según José Antonio Saco<sup>(11)</sup>, la conquista musulmana introdujo en España numerosos negros. "En la batalla de Salaca, Alfonso VI de Castilla fue herido en una pierna por uno de esos negros. Abderraman III de Córdoba poseía esclavos blancos y negros encargados del régimen interior del palacio. No olvidemos tampoco la importancia que tuvo en el reinado de Alfonso VI (siglo XI) el empleo de grandes tambores sudaneses, tocados por negros, y que formaban parte de las tropas almorávides" (Beraud-Villars, **L'Enipice de Gao**: Menéndez Pidal, **La España del Cid**). Estos datos y muchos otros mas autorizan para decir que a partir del siglo VIII hay noticias de negros libres y esclavos en España<sup>(12)</sup>.

En la colección de **Documentos Arc. de Aragón**, tomo VIII, pág. 463, están contenidas las ordenanzas de la Cofradía de los Cristianos Negros de Barcelona, y que llevan la fecha del 20 de marzo de 1455. Si bien las Cofradías o Hermandades religiosas fueron organizadas con carácter

---

(11) Tomo III, p. 141

(12) La esclavitud pre-negra es muy antigua en España: "En la época visigótica, tanto entre los invasores como entre los hispano-romanos, existió la esclavitud regulada por el Fuero Juzgo". *Enciclopedia Espasa: Esclavitud en España*.

público en el siglo XVI, existieron desde mucho antes como instituciones particulares, tal lo demuestra la fecha del documento citado y los datos que directamente obtuvimos en la Cofradía de los **Negritos** de Sevilla, cuyos libros y archivos revisamos con minuciosidad. Nos llamó la atención, entre otras cosas, un cuadro al óleo de una autoridad eclesiástica y que lleva el siguiente epígrafe:

"El Ilmo. D. Gonzalo de Mena y Rodas, arzobispo de Sevilla. Electo por su santa Iglesia en el año de 1393 fundador de esta Capilla de N. S. de los Ángeles, vulgo los Negritos por ser sólo de individuos negros". Anales de Sevilla, fol. 375, No. 10; fol. 620, No.3.

Además, por algunos documentos que han llegado a nuestro poder, hemos podido comprobar que dicho arzobispo fue fundador de un Hospital para negros. En el **Correo de Andalucía**, de fecha 14 de agosto de 1943, encontramos un artículo de Antonio Martínez de la Torre titulado **El Cristo de la Fundación**, que expresa lo siguiente: "Nacida esta Cofradía en un rasgo hermoso de caridad y para la caridad misma -que tal es su lema-, fundóla allá por los últimos años del siglo XIV el prelado hispalense don Gonzalo de Mena y Rodas (¿no se referirá más bien al Hospital?), y continúa mas adelante: "Años después -la fecha no puede precisarse- se crea en la capilla de este Hospital una Hermandad de negros dedicada a glorificar a la Santísima Virgen..." Hermandad que convirtiéndose en Cofradía de penitencia a mediados del siglo XVI y que aun subsiste hasta nuestros días.

De los **Anales Eclesiásticos y Seculares de Sevilla**, p. 375, de D. Ortiz Zúñiga (Madrid, 1677), extraemos las siguientes anotaciones: "Había años que desde los puertos de Andalucía se frecuentaba la navegación a las costas de África y Guinea, de donde traían esclavos negros, de lo que abundaba esta ciudad y que a la Real Hacienda proveían de los quintos considerables útiles, pero desde los últimos del rey don Henrique (1397-1407), el rey don Alonso de Portugal se había entrometido en esta navegación y cuanto en ella se encontraba era por los portugueses, quejándose los de Sevilla, aunque no eran oídos, hasta ahora en que la guerra fue ocasión de querer recobrar este derecho y los Reyes, desde Valladolid a 15 de agosto, enviaron a mandar a Sevilla y a todos estos puertos que se impidiese aquel comercio a los portugueses y se armasen navíos para navegar en él: mandato muy recibido para entender a su navegación y poner cobro en sus quintos enviaron por diputados y receptores al Dr. Antón Rodríguez de Lillo, de su consejo, y a Gonzalo de Coronado, vecino y Regidor de Ecija, con cuya disposición muy presto salió número de carabelas y se volvió a entablar aquel comercio tan provechoso".

Fray Bartolomé de las Casas, en su **Historia de las Indias**, cap. XIX, refiriéndose al noble francés Bethencourt, dice que dicho noble obtuvo de Enrique III de Castilla hombres y dinero, con cuya ayuda conquistó algunas islas africanas y que "trajo muchos cautivos e aún llevó algunos a Francia". Desde su castillo de la Isla de Lanzarote "enviaba a Sevilla muchos cueros y cebo y esclavos de que llevó mucho dinero".

En el Archivo de Indias hemos encontrado asimismo interesantes referencias relacionadas con la vinculación directa de la Madre Patria en los problemas de esclavos negros. El catálogo Belmonte, por ejemplo, resume muchísimos datos de esta índole: "En 1518. A los oficiales de la Contratación que dejan a Lorenzo de Go..., gobernador de Breza y del Consejo Real, llevar a las Indias 4.000 esclavos y esclavas negras desde las islas de Guinea y otras partes donde se acostumbra a traer dichos negros a España y Portugal"<sup>(13)</sup>.

Del mismo curioso catálogo manuscrito extraemos otra referencia: "Esclavos berberiscos. En 1543 se manda que todos esos y las personas nuevamente convertidas de moros y sus hijos sean echados de las Indias y enviados a **estos Reinos** en los primeros navíos, por los daños que hacen"<sup>(14)</sup>

---

(13) *Archivo de Indias*. (Id. libro 7, fol. 78 -otros fol. 110. 121, libro 8, fol. 2.37.331; libro 9, fol. 50-; 8, libro 11, fol. 78).

(14) *Archivo de Indias* (139. I.9, libro 20, f. 165; libro 30, f. 2). En 1550 se repite esta orden (Id. libro 22, f. 24d).





En 1620, con motivo de la beatificación de San Isidro, en el informe de las fiestas elevado por el Alcalde -relativas a las fiestas organizadas con tal motivo-, informe atribuido a Lope de Vega, aparece una **danza entre negros** entre los 19 conjuntos de danzas que figuraban en la procesión (informe proporcionado por el folklorista Manuel García Matos). Podemos asegurar, pues, sin temor a equivocarnos, que la trata de negros ha tenido en España su propia gravitación aun antes de la conquista y sin el obligado rebote americano que únicamente se le adjudica. El ideal será que, un día no lejano, algún investigador tome el problema con serio afán de pesquisa, y estamos convencidos de que de ello saldrán no pocas sorpresas para los estudios en la materia.

La segunda expresión anunciada, o sea la jacarilla que en nuestra colección figura con el nombre de "Locos. Plaza que vienen, año 1761", es indudablemente un trasplante de aquella burlesca costumbre medieval, admitida por la Iglesia durante ciertos días del año de parodiar en forma estricta y a veces grotesca muchas de sus propias representaciones sagradas, por ejemplo, la Misa. La fiesta de los Locos, que fuera abolida en la época de la Reforma, cruza los mares y desoye prohibiciones ecuménicas para sentar sus reales en este refugio cordillerano.

Si bien será objeto de otro futuro trabajo nuestro el enorme material de música colonial que acabamos de encontrar, presentaremos en esta oportunidad únicamente la relación nominativa de las especies relacionadas con la fiesta de Navidad:

- 1) Juguete de Navidad. Dúo de quinto tono. "A este festejo concurso", año 1722.
- 2) Villancicos a cuatro. Navidad-Octavillo. "El cielo, la estrella, la luna y el sol, 1734".
- 3) Dúo para Reyes. "Reyes de Oriente, quinto tono, 1722.

- 4) Aria con violines, oboe, trompas, viola y bajo. De Baltazar Galuppi, "Gisa Volando". Para la Navidad del Señor, para el Santísimo y para la Navidad de Nuestra Señora (sin fecha).
- 5) Recitado para Reyes, 1717 (tiene muchas anotaciones incomprensibles).
- 6) Xácara del Nacimiento del Sr., con dos violines. "Hallada una Xacarana", Mesa (maestro de la Real Capilla de La Plata). Año 1766.
- 7) "Zagalejos". Aria con violines al Nacimiento de Nuestro Señor para la Vicaria de Corodña Agustina Vaonices (?), por Mesa, año 1782.
- 8) Villancico a 7, con violines, Navidad, Locos "Plaza que vienen", año de 1761.
- 9) Xácara con violines para la Navidad. "Según veo el aparato". Maestro Dn. Roque Ceruti (sin fecha).
- 10) "No llore el amor" -4 a la Navidad del Señor-. Maestro Saenz, Del uso del Padre Vicario Fr. Esteban de la Cueva.
- 11) A la Navidad, "Prados Vergeles".
- 12) Villancico a dos coros para la Navidad del Sr. ¡Oh! "Que choque". Dn. Roque Ceruti y para San Pedro Nolasco.
- 13) Navidad del Sr. Junco. Coro a 4 y a 8 (8 partes).
- 14) Sólo al Nacimiento de Nuestro Santo Niño. Con violines. "Es tanto que la noche".
- 15) Dúo a la Navidad del Señor. "Vayan y vengan".
- 16) Villancico al Sr. "Rómpanse los aires, que enigma" (este cuadro en todo caso probarlo a Nuestra Señora de Guadalupe, por Dios).
- 17) Villancico a 4 con violines. Para la Navidad del Señor. Mesa, 1772.
- 18) A la Navidad del Señor -Junco-. A 4 voces. Con violines 10 y 20 y flauta.
- 19) Dúo con violines a la Navidad del Sr., compuesto por el Sr. Maestro el Bachiller Dn. Manuel Mesa, año de 1772.
- 20) Villancico a 11 -6º. 7º. Para la Navidad del Señor. ¡Ah! del Lucido Esférico. 1718.
- 21) ¡Oh qué bien cantan al Señor, a 7 voces, del Maestro Durán de la Mota.
- 22) Navidad del Señor. "Señor recién Nacido". 1737.
- 23) Navidad del Señor -Junco- a 4 y 2 voces.
- 24) Villancico a 7 con violines y Caja. "Para ser del cielo madre". Concepción de nuestra Señora o Navidad del Señor.
- 25) Tres a la Navidad del Señor, año 1783. "Purísima luz hoy baja".
- 26) Villancico a dos coros con violines, al Nacimiento del Señor. "Aires Zagales".
- 27) Tono a cuatro voces para la Navidad del Sr. "Si el amor quedase dormido".

28) Tono al Nacimiento del Niño Dios, a cuatro voces, dos violines, órgano y bajo (Representación de negros).

29) Villancico "Dios y Jesús apuestan", a dúo. Del maestro Don Antonio Duran de la Mota -8 tonos.

Estos datos magníficos del folklore histórico navideño confirman, pues, nuestro punto de vista de haber sido la ciudad de Sucre .el centro colonial de mas auge en el cultivo de la música religiosa y, nos atrevemos a afirmar, por los datos que poseemos, el que con mas fervor cultivaba las expresiones populares adscritas al culto, en especial las destinadas a conmemorar las festividades de la Epifanía. Las circunstancias que motivaron este amplio florecimiento musical las encontramos seguramente en el hecho de haber sido el único centro arzobispal de las provincias altoperuanas; su capilla real competía en boato con las principales americanas, y sus maestros de capilla fueron expertos compositores que dedicaron, en especial a la Navidad del Señor, las mejores muestras de su inspiración, y al mismo tiempo trasladaron al pentagrama las creaciones netamente populares, tales como las de los esclavos negros.

El estudio minucioso de documentos coloniales, en especial de música manuscrita, comprueba tal afirmación. Los viejos cuadernillos llevan por lo general, en la página que sirve de cubierta, junto al nombre de la especie y de la dedicatoria, los siguientes aditamentos: "compuesto por el maestro Mesa", "original del maestro Berutti", "por el Br. Ceruti", etc., siendo numerosos los nombres de los autores citados (Junco, García, Maestro Saenz, Duran de la Mota).

\*

\*\*

Dejando por hoy estas expresiones de la lírica colonial, analicemos el panorama presente, con sus variadas y deliciosas muestras musicales, que constituyen un vigoroso y auténtico cancionero organizado, al que continuamente van añadiendo nuevas muestras los compositores populares: **armonistas** y **arpistas** de la Iglesia, la mayoría de ellos sin ningún conocimientos técnico musical, pero que han sido capaces de captar auditivamente el molde patrón de estos villancicos, a tal punto de que sus creaciones, originales en cierto punto, producen la impresión de algo muy conocido por nuestra apreciación auditiva.

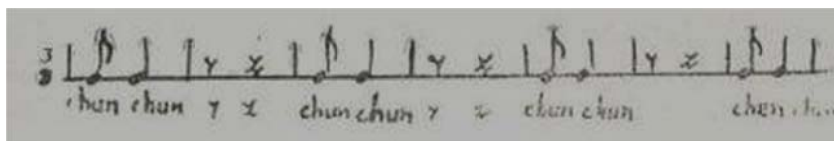
Este hecho demuestra, pues, que estas especies responden a una determinada forma musical. cuyo análisis haremos a continuación.

**Nomenclatura.**- Hemos utilizado el término villancico por ser la denominación con que España bautizó siempre a las pequeñas piezas musicales religiosas o profanas, de carácter popular. Con tal nombre fueron introducidas en América dichas expresiones peninsulares y con tal apelativo se distinguió a las producidas con posterioridad en suelo americano; villancicos diversos no solo a la Navidad del Señor, sino también **Villancicos al Santísimo** a la **Natividad de Nuestra Señora**, a **San Felipe Neri** a **San Juan Nolasco** y a diversos Santos.

En la actualidad solo la gente culta distingue tales melodías con el nombre de villancicos. La masa **popular** (folklórica, diremos, tal vez) ignora absolutamente el significado de este vocablo, utilizando en su substitución el término genérico de **Adoraciones**, a que a su vez comprenden otras subespecies: **Bailarines** o **Chuntunquis**, **Huachi Toritos**, **Machasckas** (Borrachitos), estos dos últimos de marcado matiz indígena.

**Los Bailarines** constituyen la especie mas generalizada; su nombre alude el hecho de ser melodías destinadas exclusivamente a acompañar el baile de la Adoración; y exclusivamente decimos porque no tienen texto literario (por lo menos en un 98 por 100 de los casos y suele reemplazarse el término **bailarín** por la palabra indígena **Chuntunqui**, de características onomatopéyicas, ya que alude al baile saltado y al instrumento de percusión con que generalmente se lo acompaña: la **Chunchuna**, infinidad de pedazos de lata o tapas aplastadas de botellas,

ensartadas en un alambre grueso (sistros rústicos), cuyo ruido es imitado por los niños en el ritmo de baile:



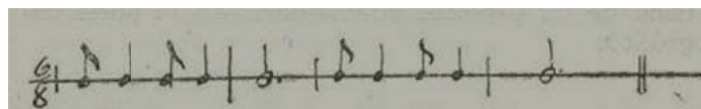
El resto de las especies detallaremos en la parte coreográfica.

## ASPECTO MUSICAL

Debemos considerar que en el repertorio de Navidad del ámbito occidental se encuentran infinidad de villancicos auténticamente españoles, conservados en admirable estado de pureza y comunes a casi todos los países americanos. Estos villancicos (**Venid, Pastores, Pastores y su ravel, Vamos a Belén.** etc., etc.) tienen imprescindiblemente su texto literario. En cambio, los **Bailarines** chuquisaqueños que hoy estudiamos constituyen algo muy distinto a las expresiones españolas del actual folklore peninsular.

Hubiera sido muy interesante hacer un estudio comparativo con las melodías europeas medievales, especialmente con aquellas cantinelas, ductias y stan-tipes, destinadas a acompañar las danzas corales y solistas. Creemos, no lo aseguramos, que este intento hubiera ayudado a aclarar muchos puntos relativos al origen de nuestros **Bailarines**. Ante la imposibilidad de tal propósito nos contentaremos con analizar este cancionero como "fenómeno de hecho" o sea como totalidades independientes.

Los **Bailarines** a que hacemos referencia constan en su aspecto formal de dos o tres partes, con repetición obligada de cada una de ellas. Cada parte tiene dos, cuatro o seis frases; la forma más común es la de cuatro frases en cada parte, no siendo raro encontrar bailarines que utilizan las tres combinaciones a la vez. Estas partes generalmente tienen cadencia provisional; añadiéndose imprescindiblemente cadencia perfecta sobre motivo rítmico invariable:



Esta cadencia es a la vez una breve coda con la que finalizan todas las piezas de Adoración llamadas Bailarines. En muchos casos estos motivos cadenciales son utilizados por los músicos populares como introducción una misma coda es aplicada a diversos bailarines.

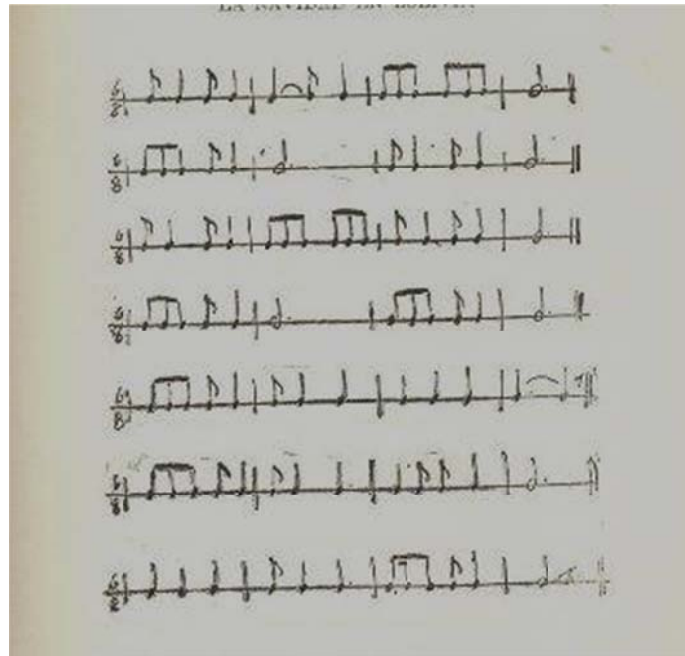
Salvo contadas excepciones, el fraseo es regular y se desliza en compas de 6 x 8, que permite el ritmo de **saltarello** para el acompañamiento del baile de Adoración.

Las combinaciones de frase más utilizadas son las siguientes: A-B, A-C y A-A-B-C, que en forma regular se presentan por lo menos en la primera parte del Bailarín, claro está que exceptuando los casos de frases pareadas en cada parte.

En el aspecto **rítmico** existe gran respeto por la simetría en la frase y marcada preferencia por las combinaciones que sugieren el ritmo saltado del baile; las más utilizadas son las siguientes:



Lámina 5.- Figuras de Nacimiento (Escultor alto peruano, siglo XVIII).  
Colección Sra. María Luisa Bustamante de Urioste. Cortesía  
de Jacobo Liberman, Oficial Mayor de Municipalidad de La Paz.  
(Foto Abela).



Las anteriores combinaciones representan el 90 por 100 de los casos en proporción a las especies que llenan nuestra colección.

El análisis del aspecto melódico nos permite llegar a las siguientes conclusiones:

1º La abrumadora preferencia por el modo menor.

2º Las escalas en que se descomponen sus melodías son las siguientes, por orden de importancia proporcional:



3º El sexto grado alterado (modo menor) constituye una de las características más notorias de este cancionero, si bien no siempre se presenta en forma absoluta, es decir, que a veces está alterado y otras no en una misma melodía.

4º El empleo de floreos cromáticos inferiores, siendo los grados más utilizados para este propósito el 3º, 4º y 6º ascendentes.

5º Estos mismos grados van siempre aumentados cuando se presentan como notas de paso en progresiones conjuntas.

6º Las frases iniciales preparan una semicadencia (ver Eslava) y la parte final de cada parte concluye con una cadencia perfecta sobre la tónica.

7º Las frases impares desarrollan un impulso melódico y rítmico en sentido ascendente, y las pares o de respuesta en sentido contrario; esta estructura de la música de los **Bailarines** coincide admirablemente con los avances y retrocesos del saltarello del baile de Navidad. No intentamos aquí sugerir influencias recíprocas de música y baile, tan sólo llamaremos la atención sobre la correspondencia exacta de ambos aspectos, que probablemente responden a impulsos fisiológicos de compensación: ascensos - descensos, avances - retrocesos.

8º En muchos de los ejemplos analizados, el motivo esencial de la primera frase se repite dos veces antes de iniciar su trayectoria ascendente a manera de impulso vital.

En cuanto al aspecto armónico, es desarrollado por los músicos populares en la siguiente forma: acordes de 1º, 4º, 2º y 5º grados arpegiados en tresillos (sin ninguna variación), lo que da lugar a interesantes casos de polirritmia, toda vez que la melodía se presenta en grupos binarios (Ej. 101), pero el armonista o **arpero** resuelve el caso sin ninguna dificultad, más aun, no existe problema para él, ya que esta polirritmia la encuentra constantemente en Bailecitos y Cuecas del Gran Cancionero Criollo, y ya es de hecho una conquista insensible de su rústica musicalidad.

**El Negrito o Negro.**- Interesante especie de Villancico, muy parecido, por cierto, a los Bailarines en su aspecto general, merece, sin embargo, un estudio independiente por la uniformidad en que se presentan sus elementos constitutivos, los que en análisis detenido se pueden sintetizar en los siguientes puntos:

1º Empleo de la tonalidad mayor.

2º División en dos o tres partes con número exacto de cuatro fases simétricas cada una.

3º División regular de los miembros de frase: la primera frase se repite en la tercera, y la cuarta comienza a preparar la cadencia de tónica.

4º Empleo de progresiones ascendentes y descendentes a la 4ª y a la 3ª.

5º Ritmo de **saltarello** aún más movido que en el Bailarín, utilizando, aunque sin carácter exclusivo, anacrusis, tiempos sincopados y silencios de corchea que cortan los motivos marcando el ritmo burlesco.

En la actualidad esta variedad de Bailarín va perdiéndose. Los ejemplos que han llegado a nuestro poder provienen de las siguientes fuentes: a) Del Convento de Santa Clara, donde todavía lo ejecuta para la Navidad la Rvda. Madre Catalina; los que ella nos proporcionó llevan el título de **Negro**, y tanto la escritura como el papel denotan gran antigüedad. b) De la colección de Villancicos Americanos existe en el Convento La Recoleta perteneciente a la Congregación Franciscana. c) De la notación a mano que tomamos al señor Alfonso Pardo mientras ejecutaba los Negritos en acordeón; los aprendió de su madre, ex-novicia del antiguo Convento de Santa Mónica. El acordeón aún no está folklorizado; casos como éste son esporádicos.

Las especies denominadas **Huachi Torito** y **Arrurrus** (arrullos) tienen gran difusión en el ámbito chuquisaqueño; la primera es bailada y su texto va generalmente en quechua; los segundos, o sea los **Arrurrus**, son sólo para cantar en los actos de Adoración al Niño Jesús. Estas

dos especies son íntegramente binarias y evolucionan exclusivamente en los compases de 2 x 8 y 4 x 8, a veces utilizan ambos en simétrica combinación. Si bien tocan las ocho notas de la escala europea, son netamente criollos por su cuarta aumentada y por los ritmos indios que utilizan, en especial los arrullos. (Ej. No. 55 y No. 42).

Hemos encontrado también curiosos acoplamientos de especies, fenómeno común en los ambientes folklóricos. La señorita Hilda Sea, de Tarabuco, pueblo próximo a Sucre, nos cantó el siguiente **Tono de Adoración**; la primera parte es una melodía perteneciente a antiguos estratos europeos y la segunda es el autentico **Huachi Torito**, al que se ha tratado de adaptar una letra de circunstancia (Ej. 49):

Nino tan chiquita Niño tan llorón Chascañahuisitu Grano de ora sois.	} Cancionero europeo
Los pastorcillos Lejos ven, Estrella hermosa Llena de luz. Vienen los Reyes Hasta Belén Porque nació el Niño Jesús.	} Cancionero criollo

Finalmente los **Machasckas** o **Borrachitos** son expresiones netamente indígenas, binarias y pentatónicas; participan de las mismas características que los huayños indios.

## COREOGRAFIA

Es sabido que en todas las culturas primigenias y en las mas avanzadas, incluso hasta la inmediatamente colindante con la etapa contemporánea, las manifestaciones musicales han sido creadas casi siempre para acompañar a la danza. La relación de música y danza es, pues, tan completa que en un estudio interpretativo es imposible divorciar ambos aspectos, ya que, por ser factores psico-fisiológicos, son reflejos determinantes de modalidades no precisamente de la cultura espiritual, sino de orden social.

En este sentido, creemos que la labor del etnólogo incursionando únicamente el campo coreográfico, y el musicólogo el panorama estrictamente musical, deberían complementarse en un enfoque que abarque ambos aspectos, que en determinados momentos se presentan constituyendo una sola unidad como respuesta a un común impulso de acción y movimiento.

La danza, nacida como necesidad fisiológica del organismo hacia la exteriorización de una emoción psíquica, mediante el movimiento ritmado, comprende, en el desarrollo de la cultura, tres etapas fundamentales:

1ª) La de fusión completa con el sentimiento religioso, o la magia, es decir, que va dirigida hacia las fuerzas esotéricas del Universo, danzas a la divinidad y danzas de conjuro.

2ª) Danzas encaminadas a facilitar la acción mecánica de una actividad mediante el ritmo de su impulso motor -danzas de trabajo- (danzas para remar, para moler la mandioca, para pisar la uva, para techar la casa; danzas de cestería, etc., etc.).

3ª) La danza que tiene como única finalidad el goce estético: compensación espiritual y corporal mediante el movimiento armónico.

Ahora bien, esta clasificación, que siguiendo las teorías de nuestro maestro, el eminente musicólogo D. Carlos Vega, nos atrevemos a formular, no significa precisamente una evolución obligada de las etapas descritas. Cada una de ellas llena su cometido o función en su tiempo y en determinada área cultural y se proyecta, con mayor o menor intensidad, hacia la edad presente, cuyo **Filum cultural** admite únicamente como etapa propia la tercera categoría, aunque sin excluir las otras dos, que, en avance tradicionalista de substratos vencidos, llegan hasta nosotros gracias a la savia vivicadora con que las nutre el folklore.

Vemos, pues, que la categoría de danza religiosa corresponde a las fuentes mismas de una cultura; podría decirse que desde que hubo música y danza, la humanidad las destinó primero a servir de vínculo extático con la divinidad. Y ya en el plan de la danza religiosa organizada encontramos en todas las grandes culturas señoriales muestras inequívocas del culto de que eran objeto. Egipcios y hebreos, griegos y romanos se valen de ellas para el festejo de sus dioses.

El suelo español, asimismo, es testigo de este desborde místico de los hombres a través de las numerosas culturas que en él se sucedieron. Si bien no poseemos datos que nos confirman este hecho en lo que se refiere a los iberos, probablemente algunas de las escenas de los vasos de Liria puedan tener alguna relación en este orden; en cambio, son numerosísimas las referencias de la asimilación de la costumbre del baile religioso desde la época romana. Estrabón nos dice que "los celtiberos y sus vecinos del lado de septentrión veneran, al tiempo de log plenilunios, a un Dios sin nombre especial, cantando a coro y danzando en solemne festejo las familias delante de sus casas"<sup>(15)</sup>.

En el **Fuero Juzgo**, en el siglo VI se encuentran disposiciones que castigan a aquellos "qui nocturna sacrificia danzantibus celebrant". Instituidos los Evangelios de la ley de Cristo adoptan pronto los españoles la costumbre establecida por los Padres de la Iglesia del baile sagrado en las solemnes festividades del templo. En las representaciones de carácter politeísta, el pueblo fue siempre afecto a establecer vínculo estrecho entre música, poesía, danza y pantomima; substituyen en este periodo las de índole cristiana, naciendo en este orden los **misterios** que se celebraban en los atrios durante la Edad Media y además los **dances** de Aragón con sus representaciones escénicas, que eran, dice Aurelio Campmany <sup>(16)</sup>, ora históricas, ora **religiosas**, ora pastoriles; por ejemplo, el **Baile de la inconstancia**, de Benabarre; la **Morisca**, de Ainsa; la **Pastorada**, de la Fueba, etc., verdadero reflejo del teatro autóctono que con celo tradicionalista se conserva aun en los valles de los Pirineos.

Es interesante el dato citado por el mencionado investigador y que nos atrevemos a retranscribir: "La mayor parte de los aires de danza son concebidos dentro del primer modo eclesiástico (escala de re menor sin el do sostenido; con un si-bemol o no, según el contexto), caracterizado frecuentemente por la ausencia de la sexta"<sup>(17)</sup>.

Las autoridades eclesiásticas, en un principio, practicaron ellas mismas las danzas, costumbre que se conservó durante muchos siglos. En los templos, asimismo, la parte denominada coro era el escenario de los cánticos y danzas sagradas ejecutadas por los sacerdotes. De igual manera, los principales misterios de la Nueva Ley, con sus himnos y danzas particulares, los interpretaban tanto los religiosos como los fieles en honor del Señor. Las vísperas de las conmemoraciones cristianas se reunían asimismo en los atrios y entonaban cánticos y salmos alusivos. El significado profundamente místico de estas danzas y cantos lo sienten los mismos Padres de la Iglesia. San Gregorio Nacianceno, dirigiéndose a los fieles, los exhorta: "¿Qué cosa puede haber mas parecida a la bienaventuranza que imitar en la tierra la danza de los ángeles?".

---

(15) Joaquín Costa. *Trans. en Folklore y Costumbres de Esp., cit. p. 176.*

(16) *El baile y la danza.- Folklore y Costumbres de España.* Barcelona, 1944. Vol. II, pág. 177.

(17) *M. Clossen: Manuscrit des Bases Dances.* Bibli. de Borgoña" Siglo XV.





Lámina.- Adoradores indios.  
La Paz. Dibujo de José Ramírez.

Sin embargo, este noble significado pronto se corrompe y da lugar a que el Papa Zacarías, en el año 744, prohíba bailar en el interior de los templos. Sin embargo, el pueblo continúa en muchos lugares españoles entrando a las iglesias para elevar su plegaria hecha baile, o en otros casos se contenta con realizar su ofrenda en los atrios o en las procesiones, las cuales en sí mismas no son otra cosa que una **danza religiosa ambulatoria**. Es tan enorme el repertorio existente en la actualidad en el campo folklórico español de danzas religiosas, que se hace difícil consignarlas. Indudablemente la festividad del Corpus es la que agrupa mayor número de ellas (Seises de Sevilla, el **Ball de Nons** ejecutada en Figueras (Gerona) por enanos (Cabezudos) que abrían la procesión, la **Tarasca**, etc.). La **Danza de los palos**, de Carbayuela (Badajoz) , se baila la víspera y el día de San Blas en la procesión, delante de la imagen. La **Danza de San Antonio Abad**, en Peloche, interpretada también en la procesión solamente por siete hombres provistos de castañuelas. El **Bolero Viejo**, de Baleares, muy popular y que se baila en todas las fiestas patronales. Las danzas de **Los Negritos**, en Valdemosa: (Extremadura), etc., para las fiestas de San Blas.

La costumbre medieval de la danza como baile religioso la tenemos en España en diversos espectáculos de Iglesia, y el ejemplo mas característico de Adoración al Niño lo encontramos en "Santa Teresa bailando con sus monjas en torno a un Nacimiento al son de las castañuelas" (Fr. J. Pérez de Urbel, **Año Cristiano**. T. IV).

Sin lugar a duda, esta costumbre viene al Nuevo Mundo directamente desde la Península, y ya en suelo americano se enriquece, evoluciona y transforma en el fecundo y activo crisol del criollismo.

Siguiendo el mismo orden utilizado para la descripción musical de las especies, daremos a continuación el cuadro coreográfico de las expresiones del ámbito chuquisaqueño dedicadas al culto de Navidad.

**Bailarines.**- Ya dijimos anteriormente que las masas populares lo conocen mas con el nombre de **Chuntunquis**. El Bailarín es indudablemente la especie mas cultivada en la actualidad. Se baila individualmente, o por parejas, delante del Nacimiento erigido en forma de altar doméstico en todas las casas que poseen imágenes del Niño Jesús; se sabe que anteriormente se bailaba en las iglesias y aún quedan algunos distritos aislados en los que todavía se conserva esta costumbre.

Puede considerársela una danza religiosa, tanto individual como de pareja suelta e independiente. Las parejas pueden formarse ya sea de dos mujeres, de dos hombres o estar constituidas por un hombre y una mujer. Un rasgo muy interesante de esta danza consiste en que jamás los danzarines dan la espalda al Nacimiento.

No existe un momento preciso de entrada ni de finalización del baile; la música se encadena en una sucesión constante; lo mismo sucede con las evoluciones de los intérpretes, hasta que su resistencia física lo permite.

Esta danza de Adoración puede descomponerse en las siguientes fases, considerando la interpretación por parejas:

1ª Ambos danzarines se toman de la mano derecha, suspendida a la altura de la cabeza, y se dirigen resueltamente al pie del altarcillo; aquí realizan una genuflexión sobre una rodilla y una reverencia en esta misma posición; es muy común que también se persignen.

2ª Luego, sin soltarse de las manos retroceden unos cuatro a seis pasos hacia el fondo de la sala; allí realizan otra reverencia; vuelven a avanzar otros tantos hacia la Santa Imagen y hacen otra reverencia; repiten dos veces esta figura. El paso utilizado para este **paseo** es simplemente el normal deslizado, levantando apenas el pie del suelo.

3ª Concluida la última reverencia, uno de los ejecutantes cede a su compañero el campo y se coloca fuera del área del baile, concretándose a batir palmas, siguiendo el ritmo de la música a medida que su pareja inicia el baile propiamente dicho.

4. El danzarín que ha quedado al centro comienza sus evoluciones en sentido circular, sin dejar de mirar a la Imagen; estas evoluciones siguen siempre la dirección contraria a las agujas del reloj: de derecha a izquierda por delante y viceversa por detrás. Conforme hicimos notar en la parte musical, cada avance coincide con las frases ascendentes o de proposición del motivo musical y cada retroceso con las descendentes o de resolución del motivo.

El paso utilizado es el de jiga a saltillo: avanza el pie izquierdo y se realiza un salto sobre el mismo; avanza el derecho y se da otro salto. Este paso se adapta al ritmo musical haciendo coincidir dos saltos por compás. La velocidad del movimiento requiere mucha agilidad de parte del bailarín.

5ª Una vez que el bailarín solista ha agotado sus posibilidades de resistencia cede su lugar a su compañero y pasa a ocupar la posición estática y de simple acompañamiento con palmadas que tenía aquél.

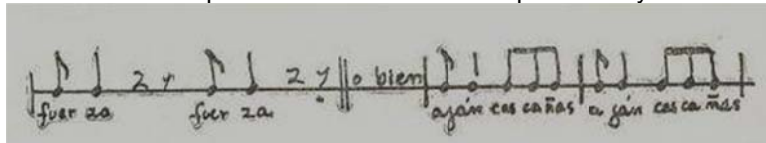
6ª Terminada la ejecución del segundo intérprete, ambos bailarines se toman nuevamente de la mano derecha e inician el **paseo** descrito en el segundo inciso, terminando su actuación con una genuflexión y reverencia. En este momento ingresa al campo una nueva pareja para realizar exactamente lo mismo que la anterior, aunque cada intérprete trate de superar a los demás en la originalidad de los pasos; en esta forma se encadena indefinidamente el baile de Adoración hasta que los músicos quedan extenuados.

Si bien el paso que describimos anteriormente es el más simple y común, existen muchos otros circunscritos siempre al ritmo básico del saltillo. En realidad, estas variaciones dependen de la habilidad del intérprete y de la influencia costumbrista de cada región. Por ejemplo, observamos en Tarabuco, capital de la provincia de Yamparáez, una graciosa y difícil variación: mientras el pie avanza y realiza un salto, el derecho lo cruza rápidamente asentando apenas la punta de uno y otro lado de aquel; lo mismo con el otro pie. La destreza y velocidad de este juego de pies produce un gracioso efecto de deslizamiento, llegando a hacerse casi imperceptibles los saltos a no ser por el movimiento del resto del cuerpo; el paso que acabamos de describir lo ejecutan las mujeres.

En el Cantón de Potolo, de la provincia de Oropeza, los hombres acostumbran sustituir los dos pasos saltados por dos deslizados en la punta de los pies y luego tres rápidos saltillos en el lugar. En esta misma región es también muy común acompañar el salto con flexión lateral del otro pie, cruzando a la altura de la pierna al que realiza el salto.

Va perdiéndose, o casi ya no existe, el empleo de castañuelas en los **Bailarines de Adoración** (nos referimos al baile propiamente y no al acompañamiento musical, en cuyo caso existe todavía). Pero como una herencia de aquella añeja costumbre queda la de levantar los brazos a los lados de la cabeza o alternativamente cada uno de ellos con los puños cerrados, lo que ha degenerado en una especie de pantomima de amenaza (¿al Niño?), cuyo significado no nos ha sido posible desentrañar.

A medida que el **Adorador** realiza sus evoluciones y sus periódicos movimientos de brazos, su compañero y el resto de los espectadores lo alientan con palmadas y con las voces de



que a veces él mismo repite. La intervención de los circunstantes con gritos y palmadas remonta su origen a las culturas protoneolíticas, en las danzas mágicas y extáticas; aquí también llenan su cometido psicológico de transmisión de éxtasis místico.

El actual cultivo de la danza religiosa en estos secundarios cultos domésticos viene a ser postrer manifestación de antiquísimas costumbres que datan desde la Edad de Piedra (danzas abstractas a la divinidad); posteriormente las encontramos en las civilizaciones del Ciclo Señorial, en la clásica **enmelia** griega, danza devota en honor de los dioses de Olimpo, que se ejecutaba en forma de ronda, en procesiones litúrgicas y en lentas evoluciones circulares alrededor del ara del dios. La religión mosaica también contempla manifestaciones danzadas como exteriorización del sentimiento místico (David danzando alrededor del Arca de la Alianza). Finalmente sienta sus reales en el culto cristiano.

Si bien a través de la historia del Catolicismo, desde las catacumbas hasta la Reforma, se hallan numerosas citas de danzas adscritas a la liturgia, pocas veces se encuentran descripciones de las mismas; un ejemplo concreto encontramos en ciertas procesiones cristianas, en las cuales una especie de danza ceremonial realizaban los acólitos portadores de incensarios, con avances y retrocesos rítmicos. Indicaremos también las variadas referencias a las danzas de Pentecostés y de Corpus, que parece tuvieron en España el lugar de su mayor cultivo, especialmente en la Catedral de Toledo y en Sevilla (**seises**).

Aparte del ceremonial de Iglesia, un interesante ejemplo de danza religiosa de carácter popular nos proporciona Curt Sach al describirnos la leyenda francesa y la danza del **Tumbleor Nostre Dame** (El saltimbanqui de Nuestra Señora), que data aproximadamente del año 1200; es la hermosa historia del viejo juglar que no sabía cantar ni leer y ofrece en la danza su homenaje extático ante la imagen de la Madre de Dios hasta caer exhausto (**Historia Universal de la Danza**. Pág. 276).

La única referencia concreta que hemos podido encontrar de las danzas de Iglesia española nos la proporciona también Curt Sach al hacer el estudio de la **Morisca**: indica que "perdura en Toledo., en la danza de la Catedral; dos danzarines, dispuestos en dos filas, se mueven unos hacia otros con movimientos de balanceo, al son de las castañuelas, y retornan a sus puestos en línea curva". Si se tiene en cuenta que la **Morisca** es la danza más generalizada en el siglo XV, no sólo en España, sino también en el resto de Europa (hasta Inglaterra toma por lo menos el nombre para su popularísima danza **morris dance**), puede muy bien que deriven de ella o de una forma muy similar los bailarines que hoy estudiamos. Concretamente, una variedad de estas danzas de Navidad la denominada **El Monte**, coincide admirablemente con la anterior



Lámina- Nacimiento. Propiedad de la señorita Lelia Delgado Llano. La Paz.

descripción. **El Monte** es una variante de Bailarín extinguida ya en la actualidad; las partes musicales que poseemos las obtuvimos de la colección de San Felipe y otras las anotamos de las ejecuciones del armonista popular Emilio Osina (toca únicamente "de oído" y no conoce absolutamente nada de técnica musical), quien la bailó en su juventud.

Para la ejecución de **El Monte** se colocaban frente a frente dos columnas de hombres y de mujeres que avanzaban y retrocedían al son de las castañuelas. En la segunda parte se realizaba una pantomima de lucha con los brazos extendidos provocativamente (exactamente lo mismo que en la Morisca la lucha de espada entre cristianos y mahometanos). Venía luego formación de calles y desfile lateral (**bassedanse, country dance**) y finalizada en una evolución en rueda; toda la danza se bailaba delante del Nacimiento.

Si bien, como dijimos anteriormente, **El Monte** es una especie que acaba de desaparecer, en cambio, su música se la ejecuta aun en el repertorio navideño de los Bailarines, de los cuales viene a ser sólo un matiz.

Al analizar independientemente música y coreografía lo hemos hecho precisamente por ser diversos los procesos de gestación de cada una de estas manifestaciones, pero que en determinado momento llegaron a formar una sola unidad. En este sentido, al sugerir que **El Monte** proviene de la **Morisca**, nos referimos únicamente a la parte coreográfica y no a lo musical.

Además, tenemos otro dato importante: la **Morisca** era tanto baile individual como de pareja o coral, exactamente lo mismo que acontece con nuestros Bailarines de Adoración.

Sin embargo, los datos que de la **Morisca**, hemos podido conseguir abarcan exclusivamente aspectos globales de la forma coreográfica y nada nos dicen, por ejemplo, del paso utilizado.

Por otra parte, no debemos buscar a los progenitores de nuestras danzas religiosas exclusivamente en las correspondientes europeas. Bien sabemos que las trasmutaciones culturales no siempre respetan la categoría funcional y se incrustan en instituciones muchas veces antagónicas a sus originarias. En este tenor, al echar un vistazo a las formas cortesanas de los siglos XV, XVI y XVII, encontramos dos especies de características muy sugestivas si se las compara con los Bailarines estudiados en este capítulo. Las especies a las que nos referimos son el **Salterillo** y la **Gallarda**; ambos, en su estructura musical, corresponden al compás de 6 x 8; son en general melodías en menor y su forma de baile, movida y audaz, se intercala con partes lentas llamadas **rotta** o **ripresa** (refrán) , en las cuales se realiza una especie de desfile pantomímico de características galantes.

Curt Sach, basándose en las descripciones de Cornazano, deduce los siguientes aspectos relativos a la **alta danza** o saltarello. En primer término viene un paseo que consta de reverencia, paso simple y cinco pasos dobles, al final de cada uno de los cuales corresponde un quebradito. Indica después cinco figuras, la última de las cuales expresa "luego dar un saltillo sobre el pie izquierdo y tornar hacer otro tanto con el derecho".

Además deduce que "la figura generalmente era danzada sólo por el caballero, y luego, otra vez, por la dama".

Refiriéndose a la **Gallarda**, otra de las danzas ligeras y saltadas que tomamos como elemento comparativo, señala el ilustre musicólogo: "Al comienzo también tuvo una cierta tendencia hacia lo pantomímico. El danzarín atravesaba el salón una o dos veces con su compañera, la dejaba y bailaba ante ella... La Gallarda estaba compuesta enteramente de arrojamientos de la pierna y saltos".

Así vemos, pues, que los aspectos de las danzas europeas que acabamos de describir y que estuvieron en boga precisamente en la época de la conquista, coinciden, muy sugestivamente, lo repetimos, con las figuras de la danza de Adoración, llamada **Bailarín** o **Chuntunqui**, y con las diversas variantes que posee: el paso inicial y final, el paso de saltillo, la ejecución individual por parejas o en forma coral, etc., etc.

Estos paralelismos nos inducen a afirmar que las danzas religiosas que estudiamos provienen, si no precisamente de las especies citadas anteriormente, de una categoría análoga a las mismas.

Descartamos con esta afirmación toda posibilidad de influencia indígena, pues en el movimiento expandido y violento de los saltos, de características masculinas, no encontramos el deslizamiento cerrado y suave que caracteriza a las culturas agrícolas de los núcleos americanos superiores. Sin embargo, observamos su influencia en otras especies también dedicadas al culto de Navidad.

Mencionaremos finalmente otras dos variedades de danzas de Adoración, pertenecientes a la categoría de los Bailarines: la **Cuadrilla Tarabuqueña** y el **Chunchito**.

**La cuadrilla**, como su nombre lo indica, es un Bailarín que utiliza figuras de la contradanza europea y cuadrilla española. Es el típico baile de Navidad en el pueblo puneño de Tarabuco; las **comparsas**, conjuntos ambulantes de muchachos y mozas, con sus respectivas orquestas de cuerdas (mandolinas, guitarras y charangos), recorren el villorrio entrando en todas las casas o tiendas donde esta arreglo el Nacimiento. La dueña de la casa esta obligada a recibirlos y a invitarles algún refrigerio. Inmediatamente que la comparsa ha entrada en la sala donde se levanta el altar, los jóvenes se colocan en formación de cuadrilla, esto es, en dos columnas verticales del ante de la Sagrada Imagen; aunque generalmente se forman por parejas, un hombre y una mujer, esta disposición no es indispensable. El acompañamiento musical esta a cargo del armonista o **arpero** de la casa que visitan, a los que les espera menudo trabajo por durar una cuadrilla lo menos media hora ininterrumpidamente; el músico popular tendrá que repetir infinidad de veces el Bailarín elegido ó pasar a otro sin ningún salta notorio; los bailarines mas utilizados para la ejecución de **La cuadrilla** son los marcados en nuestra colección con los Nos. 40 y 41.

La disposición de las figuras es la siguiente:

**1ª figura.**- La primera pareja (constituida por los guías), o sea la que esta mas próxima al altar, tomándose de la mano derecha a la altura de la cabeza realiza una reverencia delante del Nino; luego, caminando cadenciosamente, pasa por el centro de la calle que forman las otras parejas, llega a la altura de la última y realiza una nueva reverencia; regresa en igual forma a su

respectivo lugar ejecutando una última venia delante del altar. Este mismo paseo con saludos realizan por turno las demás parejas.

**2ª figura.**- El primer intérprete de la columna de la izquierda y el último de la derecha avanzan con paso de **chuntunqui** (cualquier variante del saltillo) hacia el centro de la calle, cruzan entre ambos su brazo derecho, dan una vuelta y cambian de lugar. A continuación el primer danzarín de la columna derecha y el último de la izquierda realizan lo mismo también, cruzándose en diagonal. El resto de las parejas, por orden correlativo, repetirá igual figura.

**3ª figura.**- Ejecutar la misma trayectoria de la anterior figura, pero en sentido inverso, hasta que los danzarines regresen a sus lugares primitivos.

**4ª figura.**- Una pareja hace bailar a todas las demás; inician los **guiones**, salen de sus lugares y se encuentran en el centro de la calle, dando una vuelta completa con el brazo derecho cruzado; se dirigen separadamente en diagonal hacia el bailarín próximo de enfrente y realizan con él otra vuelta análoga; vuelven a encontrarse ambos guías en el centro y realizan otra vuelta completa, y en esta forma continúan su serie hasta hacer bailar a todos los integrantes de **La cuadrilla**: se colocan finalmente en la parte posterior de las columnas, pues la segunda pareja ya habrá avanzado al primer lugar para ejecutar las mismas **trenzas** que los guías. Esta figura es realizada por todas las parejas en igual forma. Suelen repetirse después las figuras 2ª y 3ª.

**5ª figura.**- Todos los bailarines, por parejas, se toman de la mano derecha e inician el paseo y las venias en conjunto: 4 o 6 pasos deslizados hacia adelante y una venia, lo mismo hacia atrás; repetir dos veces este paseo finalizando con él el baile de **La cuadrilla**.

Debemos hacer notar que esta cuadrilla del ámbito chuquisaqueño es distinta de su homólogo tarijeño que estudiaremos en su ámbito respectivo.

**El Negrito o Negro**, nombre con el que también se conoce en el ámbito chuquisaqueño esta variedad de bailarín próxima a extinguirse. Es simplemente un matiz exótico del bailarín descrito por nosotros en primer término; sus características son marcadamente pantomímicas: gestos exagerados y amenazas al Niño, actitudes grotescas (a veces obscenas), saltos y piruetas jocosas, destinadas a despertar la hilaridad de los espectadores. El Negrito es sin duda una imitación un tanto burda de las formas de externación de las danzas africanoides.

Conocida es la añeja costumbre de los hogares altoperuanos de hacer intervenir en la danza de Navidad a todos los miembros de la familia y finalmente a la servidumbre; por consiguiente, los negros tenían también su participación en estos espectáculos. Es lógico suponer que no pudiendo adaptarse completamente a una danza tan ajena a su idiosincrasia, y sin lograr contener su exuberante manera de externación danzada, daban escape a sus formas atávicas de baile: formas expandidas, saltos acrobáticos, expresiones miméticas de ritos vegetales, etc., etc. Indudablemente el término Negrito no se refiere a la tribu filipina de tal nombre, sino a **muchacho negro**, el **negrito del farol** de todos los hogares acomodados. Extinguida casi por completo la población de negros africanos (excepto en ciertas parcelas de los Yungas cordilleranos), quedan a través del tiempo vestigios de su influencia, tal es caso del Negrito que acabamos de describir.

**Chunchitos.**- Es un baile de adoración que antiguamente se practicaba mucho en el Departamento de La paz; es, como el anterior, de características miméticas, pero en este caso realizan la pantomima imitando a los **chunchos**, tribu silvícola situada en el O. de los Moxos y que fue la primera en entrar en contacto con las avanzadas de religiosos evangelizadores que penetraron hacia los núcleos primitivos del Oriente siguiendo la ruta del río Beni (Fr. Gregorio de Bolívar en 1621). Los chunchos, ya en época de los incas, fueron dominados por las huestes del imperio y trasladados por parcialidades a los centros cordilleranos. De ahí la supervivencia imitativa que de ellos se hace en diversos temas folklóricos, por ejemplo en Tarija para la fiesta de San Roque y en el altiplano para el Carnaval.

Los **chunchitos** de Navidad son niños del pueblo que en su danza de Adoración blanden palos o macanas a manera de los machetes de los auténticos chunchos y simulan una lucha con enemigos invisibles.



Ejemplo musical N° 668.- Especie: "La Chunchita". Observaciones: Recogida en el pueblo de Laja (La Paz), por don A. González Bravo.



Lámina 8. Fig. 1.- Misachico – Reyes Magos 1832. Álbum de Melchor María Mercado (Archivo Nacional de Sucre). Copia.



Lámina 8. Fig. 2.- Los Macheteros. 1832. Álbum de Melchor María Mercado (Archivo Nacional de Sucre). Copia.

El distinguido folklorólogo señor Antonio González Bravo nos ha enviado una especie denominada **La chunchita** (No. 668), recogida por él en el Cantón de Laja, provincia de los Andes del Departamento de La Paz. La música es de características marcadamente indígenas, su texto literario es el siguiente:

La chunchita viejecita,  
 la chunchita viejecita  
 avisando se va a Herodes (bis)  
 que el Niñito ya nació.  
 Alegría,  
 alegría  
 en el día  
 de María.

En cuanto a la coreografía de **La chunchita**, solo nos dice que la primitiva forma se ha perdido y que hoy ha sufrido la influencia tan generalizada del Huayno carnavalesco.

El **Huachi-Torito**.- Es la especie navideña que sigue en importancia a los bailarines, sobre todo su música, que viene a ser como un huayño indio en tonalidad mayor. Chuquisaca y Potosí son los departamentos donde mas extendida se encuentra esta forma coreográfica.

El **Huachi-Torito** es un baile de pareja suelta e independiente, incluso en el encadenamiento de las figuras y en su duración; sólo toma del repertorio de danzas adscritas al enorme cancionero Ternario Colonial el uso del pañuelo. Pertenece también a las danzas de imagen de naturaleza pantomímica, y en este aspecto participa de la influencia notable ejercida en diversos órdenes por la costumbre muy española del toreo. Su nombre lo dice y el desarrollo del baile da a entender que se trata de un simulacro taurino.

Se inicia el baile con un pausado paseo delante del altar; a continuación ambos intérpretes realizan avances y retrocesos a medida que hacen girar a la altura del rostro el pañuelo tomado en diagonal por ambas manos. Concluidos los avances, ambos bailarines describen amplios círculos superpuestos, uno hacia la derecha y el otro hacia la izquierda. Viene luego la pantomima del toreo, bastante clara en algunas provincias (Cinti, por ej.); uno de los bailarines es el que ataca, en unos casos llevándose los dedos índices a la altura de las sienes, a manera de cuernos, y en otros, como si fuera una **doma** o **rodeo**, trata de enlazar a su compañera con el pañuelo; ella se defiende con el suyo elevándolo hasta su cabeza, hasta que agotada su resistencia deja que le pongan el pañuelo al cuello, El vencedor lleva a su pareja enlazada al pie de la Imagen del Niño, hacen allí una genuflexión y termina el baile.



Ejemplo musical No. 55.- Especie: "Huachi Torito".  
 Ejecutante: Eleuterio Gómez (86 años).- Observaciones:  
 Es arpista de San Lorenzo de Potosí.  
 La canta acompañándose de su arpa.



Es en el fondo una autentica danza de galanteo y rechazo y de final sumisión. En este caso vemos, pues, que el lema erótico se incrusta en el culto católico.

Los movimientos mesurados y suaves y el parco manejo de brazos (sólo mueven las muñecas al hacer girar el pañuelo) dan a entender que se trata de una danza de forma cerrada; el paso es corrido y deslizado, en el ritmo de los huayños cordilleranos.

**Machasckas.**- Este nombre quechua significa borrachos, en algunos cantones se conoce esta especie con el nombre **Icha Machasckas** (tal vez borrachos). Es un baile campesino íntegramente indígena, pero adscrito al culto de Navidad; siguiendo las conocidas evoluciones del **chuntunqui**, el bailarín solista imita las actitudes y los pasos arrítmicos del beodo. Si bailan mujeres se colocan en el cuello alguna carga liviana, generalmente un corderito.

**Mohoceño.**- Es otra danza navideña interpretada por los indios en las provincias de Sicasica e Inquisivi del Departamento de La Paz. (Rigoberto Paredes la considera originaria del pueblo de Mohoza. Si bien sus elementos coreográficos son los comunes al huayño indiano o **pandilla**, con profusa formación de ruedas, espirales y calles, en cambio, como espectáculo es muy atrayente, no precisamente por los trajes -que únicamente en lujo varían de los comunes-, sino por el aditamento de roscas de pan que se cuelgan en las espaldas, por el número de los intérpretes, por las banderas de colores de los cabecillas, por el infaltable **arco** de plata (enorme tablón recargado de objetos de plata labrada) y por el acompañamiento musical, compuesto generalmente por tocadores de **sallas** flautas rústicas) y **tokoris** (aerófonos dobles con un común canal).

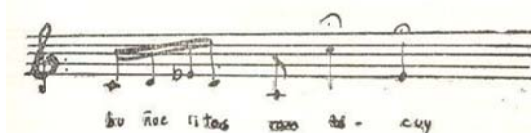
### ASPECTO COSTUMBRISTA

Es lógico suponer que un repertorio musical y coreográfico tan nutrido como el que acabamos de describir enmarca un variado cuadro costumbrista. En efecto, ninguna festividad como el Nacimiento de Jesucristo tan propicia para el explaye de todas las artes populares y para el cultivo de ingenuos aspectos típicos transmitidos de generación en generación.

Los preparativos para la conmemoración del Advenimiento del Redentor comienzan en todos los núcleos urbanos y suburbanos con mucha antelación, unos veinte días por lo menos. En esta oportunidad describiremos con detalle lo relativo a la ciudad de Sucre.

Faltando unas cuatro semanas, las mujeres del pueblo y las amas de casa comienzan la maceración de trigo, cebada y maíz en latas vacías de conservas y en cuanta vasija pequeña hallan disponible, cubriéndolas con lienzos mojados; los **triguitos del Niño**, una vez germinados, constituirán el más típico adorno de los Nacimientos, serán las **sementeras** y los prados de los mismos. Los alfareros y pintores preparan imágenes del Mesías, de angelitos, Reyes de Oriente, animales del Portal y escenas campesinas del más variado color. Las pandillas de muchachos del pueblo comienzan a juntarse por barriadas, con sus respectivos capitanes, y a organizar sus murgas bullangueras; durante una quincena se oirá sonar todas las noches el alegre **chun-chun** de sus ensayos.

Pocos días antes de la Navidad aparecen los vendedores de **algodón nevado** (azúcar hilada), sopaipillas y buñuelos, que con sus clásicos pregones matizaran el ritmo febril de los preparativos de la fiesta.



Colección de pregones: No. 43.

Los días 23 y 24 las calles adyacentes a la Recoba o mercado público se llenan de vendedores que exhiben en plena calzada los característicos adornos del Nacimiento chuquisaqueño; los alfareros sus rústicas imágenes, las cholos los verdes **triguitos**, los pastilleros variadas figuritas de dulce, y, finalmente, la enorme masa campesina que se vuelca en la ciudad con su surtido variado de flora silvestre; el musgo destinado a convertirse en vegas y praderas del Belén criollo; los alisos, que con sus pequeñas piñas representarían árboles frutales; **las manzanitas del Niño**, los helechos y culantrillos de los fontaneros, las luengas cascadas barbudas de salvajina parasitaria, las ramas de sauce llorón para formar el pesebre o **enramada** en los hogares más humildes; tampoco faltan en estas verdes buhonerías las cañas huecas con su follaje, destinadas a las pandillas callejeras de muchachos.

Para el día 24 ya todas las iglesias y todas las casas tienen perfectamente ornamentado su Nacimiento; no hay hogar que posea una imagen del Niño Jesús donde no se levante un pequeño altar conmemorativo. Las familias acomodadas se limitan a colocar delante de los magníficos fanales, en cuyo interior reposa el Niño recargado de joyas, preciosas figuras de fina porcelana, miniaturas de alabastro y bibelots de berenguela, candelabros de luces y hermosos jarrones con flores, amen de distribuir al pie del altarcillo, sin ninguna coordinación, todos los juguetes de los niños de la casa.

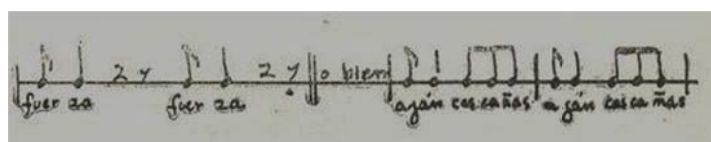
Las artísticas escenas de Belén, acordes con el paisaje palestino y con las descripciones bíblicas, sólo son interpretadas en los Nacimientos que levantan las congregaciones religiosas, constituidas en su gran mayoría por elementos españoles. En cambio, la población mestiza, haciendo desborde de imaginación y fantasía, ha creado para la conmemoración de la Navidad del Dios niño un distinto escenario al del Portal de Belén. Para los cholos, Jesús no viene al mundo en Nazareth, sino en un típico rincón de los valles andinos; así intuyen el Nacimiento y así lo reconstruyen en la sala principal de sus hogares.

Existen familias que por tradición se distinguen en la ornamentación de estos altares criollos; la magnitud del escenario (de varios metros de extensión) y el arte acabado de los detalles obligan a utilizar varios días en su confección hasta obtener como resultado un retrato fiel del ambiente rústico, representado con exquisito buen gusto. En la parte superior los fanales con las imágenes sagradas recargadas de oro y pedrería, custodiando a ambos lados San José y la Virgen, algunos ángeles, tal vez los Reyes Magos, y encima de todo la estrella de Belén. Al pie de este primer plano, constituido a gran altura, se extiende un graderío de mesas en forma escalonada, cubierto de blancos manteles y sábanas primero, y luego de tablas de diversa forma, sobre las que se colocan los musgos, líquenes, tierra, ripio y piedrecillas, base esencial de las escenas a representar. Al fondo, la cordillera matizada de nieve y verdes vegas al pie; caminillos y atajos por doquier, por los que ascienden llamas y borriquillos con sus respectivos arrieros, llevando todos la dirección del Portal. Vienen luego las lomas y las pampas con sus sembradíos de trigo, maíz o cebada, algunos campos sin cultivos donde sólo se encuentran los cactus y otros en los que trabajan minúsculas yuntas de bueyes. Diseminados en el paisaje, artísticos rancheríos: la **chujlla** de ramas y el rancho **huayllado** (techo con paja), con su cruz o cuerno en la cumbre a manera de símbolo protector; adosados a las viviendas indígenas, los corralitos con pircas y trancas de ramas secas, en los que descansa el rebaño de ovejas y cabras o algún puerco dormido. En cada rancho una escena campesina: la india, que teje en rústicos telares un poncho multicolor, la que prepara el amasijo junto a un hornito encendido, o la cholita que lava y seca al sol ropa diminuta. Aquí un grupo de indios bailando una pandilla y allá una fiesta chola donde ondea una banderita blanca, anunciadora de **chicha** (bebida alcohólica de la región); mozos tomando el brebaje en su **iris** (azafates de calabaza), mujeres preparando la comida junto a braseros iluminados y parejas bailando la cueca. En lugares apropiados, pequeños remansos con aves acuáticas en su superficie, cascadas y vertientes en medio de tupida vegetación, caminos pedregosos de herradura con los infaltables borriquillos guiados por el indio charanguero. En fin, las escenas rústicas se repiten incansablemente; tampoco son ajenas a este abigarrado espectáculo las escenas devotas ciudadanas, por Ej., la Gruta de Lourdes y el Cerro Churuquilla con la imagen del Sagrado Corazón en su cima y las estaciones de la Pasión a lo largo del camino de ascenso.

El 24 en la noche, a horas ocho, se inicia la procesión nocturna, la mas encantadora de todas las que se realizan en esta ciudad, devota por excelencia. La imagen del Niño sale de la Catedral en altar portátil, escoltada por ángeles e iluminada por multitud de faroles; los acólitos y el pueblo en general, portando teas, abren el camino a! Redentor. Las campanas echadas al vuelo, los sonos de los **chuntunquis** interpretadas por las bandas de música y el griterío de las murgas de chiquillos producen en todos los corazones un sentimiento de sana alegría y un desborde de placer místico que ninguna otra fiesta que no sea la Navidad inyecta a las multitudes. Todos se conjunciona para producir este efecto: la música, única en su género por su ingenuidad y entusiasmo; el espectáculo del pequeño Niño, los muchachos andrajosos danzando hasta el éxtasis delante del Belemita, la noche misma con su concierto de estrellas y esperanzas, conmueven hasta las lágrimas a los espíritus sencillos que asisten a esta procesión.

Uno de los rasgos mas simpáticos de la misma lo dan los niños del pueblo, los famosos **llockallas** sucrenses, rindiendo por medio del baile su homenaje y oración a ese otro Niño, nacido como ellos en hogar pobre y humilde. Con varios días de anticipación a la Navidad se reúnen los chiquillos de los barrios alejados de la ciudad para formar sus comparsas de **chuntunqueros** (danzarines de chuntunquis); se ingenian ellos mismos para organizar sus conjuntos musicales, a base exclusivamente de instrumentos de percusión: la clásica **chunchuna** (sarta de cascos de cerveza, aplanadas totalmente), los **chullu-chullus** (recipientes de lata llenos de agua y provistos de un orificio silbador), el **reckecke** (amplia horquilla de madera con encordadura horizontal de cordeles bien tensados, entre las cuales debe deslizarse con fuerza una castañuela manejada por la mano derecha, mientras el armazón se sostiene con la izquierda); tambores armados en viejos recipientes, latas de gasolina para ser percutidas por un palo cualquiera, triángulos hechos a base de barras de hierro dobladas por ellos mismos y, en fin, cuanto objeto sonoro puedan proporcionarse (pitos, cornetas de juguete, etc.).

El resto de los niños constituyen el enorme conjunto de los bailarines, todos ellos provistos de cañas huecas revestidas de su follaje, blandiendo las cuales recorren las calles de la ciudad, saltando sus **chuntunquis** a medida que silban o gritan las ya citadas expresiones de



Estas pandillas de muchachos bailan en esta forma delante del Niño en la procesión de la plaza principal, y, en determinado momento, se agachan para pelar sus cañas presos de viva excitación, tratando de superarse en la velocidad de realización.

Estas cañas les servirán luego de arma ofensiva y defensiva en las batallas campales con otros conjuntos, pues es tradicional el desafío que existe entre los principales bandos de **llockallas**: los pradeños (del antiguo barrio del Prado, hay Parque Bolívar), los **santañeños** (del barrio de la Recoleta o Santa Ana), los **surapateños** (del morro de Surapata), los **calixteños** (de la barriada popular de la calle Camargo) y los **sanroqueños** (de la parte oeste de la ciudad). Son aliadas pandillas de un mismo barrio y suelen marchar unidas, pero cuando se encuentran con un conjunto rival se embisten con ferocidad; a tal punto que siempre terminan con gran saldo de contusos y arrestados por la policía; esto ha motivado que, a partir de dos años a esta parte, se prohíba el ingreso de estas comparsas a la plaza principal para evitar estas luchas irreverentes en plena procesión. Con todo, no son pocas las personas amantes de lo tradicional, que añoran la simpática gritería de las voces infantiles que ponían uno de los mas típicos matices en la procesión sucrena de Navidad.



Lámina 9.- Melchor Pérez de Holguín. Descanso en la Huída a Egipto. Colección del Banco Central. (Foto Abela). Cortesía de José de Mesa y Teresa Gisbert.

No sabemos por que motivo se ha introducido el empleo de cañas, propias de los ritos de fecundidad, en estas danzas religiosas; probablemente constituyen reminiscencias de ancestrales cultos paganos. Únicamente podemos decir al respecto que son varias las culturas que en determinadas danzas utilizan ramas y varas para blandirlas: la japonesa, la egipcia, la judaica; citaremos también las danzas de espada de la Europa Meridional, algunas sudafricanas y de los mares del Sur. En Bolivia tenemos análogos ejemplos en el baile de los **Macheteros** del oriente, en los **loco-pallapallas** y en los **auki-aukis** del altiplano.

Inmediatamente después de terminada la procesión en la plaza principal, la **gente del pueblo** (cholos) se traslada a la plazuela **16 de Julio** o Plaza Libertad, donde se realiza otra procesión exclusivamente popular, que antiguamente era llamada **procesión de negros**, siguiendo la costumbre tradicional, esta procesión sale de una casa particular, perteneciente actualmente al señor Luis Chávez, y luego de dar una vuelta a la plaza remata en el templo de San Juan de Dios.

La Misa de Nochebuena o Misa del Gallo, celebrada en toda la cristiandad desde su instauración por el Papa San Telesforo (142-154), tiene en el ámbito chuquisaqueño su rasgo característico constituido por la música, ya que, a más del Himno Angélico y de los maitines prescritos por las Actas Conciliares, tradicionalmente se acostumbra acompañar el Santo Oficio con los alegres sonos de los **chuntunquis**, con su acompañamiento de castañuelas rasgueando el **reckerecke**, de sistros, campanillas, triángulos, pajarillas, etc., etc., y, en fin, de todo suerte de instrumentos pastoriles, que, no obstante las prohibiciones papales, continúan en el templo únicamente en época de la Epifanía. No sólo la Misa del Gallo, sino todas las dedicadas al Niño Dios, los famosos **Misachicos**, que duran hasta Carnaval, se acompañan invariablemente por estas especies musicales descritas por nosotros en capítulo anterior; estas **tonaditas**, **bailarines** o **chuntunquis**, ejecutadas en armonio o a gran orquesta (pero siempre con el acompañamiento de los instrumentos de percusión ya descritos), se encadenan sin interrupción durante la Misa y pasada la comunión viene la obligada interpretación del **Huachi-torito** indicando la finalización del oficio.

Causa, pues admiración en todo viajero que por primera vez visita las ciudades bolivianas que aún se ejecuta esta clase de música en la Iglesia y que no se cumpla el Motu Proprio de Pío X (1910), que suprime sin excepción las músicas populares en el templo. La tradición es así, no respeta imposiciones, cultiva sólo lo que le dicta el corazón; ¡y a qué profundidades del mismo llega esta ingenua música religiosa!; a la gente del país se le caen lágrimas de emoción al escucharla; y si para el extranjero se le antoja exótica y muy poco religiosa, en cambio para el pueblo es la plegaria misma de su devoción; suprimirla equivaldría a quitarle un valioso elemento de su fe mística.

En todos los hogares se **adora al Niño** y en especial en los de la clase artesana; no falta en ellos, para la festividad, una buena provisión de **chicha** (bebida alcohólica de maíz) y la infaltable **picana**, el plato típico de Navidad que substituye al pavo europeo en la cena de Nochebuena.

Todos los circunstantes, sin excepción, están obligados a bailar ante el altar del Mesías, mas como la rotación de los vasos litúrgicos con su fuerte brebaje es continua, pronto el entusiasmo sube de tono y todos están de acuerdo en **tapar al Niño** lo que muy devotamente se ejecuta cubriéndolo con un lienzo lanco. Desde este momento la fiesta pierde su carácter religioso para convertirse en una jarana común en la misma sala donde momentos antes se bailaba con fervor místico, y, como "**el Niño ya no ve**", muchas veces se da libertad a los excesos que ocasiona el alcohol; los **chuntunquis** y **huachi-toritos** son substituidos por la cueca, el bailecito, el **huayño** y el **zapateado**.

\*  
\* \*

La costumbre de las procesiones nocturnas de Navidad fue también antaño cultivada por otras ciudades altoperuanas. Potosí, la legendaria Villa Imperial de Carlos V, famosa por sus fastuosas procesiones y festejos, dió asimismo a la Navidad del Señor la pleitesía correspondiente a su opulencia. El cronista Nicolás de Martínez Arzanz y Vela<sup>(18)</sup> nos refiere, por ejemplo, que a partir de 1566, en que fue hallada en la mina Centeno la imagen de Nuestra Señora, se hizo costumbre "en todas las minas descubiertas y en las que se descubrieron después colocar dentro de los cruceros la imagen de Nuestra Señora de la Concepción; y desde aquellos tiempos, todos los años, víspera de la Navidad de Cristo Nuestro Señor, las bajan en Procesión a las iglesias de la villa, cada mina con sus indios, en que la devoción les trae competencia".

El viajero inglés Edmond Temple<sup>(19)</sup> nos proporciona una interesante descripción de la fiesta del Nacimiento en Potosí: "Desde semanas antes los artífices manuales son empleados en confeccionar y refaccionar muñecos, imágenes, preparar altares, etc. Lo mismo las mujeres que se dedican a hacer vestidos de muñecos, flores artificiales y bordados. Se prepara la mejor habitación para el Nacimiento, y cada familia respetable se esfuerza en presentar lo mejor posible. El lujoso despliegue de buen gusto y la variedad de vestimentas es muy conspicuo, recordando por su parecido a los preparativos que preceden a nuestros bailes de fantasía en Inglaterra. Tenemos en los Nacimientos de Potosí, bajo el solemne carácter de religión y con la misma decorosa observación, un fantástico despliegue del evento descrito en las Escrituras Sagradas. Tenemos la Adoración de los Pastores, estrictamente representada con todos sus atributos rústicos; también a los Reyes Magos con sus lujosas vestimentas, acompañados de su séquito, montados en elefantes, camellos, caballos y burros, llevando cestos con frutas y otros presentes, todos rumbo a Belén, para rendir homenaje al Infante Salvador del mundo, cuya imagen sagrada reposa en una cuna de plata u ora aderezada con riquísimos cobertores repletos de carísimas joyas. A los costados de la cuna están la Virgen y San José, con reflejos o coronas de oro en sus cabezas y con túnicas profusamente cubiertas de diamantes, perlas y otras piedras preciosas. Encima del pesebre se ven grabadas sobre una plancha de oro las palabras **Gloria a Dios en las Alturas**,

---

(18) Pag. 404.

(19) Cap. I.

alrededor, suspendidos del techo por medio de alambres colgantes, están ángeles y serafines, que se supone están regocijándose con canciones celestiales de las noticias de paz para los hombres de buena voluntad".

"La pieza en la cual tiene lugar esta exhibición está adornada con flores artificiales y arreglada para recibir a los vigilantes, quienes, vestidos de gala, van por grupos de casa en casa en actitud de obligada devoción".

El mismo autor, en la pág. 43 de su citado libro, ve conveniente consignar algunas transcripciones del P. Alonso Ovalle (**Relación Histórica del reino de Chile**) por considerar dichas costumbres como absolutamente similares a las observadas en Potosí. Refiriéndose a la procesión de Navidad, indica la participación de un cortejo de indios llevando al Niño Jesús vestido a la usanza indígena, y "que causaba gran admiración y devoción", acompañado el cortejo con gran aparato de trompas, bombos, fuegos artificiales "danzas de niños".

Si bien se ha perdido ya esta última costumbre, subsiste, en cambio, en todos los hogares la costumbre del arreglo del Nacimiento, pero sin la magnificencia y arte con que antaño se los levantaba; la introducción del árbol de Navidad substituye ya en muchas casas la escena del Portal.

### **COSTUMBRES EN EL ALTIPLANO**

En la ciudad de La Paz, uno de los toques más típicos de su Navidad criolla la constituyen sin duda las pandillas de **adoradores** rapazuelos de los barrios, que, al igual que en Sucre, gastan para la fiesta decembrina el caudal de su ingenio artístico, de su devoción y también de su fuerza física, ya que por tradición mantienen con los bandos rivales luchas de cuerpo a cuerpo, llamados por ellos **cotejos**. Los grupos menores de las barriadas, al encontrarse en las calles, se traban primero en un desafío verbal, seguido de una lucha de parejas con representantes de cada banda que tengan más o menos iguales condiciones físicas; terminados los encuentros individuales, ambos grupos se juntan para formar uno solo; el jefe del partido vencedor continua siendo el **jefe** del nuevo conjunto fusionado. En esta forma siguen ambulando por las calles, engrosando sus filas, previa compulsión muscular, hasta encontrarse con otros bandos rivales por tradición, con los cuales sostienen verdaderas batallas campales.

Estos bandos de **adoradores** tienen también sus conjuntos musicales a base de instrumentos contruidos por ellos mismos: el infaltable **requinto**, **los chullu-chullus** (sistros rústicos), las pajarillas, los silbadores (láminas dobladas con perforación en una de las caras), etc. Estos grupos de chiquillos recorren la ciudad visitando las casas donde hay Nacimientos para brindar en los mismos la ofrenda de su música y de su baile y también para recibir como recompensa la consabida ración de peras.

## CAPITULO TERCERO

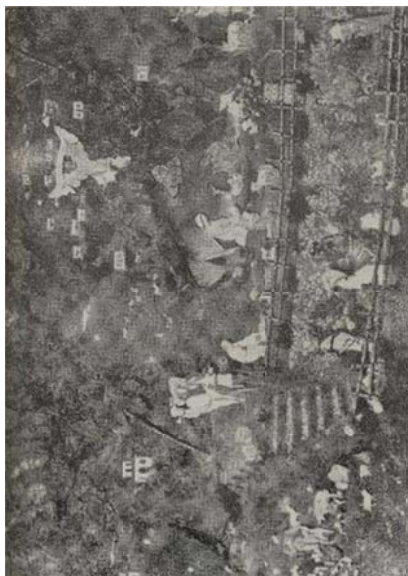
### AMBITO ORIENTAL

La extensión de este conglomerado geográfico, delimitado por nosotros exclusivamente para el estudio de la Navidad en sus variadas manifestaciones tradicionales, comprende los Departamentos de Pando, Beni y Santa Cruz.

Así como en el ámbito chuquisaqueño se notó la preponderancia marcada del acervo musical, en esta nueva circunscripción folklórica sobresale como característico el aspecto **costumbrista**, y a él, pues, van de inmediato nuestros primeros intentos de enfoque.

Antes de seguir adelante conviene una aclaración relativa al subtema que en este capítulo guía nuestro estudio: costumbrismo, con que queremos designar no precisamente la acción de practicar costumbres, sino el conjunto de aquellas. El valor de la costumbre dentro del campo de la interpretación folklórica es innegable por representar la herencia viva y hecha práctica de generaciones pasadas. La costumbre viene a ser la misma ley de la **imitación** expuesta por Tarde, pero comprendida con carácter retroactivo, es decir, imitando a los propios antecesores.

Dentro de nuestra particular clasificación, que en ningún modo queremos hacerla universal por habérsela sugerido únicamente el ensayo que hoy intentamos, asignamos al término costumbrista el siguiente contenido, que comprende tanto el aspecto material como el espiritual en sus manifestaciones de:



- Creencias.
- Magia.
- Supersticiones.
- Mitos.
- Cosmogonia.
- Ceremonias conmemorativas.
- Juegos.
- Narraciones, refranes y adivinanzas.
- Trajes.
- Instrumentos.
- Alimentos y vituallas.

Salvada esta advertencia del empleo que a guisa de tropo hacemos del término costumbrismo, identificando contenido y continente, pasamos al estudio detallado del rico folklore beniano correspondiente a la Navidad Cristiana.

El elemento aborigen de este conglomerado, constituido por diversas parcialidades pertenecientes a los arawak en su mayoría, fue incorporado a la civilización gracias al celo evangelizador de los misioneros franciscanos, mercedarios y jesuitas. Obtuvo magníficos resultados, en especial la última orden, que logró organizar estas tribus silvícolas dentro de los fundamentales requisitos de sociedades comunarias.

Constituidas las dos provincias jesuíticas, la de Mojos y Chiquitos, a base de las naciones indígenas de tal nombre, aunque con incorporación de variados grupos étnicos y lingüísticos, se realizó en ellas una admirable labor doctrinante que influyó no sólo en el aspecto religioso, sino en todos los órdenes de la vida social, desde el momento que se logró convertir a estos primitivos, errantes de la selva en su mayoría, en elementos dóciles, amantes del trabajo y fieles seguidores de la moral cristiana. Por desgracia, el rápido ascenso de su civilización se vio interrumpido por la violenta expulsión de los jesuitas acaecida en 1767. Mas quedó la simiente de sus enseñanzas, en especial en aquellos órdenes que merecieron mayor atención por parte de los misioneros: la conmemoración de las festividades religiosas, cuyos elementos de homenaje, organizados en la época misional y conservados por los indígenas, se aplicaron en la era republicana a las festividades cívicas.

Uno de los aspectos mas cultivados por los misioneros fue el musical, con objeto precisamente de solemnizar los cultos del templo; el adelanto a que en este orden llegaron los naturales causó la admiración, incluso varias décadas después del extrañamiento jesuítico, de cuanto viajero europeizado pudo escucharlos<sup>(20)</sup>. Dominaban con singular maestría tanto el género vocal como el instrumental; en el primero cultivaron especialmente la polifonía italiana y en el segundo la construcción y ejecución del violín y de enormes aerófonos a manera de flautas de Pan de 1 a 2 1/2 metros de longitud; además, varias misiones tuvieron órganos propios y no fueron pocos los indios iniciados en estas prácticas. Los músicos del templo constituían lo mas selecto de cada misión, y si bien es cierto que muchos de ellos no sabían leer ni escribir, en cambio dominaban admirablemente la lectura musical.

Por otra parte, los religiosos misioneros no anatematizaron las danzas autóctonas, por el contrario, fueron depurándolas con tacto y paciencia y las introdujeron en festivales religiosos. Lo que hasta ahora se ha podido conservar, pasada la expulsión de la congregación loyalista, nos demuestra que fue la Navidad de Nuestro Señor el culto mejor organizado en sus actos conmemorativos.

Aunque por falta de medios nos ha sido imposible hacer un estudio en el terreno de las supervivencias que aún persisten en las misiones de San José de Chiquitos, gran crisol de la labor de los misioneros, creemos que en la actualidad es la ciudad de Trinidad, capital del Departamento del Beni, el centro eje representativo de las mas genuinas expresiones costumbristas navideñas de todo el ámbito oriental.

Contrariamente a lo que pudiera creerse, Santa Cruz de la Sierra ha perdido ya esos rasgos costumbristas que llaman tan poderosamente la atención de Alcides D'Orbigny durante su larga permanencia en esta ciudad y que tan graciosamente describe en su citado libro de viajes:

"En la Pascua de Navidad fuí testigo de una costumbre peregrina. Todas las damas levantan altares en los que exponen Niños Jesús acompañados de todos los atributos de su edad. Son pequeños, rodeados de juguetes y de adornos graciosos. Para ver estos altares se visitan a las damas, que rivalizan en lujo unas con otras. Es costumbre general engañar en estas visitas:

---

<sup>(20)</sup> D'Orbigny.



nos invitan, por ejemplo, a comer merengue, y en lugar de eso encontramos algodón, lo que provoca la risa de los asistentes"<sup>(21)</sup>. Y refiriéndose a su primera Navidad pasada en Santa Cruz, en 1830, nos dice: "La víspera de Navidad los hombres hacen regalos a las casas donde son recibidos con frecuencia. Las gentes de la campiña envían algunas arrobos de azúcar, pero los ciudadanos dan a menudo dinero, que sirve para pagar los dulces de circunstancias que se llaman manjarblanco (compuesto de azúcar, huevo y harina). Se visita a todos los conocidos para desear buena Pascua. Para no ser descortés fui a algunas casas, pero estuve a punto de arrepentirme. Desde el 30 de noviembre hasta Carnaval dura un juego bastante original, que consiste en guerrillas entre hombres y mujeres, arrojando pequeños limones o naranjas verdes. En una de esas casas fui atacado por tres señoritas. Resistí tan valientemente ese choque que iba a ser dueño del campo de batalla, cuando mis tres adversarias, después de atar una gran naranja en la punta de su pañuelo, se pusieron a perseguirme con grandes golpes, de tal manera que me vi obligado a abandonar el terreno"<sup>(22)</sup>.

Hace también alusión el ilustre visitante a la costumbre del baile en honor del Niño, pero con la sagacidad que le caracteriza observa el poco entusiasmo que ponen las cruceñas en esta clase de baile y en el apuro que tienen en **tapar** al Niño para así entregarse con el frenesí propio de su "encantador temperamento" a un corriente sarao de sociedad.

En la actualidad, ninguna característica sobresaliente puede encontrarse en Santa Cruz de la Sierra, en vista de lo cual dirigimos nuestras búsquedas folklóricas al Departamento del Beni, en cuya ciudad capitalina, así como en varias de sus ciudades provincianas, se conservan intactas curiosas expresiones tradicionalistas adscritas al culto de la Navidad.

El elemento que las cultiva es el indígena y el mestizo, con gran preponderancia del primero, motivo que origina también la curiosa conmixti3n de elementos aborígenes en las mismas interpretaciones de los ritos cristianos.

Estas manifestaciones costumbristas comprenden una variedad de danzas, representaciones bíblicas y pantomimas; en las primeras es casi absoluto el predominio del elemento indio; algunas de estas danzas, los **Macheteros**, por ejemplo, son íntegramente autóctonas, habiéndose cambiado únicamente el objeto de aplicación de las dioses paganos a las celebraciones del catolicismo.

El 24 por la noche, desde temprano, la ciudad se llena de indígenas venidos desde los **chacos** aledaños y pronto resuena en la atmósfera el **tun-tun** de los bombos y cajas. Los diversos grupos de danzantes bailan hasta la hora de la Misa del Gallo, a lo cual deben asistir todas esas comparsas ambulantes en disciplinada actitud; pero, terminada la misa, comienzan en el atrio del templo sus danzas, dedicándose luego a recorrer la calidad hasta que amanece, saludando con la primitiva algazara de sus bailes el advenimiento del Redentor.

## EL "TORITO"

Este tema de danza mimética lo vemos repetido en los tres ámbitos estudiados. En Chuquisaca es el **Huachi-torito**, en Tarija el **Torito** y en ambos la pantomima del toreo es expresada por los pasajes de la danza mismo. En cambio, en el Beni adquiere características distintas al añadir a los esquemas coreográficos la máscara y la decoración de la danza; por otra parte, la música también es diferente a la utilizada en los distritos citados.

---

<sup>(21)</sup> Ob. cit Tomo IV, p. 1486.

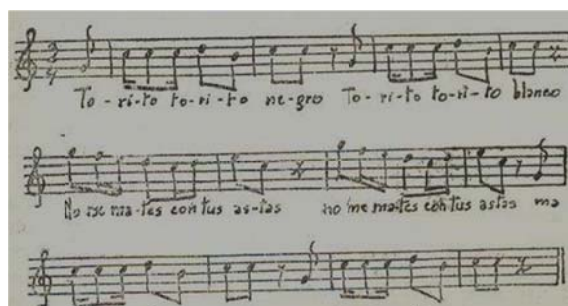
<sup>(22)</sup> Ob. cit., p. 1095.

Desde ya es motivo que llama a la reflexión la frecuencia con que esos temas se presentan en las conmemoraciones de Navidad. ¿Qué significado tiene la incrustación de danzas de imagen en los cultos católicos? ¿Representa tal vez el homenaje de los animales del pesebre al Salvador del mundo? Nos parece muy improbable esta conjetura y mas bien nos inclinamos a creer que sean reminiscencias de la costumbre del toreo traído por los conquistadores: **El Juego de toros** era un número imprescindible del programa de festejos en las conmemoraciones del cualquier índole, sobre todo en las religiosas, los más abundantes por cierto. Agotado el vigor de la fiesta del toreo en las últimas décadas coloniales y en plena era republicana, quedó, sin embargo, la voluntad de mantener la tradición, y si no se podía revivirla en la realidad, por lo menos se lo hacía introduciendo sus principales características miméticas en la danza.

Otro dato que nos induce a aceptar la anterior teoría es el de no haber encontrado en el gran repertorio de música colonial navideña de los siglos XVII y XVIII ni una sola expresión de los **toritos** mencionados, lo que puede significar que en esa época aún no existía esta forma de baile de imagen que, nos atrevemos a sostener, es de muy posterior estructuración.

Además, concretándonos a la zona del Beni, el **Torito trinitario** no sólo se baila para la Navidad, sino también en otras fechas conmemorativas religiosas y cívicas y muy especialmente para las fiestas de la Trinidad. Es una danza de conjunto en que intervienen por igual hombres y mujeres, para este efecto, vestiduras especiales, que sin diferenciarse demasiado de su traje usual constituyen, sin embargo, un auténtico disfraz que sitúa esta especie de baile en la categoría de danzas ornamentales. Las mujeres llevan tipoy (vestido suelto que usan las **cambas**), sombrero de hombre, generalmente de copa alta y con cintas de color colgando por un costado; también el cabello lo llevan trenzado con esta clase de cintas (**Jariches**). Los hombres se presentan con pantalones blancos, encima de los cuales sobresale el faldón de la camisa, sujeta en la cintura con un pañuelo brillante. El jefe del conjunto lleva un mascarón de madera que representa una cabeza de buey y que, además, ostenta un espejito en la frente, entre ambos cuernos; la parte de atrás de la cabeza se cubre con un pañuelo que cuelga sobre la espalda a manera de capa corta. Fuera de este personaje central, que muchas veces suele ir acompañado de otro similar a él, existe el llamado **Japutuquiloco**. Va éste provisto de una negra careta, de un lazo y en algunas oportunidades de un serrucho y constituye el personaje bufonesco del conjunto, enlazando a las personas que se le ponen al alcance. Ambos llevan los pantalones recogidos a la altura del tobillo con una sarta de cascabeles.

La comparsa del **Torito** avanza por las calles en columnas de a dos en fondo, bailando con su especial melodía. En lugares determinados forman ruedas que cierran y abren con avances y retrocesos. Y a este sumario esquema se reduce el baile. El paso es corrido, agachando e irguiendo el cuerpo de acuerdo con las frases musicales.



Ejemplo musical No. 108.- Especie: "El Torito". Ejecutante: Lenny Antelo (canto).- Observaciones: Tiene otras variaciones melódicas.

Completan la comparsa indígenas tocadores de flautas, caja, y bombo, infaltables compañeros de los diversos conjuntos de danzas de Navidad.

En el **Torito trinitario** encontramos por primera vez la máscara en danzas adscritas al culto religioso. Si bien los **chosis mojeños** (danza del tapir) poseen también algunas danzas enmascaradas, es indudable que todas estas son productos asimilados en la era misional, ya que por tratarse de culturas muy elementales aún no habían llegado, en la época del descubrimiento, a la complementación externa de sus danzas animales miméticas con la máscara. En cambio, encontramos numerosas expresiones de esta índole en diversos documentos referentes a baile y danzas de la Península en el medioevo. "La danza enmascarada dice Curt Sach se origina en una esfera en la que una honda experiencia mística y extática puede hendir la conciencia del yo, y en la que un regocijo poderoso puede tener la virtud de abstraer de las condiciones corporales y liberar la parte humana de esa conciencia, pero burlando la parte espiritual para convertirla en una existencia nueva que se hace perceptible a los sentidos y que esta basada en el orden físico"<sup>(23)</sup>.

A pesar de lo expuesto, no nos atrevemos a profundizar el tema por parecernos insuficiente el material etnológico que hasta la fecha existe o, mejor dicho, el que hasta nuestro alcance ha llegado.

Desde el punto de vista netamente coreográfico, el **torito** beniano participa de las mismas características de las danzas de los núcleos silvícolas del oriente boliviano en contacto inmediato con los centros urbanos: a) Movimientos pesados. b) Balanceo del cuerpo adelante-atrás o derecha-izquierda, y c) Pies pegados al suelo, alternación de golpes rítmicos con los pies.

## LOS ANGELITOS

.A diferencia del resto de los conjuntos que salen para la Navidad, el simpático grupo de los **angelitos** está constituido por niños y adolescentes, que con su rústico disfraz tratan de representar ingenuamente un coro celestial. Recorren las calles de la ciudad y entran en las casas donde está arreglado el Nacimiento.

Visten de blanco, el pantalón sujeto en el tobillo por una sarta de cascabeles. En la espalda, a la altura de los omoplatos, se acomodan un par de alitas de latón, de cuya parte inferior, al igual que de los puños, cuelgan infinidad de cintas multicolores, a veces estas cruzan también el dorso. En la cabeza se colocan un cintillo brillante con una cruz sobre la frente y en la cintura llevan un pañuelo de colores vivos con la punta atrás y amarrada delante. En la mano un pañuelo de color sujeto por una varilla a manera de banderola.

Probablemente en la época del auge jesuítico los angelitos estaban organizados por sacerdotes a fin de formar parte de la procesión del Niño (como aún sucede en otras festividades religiosas) o de alguna representación litúrgica (autos o misterios). Pero independizados de la tutela clerical, mantienen, sin embargo, el motivo tradicionalista en forma de estas comparsas callejeras de **adoradores**.

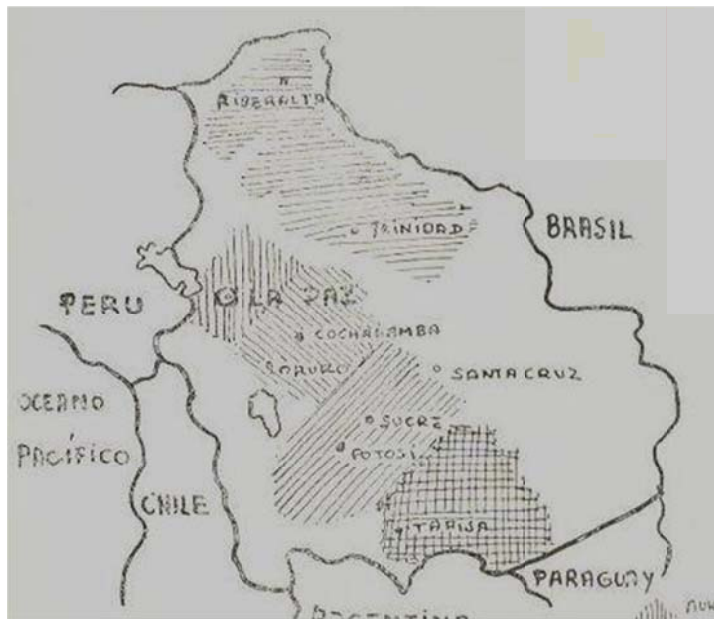
Ingresan en dos columnas al lugar donde esta la imagen del Niño Jesús. El paso que utilizan va marcando corcheas en compás de 2 x 4; pie izquierdo adelante, la punta del derecho a la altura del talón izquierdo; de acuerdo al ritmo musical inclinan el cuerpo a uno y otro lado junto con un amplio movimiento del brazo portador de la bandera. En determinado momento, indicado por la música, dan una vuelta sobre sí mismos, se hincan con un golpe seco y ejecutan una reverencia, deshacen las columnas por el centro y avanzan por fuera. Luego de repetir algunas veces esta escena, la dueña de la casa les brinda confituras, retirándose en seguida los **angelitos**

---

<sup>(23)</sup> Curt. Sach, p. 143.



Lámina 11.- Mapa número 3. Especies coreográficas.



Ejemplo musical No. 476.- Especie: "Los Angelitos".  
 Ejecutante: Ligia Chávez (canto).- Observaciones:  
 Se acompaña con un tamboril.

hacia nuevas residencias a cumplir su cometido de adoradores ambulantes.

## LOS MACHETEROS

Llamados también los **tontochis**, expresión onomatopéyica que alude al especial ritmo del bombo y de las cajas.

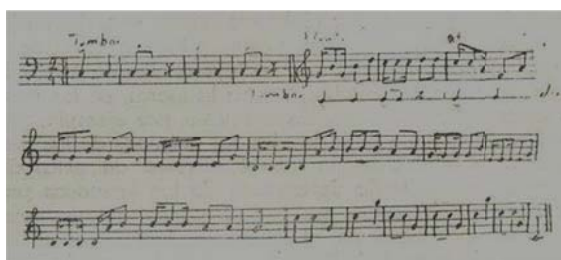
Esta danza pertenece al acervo sirionó, tribu selvícola, y se ve que ha sido adaptada hacia una nueva finalidad, la religiosa, pero sin perder las características de su primitivo origen. Representa la lucha del hombre en la naturaleza y el triunfo final del aquel: este último hecho nos hace suponer que su significado tiene raíces más hondas. En efecto, es una danza de armas, pues durante ella se blande constantemente el machete, ya sea contra enemigos invisibles de las selvas, lianas, zarzas o animales; con esto se explicaría claramente su categoría de mimética. Pero ciertos rasgos fundamentales, como el pateo al suelo y la ostentación del arma, demuestran que junto a su naturaleza guerrera coexiste un conjuro fálico de fecundidad, fusión nada rara, por otra parte, y que con gran frecuencia se encuentra en las culturas no sólo primigenias, sino también en las de los estratos relativamente modernos.

El que hubiera llegado al culto religioso no debe extrañarnos por la facilidad con que en las transculturaciones se cambia la categoría funcional de las manifestaciones y por el franco apoyo que dieron los conquistadores, por una parte, y los franciscanos y jesuitas por otra, a que se incluyeran las danzas indígenas, que no atentaban contra la moral, en las ceremonias religiosas fuera de la Iglesia, por ejemplo, procesiones. Quienquiera que lea las crónicas de las centurias coloniales aquilatará el alcance de estas determinaciones en la descripción de las fastuosas procesiones realizadas en las ciudades altoperuanas -como asimismo en el resto de América-, en las cuales el elemento indígena constituía la variedad más apetecida por lo pintoresca.



Los **macheteros** son hombres que viven en la selva, y el machete que llevan les sirve para **cortar senda**, es decir, para abrirse camino en la maraña del bosque. Los que bailan la citada danza llevan **camijeta** blanca, especie de camisón amplio que les llega hasta las pantorrillas de los principales intérpretes; los cabecillas del conjunto son caciques y tienen una magnífica diadema de plumas de los más variados colores a manera de penacho, alcanza este varios decímetros de altura. Les sigue generalmente otra pareja, ya sin penachón, sustituido por un cintillo, adornado también con plumas, pero de menor vistosidad. Cierran el conjunto los dos **cajeros** (tocadores de caja y tambor) y el flautista. Todos los integrantes llevan cascabeles en los tobillos; los danzarines completan su disfraz con el machete de madera manejado con la mano derecha.

El conjunto de los **macheteros** o **tontochis**, igual que los descritos anteriormente, va bailando por las calles y entra en las casas donde hay Nacimiento



Ejemplo musical N° 701, tomado por la Sra. Justiniano.

Santo para rendir su homenaje al Niño Dios. Inician su adoración con una reverencia y un saludo de machete; el paso utilizado lleva el ritmo de las membranas, asentando con violencia toda la planta del pie en el suelo; amplios movimientos de brazo acompañan las evoluciones e inclinaciones del cuerpo hacia adelante. Dichas evoluciones son más o menos independientes, regidas tan sólo por la voluntad de los guías, siendo el único rasgo sobresaliente los avances de un determinado número de pasos y los retrocesos Correspondientes a la mitad de ellos.

### **FESTIVIDAD DE INOCENTES**

Analizando globalmente el variado repertorio navideño de toda la República de Bolivia, en una visión de actualidad que prescindida del folklore histórico, únicamente en el Departamento de Beni se encuentran expresiones que, apartándose de la simple danza mística, intensifica el aspecto representativo, penetrando de lleno en el campo de La pantomima perfecta, con los elementos complementarios de atavío y vestimenta. No sería de extrañar .que todas estas representaciones fueran postrer manifestación de autos sacramentales y pequeños dramas litúrgicos de la época llamada colonial. Cuando estudiemos el detalle en los archivos que suponemos existan en las misiones de Mojos y Chiquitos, podremos dar una afirmación categórica al respecto.

La festividad de los Santos Inocentes tiene también en el Beni sus interesantes matices tradicionalistas, que por ser integrantes del ciclo navideño nos parece de rigor insertarlos en el presente trabajo.



Lámina 12.- Nacimiento. Detalle

Salen para Inocentes un determinado número de comparsas integradas por cambas e indígenas, con sus vistosas indumentarias respectivas.

El 27 y 28 de diciembre desfilan por la ciudad pintorescos conjuntos de **cambas** (gente de clase baja a campesina) , que en forma tradicional organizan año tras año sus comparsas de promesantes.

**Los Cabito Cusiris.**- Salen por la mañana en conjuntos mixtos, las mujeres con vistosos tipoy y un pañuelo en la mano; los hombres con un traje similar a los danzarines del **torito**, es decir, pantalón blanco, camisa afuera, pero en lugar del mascarón de madera van encapuchados en una funda de lienzo que les llega hasta los hombros y que tiene pintadas boca, ojos y una enorme nariz de trapo embutido. ¿Una peregrina reminiscencia de las Hermandades o Cofradías religiosas de España? La respuesta queda en suspenso...

Este exótico conjunto baila por las calles al son de un pífano y una caja. Las características coreográficas no tienen nada de notable y participan de los mismos rasgos de las danzas silvícolas ya citadas por nosotros.

El significado de esta danza se nos ha tornado difícil de descifrar; sin embargo, esta clara su intención de ser una auténtica danza de imagen. Sin aventurar ninguna afirmación al respecto, se nos viene a la memoria una lámina del famoso catálogo manuscrito existente en el Archivo Nacional de Sucre, que figura bajo el siguiente epígrafe: "**Álbum en 143 hojas útiles, de Melchor María Mercado, con 122 ilustraciones a la aguada, casi todas de 1859. Libro muy curioso y de mucho interés etnográfico, dedicado a la memoria del Gran Mariscal de Ayacucho**". Dicha lámina representa "algunos encapuchados llevando una carreta con un condenado a sufrir un castigo"; es, sin lugar a dudas, la imitación de los preámbulos de un auto de fe inquisitorial. Los encapuchados, exceptuando la nariz, llevan idénticas máscaras que en la actualidad los Cabito Cusiris.

**Las Bárbaras.**- Esta danza femenina, ejecutada también para Inocentes, es legítimamente autóctona, siendo rasgo muy sugestivo en ella el que las intérpretes vayan provistas de arcos y flechas con los que simulan atacar al público que observa sus exhibiciones. En términos genéricos se designa con el nombre de **bárbaras** a las tribus indígenas que no tienen ningún contacto con los **canayanas** o blancos y que viven en la selva en estado casi salvaje. La actitud de atacar a los espectadores se explicaría por este concepto, pero no así el significado de **mujeres guerreras** que representan en su danza; ¿conservan acaso algún recuerdo de aquellas amazonas encontradas por Francisco de Orellana en su exploración del río Marañón? El área geográfica y el nivel cultural quizá autorice una explicación de esta índole.

El resto de la vestimenta de las **bárbaras** de Trinidad es una imitación de la que llevan en el interior de la selva: **tipoy** largo y suelto confeccionado de corcho o corteza; tienen la cara pintada de rojo y el cabello suelto y desgreñado. Alrededor de la cabeza un cintillo orlado de plumas. Finalmente completan su atavío colocándose en el hombro o la espalda un animal vivo de la selva, por ejemplo, monos, loros, tatús, etc.

La música de este conjunto, interpretada por el pífano y la caja, es muy original; con ella bailan las bárbaras sus rústicas y rítmicas evoluciones, a medida que avanzan en columnas de dos.

**Los Graciosos.**- Pintoresco nombre con que se designa a otro conjunto mixto que se organiza para Inocentes y Reyes en la ciudad de Trinidad. ¡Curiosa manera de exteriorizar su sentimiento religioso en interpretaciones pantomímicas que nada tienen que ver con el culto cristiano!, pero que a él se dirigen en la actualidad.

Los **graciosos**, al igual que todos estos conjuntos, están formados por gente de pueblo, recorren también ellos las calles de la ciudad y al llegar a las casas adoran al Niño. Tienen las

caras pintadas de blanco y sombreros de "sao" adornados con balsamina, enredadera parasitaria de los bosques, cuyos flecos caen en forma de cola hasta el suelo. Ejemplos similares de ornamentación existen en diferentes tribus africanas (pamúes). Las mujeres llevan en la cabeza gabetas o bateas para lavar ropa, y aprovechando los regatos barrocos existentes en la ciudad, o baches formados por la lluvia en las calles no pavimentadas, lavan o fingen hacerlo utilizando el lodo para ello. Algunas **graciosas** llevan tarros de lata que golpean rítmicamente con un palo, acompañando el flautín, único instrumento musical de esta comparsa. Los cambas son expertos tocadores de flautas rústicas y llevan con ellas las melodías típicas de sus conjuntos. La música de los **graciosos** es la misma que la del grupo **los Herodes**, que describiremos a continuación.

**Los Herodes.**- Con este nombre pluralizado se designa a todos los integrantes de la numerosa comparsa destinada a representar la escénica bíblica de la degollación de los Santos Inocentes.

Esta pantomima rememorativa, auténtico reflejo de los dramas litúrgicos medievales, sobrevive con su matiz de pintoresquismo en el rico folklore del Departamento del Beni, que conserva en su acervo el elemento cambia.

La representación comienza a las tres de la tarde del día 28 y la organización de los intérpretes es la siguiente: en dos columnas especiales van formados los soldados de Herodes; su vestimenta consiste en camisa y pantalón remangados, teniendo los brazos, la cara y las piernas pintadas de blanco, cruzan la pantorrilla cintas de color, llevan en la cabeza una especie de cascos cónicos terminados en una pequeña cruz y en la mano derecha una lanza.

En medio de las columnas avanza majestuoso el rey Herodes, vestido de negro y con levitón, coronado con una calabaza grande, tallada y adornada, el pecho cruzado por dos bandas de color y una espada en la mano. La reina va vestida con el más lujoso tipoy de la comparsa, con el cabello recogido hacia arriba de la cabeza y sujeto con una corona de rosas, una cinta ancha en bandolera. Le sigue su corte de princesas o damas, también de tipoy y con coronitas de flores; son, como todos los integrantes, rústicas campesinas adaptadas a duras penas a su papel cortesano

Este variado conjunto se reúne en la casa del corregidor y de allí se dirige a la plaza principal. Durante todo el trayecto los soldados van bailando delante de la corte. El paso es de dos tiempos, adelantando un pie y recogiendo el otro a la misma altura, pasos marcados acompañados por movimientos de la lanza a derecha e izquierda. El esquema del baile es el siguiente: las dos columnas indicadas giran hacia los costados de afuera y regresan hasta ponerse bis a bis, en esa posición bailan en sus lugares, asentando con fuerza la lanza a derecha e izquierda. Deshacen la fila en sentido inverso.

Con estas evoluciones llegan hasta el atrio de la catedral, frente al cual, en plena plaza, esta levantado en un estrado de madera el trono de Herodes.

Un aspecto interesante de esta representación pantomímica, que ya es en sí una especie de parodia, consiste en tener a su vez su **contraparodia** en un grupo bufonesco encargado de satirizar al conjunto principal. Los cómicos, en medio de actitudes burlescas, se habrán instalado con anterioridad en el tablado, de tal manera, que cuando llega el **verdadero** Herodes son invitados a desocupar mediante emisarios portadores de esquelas, mas, al resistirse, se los obliga a viva fuerza, y terminan por ser ajusticiados por los vasallos del rey.

Una vez libre el tablado, son trasladados a él Herodes, la reina y las princesas, en sillas de manos hechas por sus vasallos. Ubicado en su trono, el rey dirige una corta arenga a sus súbditos en dialecto trinitario, instándoles a buscar por todo el reino a los niños inocentes. Al redoble de los tambores, esta orden es cumplida de inmediato por los soldados, que se desbandan en toda dirección para secuestrar a cuanto niño encuentran en medio de la multitud que presencia el espectáculo. Estos niños son presentados al rey, el que después de hacer una cruz con su espada

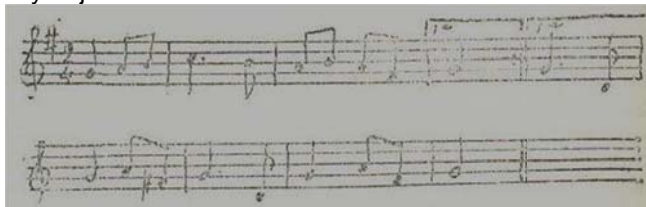


de bordes romos (a veces pintados con **urucú**, substancia vegetal roja), la pasa por el cuello del pequeño, acto seguido estos son devueltos a sus familiares.

Lo exótico de las vestimentas, la seriedad de los intérpretes, la gran cantidad de gente congregada en torno y, sobre todo, la gritería y llanto de los niños secuestrados, dan un toque impresionante al espectáculo.

Terminada la pseudo-degollación de los infantes, los **cambas**, autorizados por la tradición, llevan ante Herodes con toda familiaridad a las jovencitas de la sociedad, en especial a las mas agraciadas y a aquellas indicadas con el aliciente de una buena propina dada por sus jóvenes enamorados.

La representación del Rey Herodes, conservada en el Departamento del Beni, tiene indudablemente su origen en algún misterio y Auto a lo Divino. En época de las Misiones Jesuitas, como fiel reflejo del auge de esta clase de drama litúrgico en España, tuvieron a no dudarlo sus textos literarios, que seguramente estaban en dialectos mojeños, como lo prueba el hecho de conservarse aún algunos cortos pasajes (la arenga a los vasallos, por ejemplo). Mas, efectuada la expulsión de los misioneros, perdióse con ellos el elemento coordinador, y el indígena conservó únicamente la conexión de la pantomima y la música, interpretada en la actualidad en flautas, quenás, cajas, bombos y bajones.



Ejemplo musical No. 475.- Especie: Herodes.  
Ejecutante: J. Abel.- Observaciones: Falta la 3a. parte de la melodía.

El teatro litúrgico español, tan rico en producciones y único cultor de los Autos, es la fuente inspiradora de esta clase de brotes aislados en suelo americano. Sin embargo, y probablemente por no poseer mayores materiales de consulta, hemos encontrado una sola referencia al tema herodiano en la cita que Jaime Mariscal Gante <sup>(24)</sup> hace sobre tiros famosos Autos a lo divino, San **Cristóbal, Adán y Eva** y el del **Rey Herodes**, publicados por el historiador Cañete en 1889, y que "venían representándose en las Fiestas del Corpus de la capital valenciana desde el siglo XV".

## FESTIVIDADES DE REYES

Por pertenecer al ciclo de la conmemoración de la Epifanía, nos parece de rigor incluir en este cuadro costumbrista la descripción con que el pueblo de Trinidad y muchos otros mas del Departamento del Beni celebran la festividad de los Reyes Magos.

Consiste, como los anteriores espectáculos de este ámbito, en una rememoración pantomímica de **la entrada** o llegada de los Reyes al Portal de Belén; pero a la que la imaginación popular ha añadido una serie de aditamentos que la convierten en cuadro de muy variado color y en el que difícilmente se puede reconocer la escena bíblica.

En efecto, el nombre mismo de la representación ya sugiere matices de mistificación: **los negros del Barco**, designación con que el pueblo trinitario conoce estos rasgos del folklore oriental boliviano.

---

<sup>(24)</sup> Pág. 16.

El tema esencial de la entrada o **desfile** es el enorme carretón al que todos los espectadores y actores identifican nada menos que con un barco. Se trata de representar la visita de los Reyes paganos a Belén, situado en el desértico escenario de Palestina, y es ¡un barco! el medio de transporte que en substitución de los clásicos camellos utiliza el elemento popular.

El mes de enero es el mas lluvioso del año; la ciudad, sin pavimento, se llena de regatos y barriales a través de los cuales marcha la procesión. Es muy probable que esta circunstancia sea el motivo que originó la idea del barco para los Reyes. Sin ahondar en interpretaciones continuaremos la descripción.

Arrastran **el barco** seis parejas de indios, llamados esclavos, que impulsan los palos horizontales colocados perpendicularmente al eje delantero del carretón; sentados en estos palos van los **remeros**, los que con su pala de remar siguen el ritmo de la música que acompaña este pintoresco desfile. Los **esclavos** se pintan el rostro de negro y generalmente se ponen barbas largas.

En la parte del pescante va de pie el carretero, y a la vez que hace de jefe del barco lleva en la mano un látigo, simulando castigar con golpes rítmicos a los galeotes que impulsan el barco. A ambos lados de este personaje, al que también se le llama Rey, se encuentran otros dos llamados **ministros**.

El carro va íntegramente adornado con flores; en el interior del **camarote** (la parte mas destacada del carro) están las princesas, llamadas genéricamente reinas. Su vestimenta es lujosa (**tipoy comba**), flores naturales adornan sus cabezas.

Esta primera parte del desfile que recorre las calles de la ciudad significa la búsqueda del Niño, hasta llegar finalmente al atrio del templo, donde bajan todos en sillas de manos que les ofrecen los **esclavos**. Encontrado el Infante, vuelven a subir en igual forma; desde este momento la reina llevan un niño en vez de la sombrilla que anteriormente tenia.

Como la búsqueda es largo y significa el empleo de muchas horas, llevan en el **Camarote** del barco algunos baúles con provisiones alimenticias.

Delante del carro están los Reyes con frac y hongo; su cursi vestimenta es aun mas ridícula con el barro que se les adhiere a los pantalones durante el recorrido.

Detrás del barco sigue una comitiva de **esclavos** y **nóperas** (jóvenes cambas) con el rostro pintado de negro; los hombres con barbas y las mujeres con el cabello levantado, al que antes han vuelto ondulado mediante infinidad de pequeñas trenzas. Esta comparsa pedestre baila constantemente; cada integrante lleva un pañuelo rojo en las manos, tomado en diagonal. Acompañan su baile con movimientos de cuerpo a uno y otro lado y con gritos frenéticos.

Un rasgo interesantísimo es que esta procesión sigue íntegramente el ritmo musical en cada una de sus ejecuciones pantomímicas.



Lámina 13.- Pintor anónimo, siglo XVIII. La Virgen de la Leche. Museo de la Moneda. Potosí (Foto Ministerio de Educación).



Ejemplo musical Nº 473.- Especie: Entrada de los Reyes Magos.  
Ejecutante: José Ma. Suárez (60 años).- Observaciones.  
La interpreta en flauta vertical.

## CAPÍTULO CUARTO

### AMBITO TARIJEÑO

Los elementos folklóricos de un pueblo, repetidos en sus características más notorias, se juntan en floraciones más o menos vigorosas y dan origen a tradiciones organizadas, a las cuales añade o quita aditamentos el continuo bullir de las creaciones o recreaciones de la masa popular que los cultiva.

Estas selecciones y clasificaciones que hace la tradición de sus elementos constitutivos, a través del tamiz del tiempo son impulsadas por una serie de circunstancias entre las cuales el factor humano es el esencial; añádese a este el factor geográfico, influencias de carácter político, religioso, etc., la colisión o contacto con otras culturas, mayor o menor aislamiento del grupo que las cultiva, etc.

El ámbito tarijeño constituye en sí uno de los más ricos veneros del folklore boliviano, especialmente en el aspecto musical. Mas no es este el matiz que vamos a observar en el presente ensayo, porque la cualidad más característica del cancionero tarijeño, su escala tritónica y la notable ornamentación melismática de sus vocalizaciones, no intervienen en las canciones de Navidad del pueblo de Tarija; estas son antiguos villancicos hispánicos y una que otra melodía criolla del sector occidental de la república, incluso algunas de estas nos han sido proporcionadas por músicos populares, que las titulan el **chuquisaqueño** o tonada **chuquisaqueña**. (Con este mismo nombre han llegado a nuestro poder gracias a la gentileza del folklorólogo Víctor Varas Reyes).

A esta última circunstancia se añade la referencia que diversos elementos de la ciudad de Tarija dan respecto al paulatino enriquecimiento del folklore tarijeño de Navidad en los últimos años, con especificación concreta de ser avances del folklore de la provincia de Cinti, del Departamento de Chuquisaca, sobre todo en lo relativo al baile de la trenza: "la traje en mis años mozos -nos dice el señor Soruco- del pueblo de San Juan" (perteneciente a la provincia antes citada). No obstante, no debemos dar demasiada transcendencia a estas afirmaciones, pues estas especies, de mayor o menor antigüedad, constituyen actualmente expresiones auténticamente folklóricas de Tarija. Vemos, pues, en este hecho uno de los más curiosos pasos de la dinámica del folklore, que nos demuestra que no es precisamente lo más antiguo ni lo que antaño se cultivó en el mismo lugar lo que el pueblo tiene en su acervo, sino que es posible ver su gestación misma, su continuo acrecentamiento y su implantación final en un determinado lugar y en un periodo relativamente pequeño. Las circunstancias que favorecen este constante rebullir, ahogando determinados elementos y enriqueciendo otros, se circunscriben indudablemente al momento psicológico de las masas humanas que las manejan y en algún grado también el ambiente físico del lugar. Observamos continuamente la inercia y el olvido final en que se sumergen encantadoras manifestaciones populares y la exaltación exagerada con que se reviste a otras antaño consideradas en segundo plano. Este fenómeno, muy acusado, lo encontramos en la península: la Semana Santa y la Feria en Sevilla, y las Fallas en Valencia, son un ejemplo de lo expuesto.

Este fenómeno lo volvemos a encontrar en Tarija, donde sobre todo en los últimos años se ha revestido a la fiesta de Navidad con una riquísima muestra de aditamentos del más puro sentir folklórico, hasta convertirla, junto con la festividad de San Roque, en la conmemoración más interesante de la ciudad del Guadalquivir.

Los preparativos del festejo, como sucede en las demás ámbitos, llevan muchos días de anticipación: arreglo de las imágenes, maceración de trigales, organización de conjuntos musicales, etc. Es tradicional dar en la Epifanía una misa en honor de las imágenes que se veneran en los hogares; rivalizan las familias en la mejor forma de hacer este homenaje al Niño el día en que su misa se celebra. La víspera, al atardecer, el ronco "tun-tun" del bombo, tocando en la puerta de la casa, comienza a atraer a los niños para que efectúen delante de la imagen el baile de

adoración; la anfitriona abre las puertas de su vivienda cuando ya están reunidos una buena cantidad de pequeños, que instalados luego en la gala del Nacimiento empiezan sus danzas después de silenciosas oraciones al Niño; en recompensa recibirán luego de la patrona una buena dosis de aloja de maní, mistelas y buñuelos. Concluye también con oraciones este preliminar festejo y con una invitación para la misa del siguiente día.

Se construye un verdadero altarcillo portátil para transportar la Imagen casera del Redentor: puntillas, conchas, joyas y frutas lo decoran; abren la calle a su paso dos hileras de chiquillos que avanzan bailando la **cadencia** de Navidad, con paso saltado como vimos en los **chuntunquis** sucrenses; la música también parecida a aquellos bailarines. Durante la misa, el órgano, acompañado de instrumentos pastoriles, ejecuta las músicas del conocido repertorio navideño. Pasado el Santo Oficio, con igual boato se transporta la Imagen a la casa, iniciándose de inmediato la **adoración**, que se prolonga hasta muy entrada la noche.

Ya dijimos anteriormente que el rasgo más notorio de los festejos de Navidad del ámbito tarijeño lo constituyen las danzas religiosas populares. En efecto, existen una gran variedad de especies, mas, una de ellas, el baile de la **trenza**, es el número preferido de estas adoraciones domésticas, dominando sobre las demás por su variedad musical, su colorido y la forma de ejecución. Existen familias que, por tradición, ofrecen a los adoradores voluntarios sus **palos de trenzar**, primorosamente adornados, y hacia estas casas se dirigen los espectadores. pues la voz de **trenzan a lo zutana** o **trenzan mejor a la de mengana** corre como reguero en la población, que en sí pequeña, está pendiente de esta clase de noticias que les proporcionara la oportunidad para el explaye de su ofrenda danzada al Rey de los Cielos.

## DANZA DE LAS TRENZAS

Merece un estudio especial este baile de la trenza o danza de las cintas por su diversa y amplia difusión en el globo y por su variada incrustación en distintas festividades y ritos. indudablemente, como casi todas las danzas adoptadas por el cristianismo con fines religiosos, su origen debemos buscarlo en las ceremonias de fecundidad y fertilidad de las culturas paganas, relacionadas con las danzas circulares alrededor de un palo, un árbol o unas cañas con aderezo frutal, precisamente por estar dedicadas estas danzas a la aparición de los frutos y al levantamiento de la cosecha.

Una etapa anterior de estas danzas, con símbolo vegetativo determinado (árbol, palo, etc.), encontramos en las de marcada tendencia erótica, pues no debemos olvidar que en la mentalidad primitiva los ritos propios de la vegetación **comienzan con la fecundidad humana**; de ahí que cualquier intento de separar esta unión intrínseca de las meramente vegetativas y las sexuales resulta complicadísimo y hasta inadecuado para el investigador. Cuanto más primitivo el hombre vive en más contacto con la tierra, y para él es una sola la ley que enlaza la "siembra y el acto sexual, la germinación y la preñez, la cosecha y el parto". (Curt Sach, ob. cit.),

Sin embargo, y a pesar del significado de esta clase de danzas, son todavía danzas abstractas, en las que únicamente en forma de un símbolo místico se comprende la posición por medio del encierro o rodeo de un representante del sexo opuesto en el interior del círculo.

En España, como una muestra de la época pre-histórica (mesolítica o neolítica), tenemos en la roca de Cogul una danza circular, en que nueve mujeres vestidas rodean a un hombre desnudo. Y ya que de América tratamos en el presente estudio, nos parece oportuno transcribir algunos conceptos del musicólogo alemán: "Los indios del Chaco (Bolivia) y los **hombres de los matorrales** cuentan entre sus danzas, aun hoy, una en la que las mujeres danzan alrededor del hombre". No sólo los indios del Chaco, afirmamos nosotros, sino también los aymaras, yamparas y quechuas, pertenecientes a las altas culturas cordilleranas, cuentan con numerosos ejemplos de esta índole, en especial estos últimos, en el Departamento de Chuquisaca, bailan para sus festejos

llamados **ch'allas** <sup>(25)</sup> esta clase de danzas circulares. Pero en ellas se nota ya el predominio del aspecto vegetativo; la exhibición fálica es substituida por un hombre que lleva un largo mástil coronado con ramas, flores y sobre todo helechos; es el **bastonero** y su misión consiste en marcar con su larga vara el ritmo de la música y en dar órdenes a los integrantes de la pandilla. Ya no importa, asimismo, en estas danzas, que los integrantes de la pandilla del círculo y el personaje central sean necesariamente de sexo contrario, puesto que en el círculo exterior alternan hombres y mujeres con profusa guarnición de helechos sobre sus vestiduras.

Volviendo a la **danza de la trenza** que nos ocupa, no puede menos que llamar nuestra atención la enorme difusión que tiene en el globo. Identificada en el Viejo Continente con el Mayo o árbol de Mayo, la encontramos en casi todas las culturas. Llamada Mayo por ser el primero del mes del mismo nombre el día en que se realiza la ceremonia vegetativa dedicada a los frutos; y es generalmente un árbol el que ha pasado a substituir al hombre de las danzas de fecundidad humana. El espíritu arbóreo, como emblema de fertilidad, es considerado en todos los estratos primitivos; los actos mágicos con que se le invoca van destinados a tres conjuros esenciales: el conjuro de la fertilidad de la tierra, el conjuro de la fecundidad del hombre y el conjuro de la multiplicación de los rebaños.

La potestad de este espíritu arbóreo origina tabús supersticiosos en los núcleos primitivos: los negros de la Costa de Oro ofrendan a los árboles grandes, enterramientos de elementos alimenticios al pie de los mismos y tienen la creencia que el derribarlos trae como consecuencia la pérdida de la cosecha. En el grupo étnico de los **gallas**, parejas de hombres y mujeres, tomados por parejas mediante un palo, danzan alrededor de este árbol y llevan consigo espigas y gavillas de yerba fresca. En la India, en la parte septentrional, tienen asimismo su árbol sagrado, que ellos llaman en sanscrito **amalaca** y al que ofrecen determinado día del año (el 11 de Falgún –febrero) libaciones y una ornamentación de cintas rojas y amarillas, amén de las rituales oraciones en pro de la fecundidad de las mujeres, de los campos y los animales <sup>(26)</sup>.

En las provincias del río Spree, los **wendas**, pueblo de lengua eslava, acostumbran clavar en medio de sus aldeas una enorme rama de roble rematada en un gallo de hierro, bailan y cantan alrededor del mismo y luego hacen que sus bestias den una vuelta alrededor del árbol para asegurar la fecundidad de las reses y la prosperidad del hogar. El signo de la prosperidad, representado por el árbol, ha venido conservándose a través de los tiempos en la tradición europea. En Irlanda, en la provincia de Lienster, todas las familias, la víspera del primero de mayo, colocan en la puerta de sus casas un árbol verde lleno de flores amarillas. Cuenta Sir James George Frazer, en su famoso libro **La Rama Dorado**, la Costumbre antigua del norte de Inglaterra, costumbre que consistía en que "la juventud se levantaba poco después de media noche para ir con acompañamiento de música y toques de cuerno a los alrededores, donde derribaban ramas de los árboles, las que adornaban con ramilletes y coronas de flores"; cuando volvían aproximadamente al amanecer del "día de mayo", colgaban las ramas adornadas con flores sobre las puertas y ventanas de las casas. En Alingdon, en el Berkshire, antiguamente la gente joven marchaba en grupos la mañana del "día de mayo" cantando sus villancicos:

"Le traemos una guirnalda alegre  
y ante su puerta ya estamos  
y un brote bien florido  
del Señor, obra de sus manos".

"En las aldeas de Saffon, Walden y Debden, en Essex, el día 1º de mayo van los niños en grupos, de puerta en puerta, cantando unos versos parecidos a los transcritos y llevando una guirnalda..." Aún se conserva en los Vosgos la costumbre de que las mozas aldeanas vayan de

---

<sup>(25)</sup> Ritos en honor de Pachamama o Madre Tierra, efectuados con motivo del estreno de algún inmueble o en la ceremonia del "ojo del agua".

<sup>(26)</sup> Frazer, p. 150.



Lámina 14.- Imagen de Niño. Escuela chuquisaqueña.  
Colección Sra. M.L. Bustamante de Uriote (Foto Abela)  
Cortesía Teresa Gisbert.  
(Foto Abela)

casa en casa cantando villancicos de alabanza al árbol de Mayo. "En el Departamento francés de Mayena, los muchachos que llevaban el nombre genérico de **maillotins** acostumbraban a ir de granja en granja en el 12 de mayo, cantando villancicos, por lo que les ofrecían de beber y les daban algunas monedas; plantaban una rama de árbol". Cerca de Saverne, en Alsacia, grupos alegres llevan árboles de Mayo cantando y bailando a su alrededor. Es, pues, la misma costumbre adoptada por los **adoradores del Niño** en las ciudades alto-peruanas (al igual que en toda la cristiandad) de ir de casa en casa cantando villancicos y bailando para el Mesías, y en Tarija, ir ambulando en pos del palo de trenzar.

Estos numerosos ejemplos demuestran lo enormemente arraigado que ha estado en el Viejo Mundo el culto del árbol Mayo, origen inmediato de la danza de cintas que hoy estudiamos; este culto en muchos lugares va íntimamente relacionado, o, mejor dicho, toma las características de la "traída del verano y la "expulsión de la muerte", en cuyas ceremonias también la búsqueda del árbol en los bosques y su plantación y adoración en las poblaciones significa la llamada o invocación al estío con su cargamento de abundancia y prosperidad. En Bohemia, los chiquillos construyen un muñeco de paja, al que queman engalanando luego una gran rama de abedul, y le cantan villancicos:

"Ahora sacamos la muerte del pueblo,  
el nuevo verano entrará en el pueblo;  
bienvenido, querido verano,  
verdecita mies".

En muchos países de Europa el árbol de Mayo es identificado con el **árbol de Pascua** de Pentecostés, y ya va adornado indefectiblemente con las cintas multicolores; documentos del siglo XIII así lo demuestran y las supervivencias de estas costumbres aún se conservan. En Wurmlingen, Suabia, los chiquillos del pueblo cortan un árbol Mayo, "generalmente un álamo temblón o un haya de unos tres metros de alto, que engalanan con pañuelos y cintas de colores y se lo entregan a un portador de Mayo..." En Pilsen, en la proclamación del **Rey de Mayo**, efectuada el lunes de Pascua de Resurrección, también se emplean los **árboles Mayos**, abetos recién cortados, descortezados y vestidos de **flores y cintas**. En muchos pueblos primitivos de Polinesia, en vez de cintas, adornan el árbol con manojos de paja.

En síntesis, queda pues demostrado que el espíritu vivificante simbolizado en el árbol Mayo, es una creencia arraigada sólidamente en diversos estratos culturales. Su conexión inmediata con el baile de **cintas o de trenzas** que nos ocupa no es sino cuestión de un lógico enlace del elemento decorativo con los individuos que a su alrededor invocan la fertilidad con danzas y cantares.

Concretándonos a la danza ya establecida como tal, como una consecuencia del rito vegetativo, su dispersión en el globo es tan notable, que bien puede merecer por este concepto una mayor atención de los etnólogos. A ellos damos la palabra.

No solo en toda Europa esta arraigada, también los **toradjas** de las islas Célebes la cultivan, y, lo que es aún mas notable, consta por documentos fidedignos de los primeros cronistas que los españoles las encontraron entre los indios al venir a América. Nos parece oportuno transcribir el testimonio del abate Francisco Javier Clavijero, que en su **Historia antigua de México** relata la existencia de esta danza en Yucatán: "Había, entre otros, un baile muy curioso que aún usan los yucatecos. Plantaban en el suelo un árbol de 15 a 20 pies de alto, en cuya punta se extendían 20 o mas cordones (según el número de bailarines) largos y de colores diversos. Cada cual tomaba la extremidad inferior de un cordón y empezaba a bailar al son de los instrumentos, cruzándose con destreza hasta formar en torno del árbol un tejido con los cordones, observando en la distribución de los colores cierto dibujo y simetría; cuando a fuerza de vueltas se habían acortado tanto los cordones que apenas podían sujetarlos, aun alzando mucho los brazos, deshacían lo hecho con otras figuras y pasos". Llama la atención la circunstancia de que al abate Clavijero le pareciera un "baile muy curioso" la citada danza y de que no tratara de relacionarla con las vistas en España o por lo menos conocidas de referencia. Bien puede ser que la danza de cintas en aquella época no se practicaba todavía en la Península y sea de muy posterior folklorización. No nos ha sido posible aclarar mas este punto.

La conjunción de **árbol Mayo** y el fuego como rito fecundizante pagano y su posterior adscripción al culto cristiano, tiene en España numerosas muestras: la danza de Santa Lucía, bailada en Badajoz en la puerta de la iglesia de la Santa, alrededor de un árbol de romero convertido en hoguera. En Cataluña, para la Navidad, es costumbre establecida la quema del árbol y el baile a su alrededor (**Foc de nit**).

La danza de las cintas, en la actualidad, se ejecuta en muchos lugares del mundo: tal es el **hammeltanz** de Alsacia; el **bandtanz**, de Baviera del Sur; Salzburgo, Tirol, Steimark y Sielenbürger, es el **ballo della cordella**, el **baile de cinta o danza de cordón** de los españoles; fuera de Europa está en el repertorio de danzas de los **santals** del Indostan y las de los indios venezolanos; y, finalmente, la antedicha danza de las niñas indias de América Central, México y Yucatán, "que no es de ningún modo de importación europea, pues consta que los españoles la encontraron al venir a América. Al noroeste de África y en muchísimos lugares de Europa encontramos, en lugar de la vara clavada en el suelo, el árbol viviente que se santifica como centro de fertilidad, alrededor del cual debe cumplirse la danza. Como en el noroeste africano, los hombres y las mujeres de Silesia acostumbran a bailar en parejas la noche de Navidad alrededor de los árboles frutales, atándoles una cuerda a cada uno. Originan las danzas de fertilidad la famosa **carmagnola** danza de rondas de la Revolución Francesa en torno al árbol de la libertad y la guillotina- y que toma su nombre de la ciudad de Carmagnola, en el Piamonte".<sup>(27)</sup>

En la actualidad, la danza de cintas es muy practicada aun en la Península con diversas modificaciones localistas: "en Castilla es conocida con el nombre de **baile del cordón**, en Valencia se le da el de **Carzofa** (alcachofa) o **Magrana** (granada); en Cataluña el de **Gitanas**, según las comarcas en que se baila; el nombre mas generalizado, sin embargo, es **el de cintas**"<sup>(28)</sup>. En Cáceres, Canarias, Segovia y San Sebastián, es asimismo muy conocida esta danza. Tienen estas danzas españolas de cinta algunas características que es interesante consignar: en Salamanca se adjunta al grupo de los danzantes una especie de bufón, llamado **Gracioso** o **Zamarrón**, que con sus piruetas y jocosidades es el encargado de divertir a los espectadores. En la zona catalana este personaje, en igual función, es sustituido por el **gitano gros**; además, añadense al grupo otros intérpretes complementarios llamados **galorons**, cuya misión consiste en bailar un paso especial

---

<sup>(27)</sup> Curt Bach, P. 77.

<sup>(28)</sup> Campmany. Tomo II.



delante de cada danzante. La **Carxofa** valenciana suele llevar en su parte alta una especie de piñata llena de sorpresas: flores, dulces, pájaros, imágenes sagradas.

El aspecto que nos interesa, y el que ha movido precisamente la amplia documentación que acabamos de exponer, es que esta danza, de entroncamiento tan profundo y auténtico en los estratos del Viejo Continente, lo es asimismo en América precolombina. Los datos de los cronistas, como el del abate Clavijero ya transcrito anteriormente, y de otros que se contentan con dar una visión muy somera, confirman de una manera inequívoca su existencia antes de la llegada de los españoles. Aurelio Campmany, al hacer el estudio de la **danza de cintas** en territorio hispánico, llama la atención sobre su presencia en núcleos indígenas mayas antes de la influencia ibérica, y transcribe con tal motivo el siguiente párrafo de Vicente Riva Palacio, extraído de **México a través de los siglos**: "Se plantaba un madero de 15 a 20 pies, y de su punta se ataban 30 o más cordeles, según el número de danzantes, todos de colores diferentes. Cada uno tomaba la extremidad del suyo y comenzaban a bailar al son de instrumentos y de cantos, cruzándose con tal destreza que hacían sobre el madero un hermoso tejido con los cordeles, en el cual formaban preciosas labores combinando los cordeles perfectamente" <sup>(29)</sup>.

En la actualidad la población mestiza e indígena de casi toda América la cultiva, desde México a la Argentina y Chile; en las parcialidades quechuas de Perú y Bolivia se la conoce con los nombres de **Cinta Ckana** o **Tusuy Kaspi** (palo de baile); sarao se llama esta danza en el oriente boliviano (Pando, Beni y Santa Cruz) y **las trenzas** en el Departamento de Tarija, que es precisamente la que nos interesa en nuestro estudio por estar destinada la citada danza a la conmemoración religiosa de la Navidad. La preponderancia paulatina de esta danza en los últimos tiempos hace que intervengan en ella todas las clases sociales, desde los chapacos o campesinos hasta las señoritas de la alta sociedad.

Los dueños de Nacimientos que han organizado una adoración pública, se proveen para tal efecto de un palo de unos tres o cuatro metros de alto, generalmente decorado en su cúspide, provisto de 8, 12 ó 16 trenzas de colores (tejidas en telar rústico) y el cual plantan en el patio o en un corralón de la casa. Las días comprendidos entre el 25 de diciembre y el 6 de enero se baila casi ininterrumpidamente durante el día, y con mayor boato, el que corresponde a la Misa del Niño. Comienzan el baile los mas pequeños, que organizados por **compañías** -grupos de más lo menos la misma edad-, se apoderan cada uno de su respectiva trenza e inician la danza; una vez que este grupo ha concluido todas sus figuras, pasa la trenza al siguiente, de niños más crecidos, y así paulatinamente hasta finalizar en las personas mayores.

Las figuras con que actualmente se bailan las trenzas pueden reducirse a las siguientes, aunque admitiendo alguna variante según el acuerdo momentáneo de los intérpretes:

- 1º Canastilla de ocho.
- 2º Albricias, contradanza, malla.
- 3º Arrurru-cadena.
- 4º Canastilla de cuatro.
- 5º Remolino de dos capas.
- 6º Remolino final.

El acompañamiento musical consiste en dos quenas, tambor y bombo; durante el canto sólo estos dos últimos instrumentos marcan el acompañamiento rítmico.

**1ª figura: Canastilla de ocho.-** Se inicia con la entonación, que así se llama al paseo preliminar que ejecuta el hombre avanzando en el espacio comprendido entre la mujer de su izquierda y la de su derecha; mientras tanto las mujeres, al compás del bombo, llevan el ritmo en

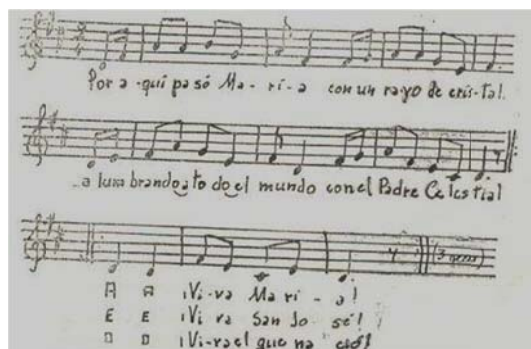
---

<sup>(29)</sup> Campmany, p. 408. Parece ser sólo una variante del informe de Clavijero.

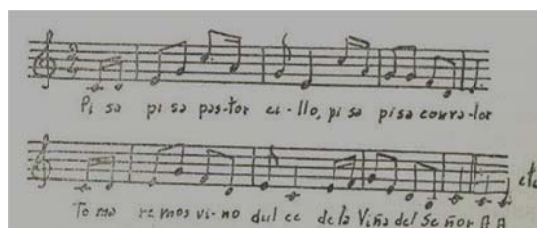


Lámina 15.- Nacimiento. Propiedad, sr. Humberto Machicao Alipaz. La Paz.

su sitio con pequeños movimientos de talones, una mano en la cadera y otra tomando la cinta. Pasada la **entonación**, y sin soltar las trenzas, se detienen todos y cantan una cuarteta de las Coplas de Navidad.



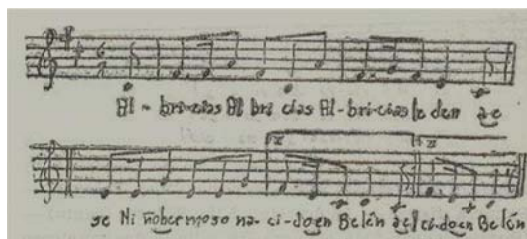
Ejemplo musical No. 589.- Especie: "Las Trenzas".- Primera figura.- Intérprete: Nilo Soruco (canto).- Observaciones: Esta primera fig. admite dos versiones melódicas.



2ª. versión.- Ejecutante: Neddy Borda (canto).

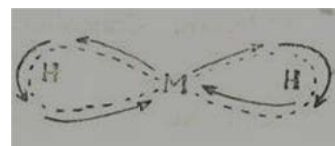
En cada grupo de intérpretes o **compañías** existen un **capitán** y una **capitana**, que son los cabecillas o guías encargados de tomar la iniciativa en la ejecución del trenzado. Pasado el canto anterior se inicia el baile; consiste éste en la formación de una cadena; las parejas avanzan en dirección contraria, comienzan los hombres por fuera y las mujeres por dentro; llegados al palo central, sin detenerse, comienzan a destrenzar hasta volver a sus respectivos lugares.

**2ª figura.**- Se la conoce con el nombre de **albricias** o contradanza; al primer nombre alude la letra de la copla que se canta después de la **entonación**, realizada como preludeo en igual forma que en la primera figura. Se entona solo con acompañamiento musical; luego deteniéndose, se

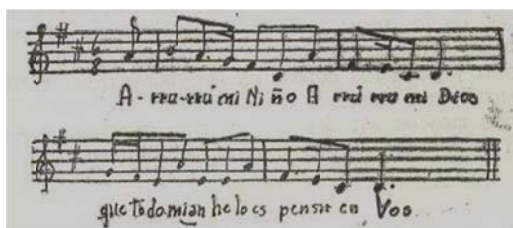


Ejemplo musical No. 591.- "Las Trenzas".- Albricias.  
Ejecutante: Nilo Soruco (canto).

canta, y finalmente principia el baile, utilizando la misma melodía que para el canto y que está encomendada, en esta oportunidad, a los instrumentos de viento. Inician la trenza las mujeres, dando una vuelta a su compañero, que está a la derecha, y luego al que está a la izquierda; formándose grupos de tres danzantes; una vez que han terminado el trenzado se detienen y canta:



**3ª figura.- Arruru** se le llama por la letra de la primera copla. Otros danzarines nos dieron el nombre de **malla** o **cadena**. Es muy parecida a la anterior; la inicia el **capitán**, que da una vuelta alrededor de la **capitana** y de la mujer de su izquierda, volviendo nuevamente a su lugar, donde se detiene; a su vez, la **capitana** ha salido a dar alcance al hombre de su derecha, que viene a hacer lo mismo que el **capitán**; y así en forma escalonada. Esa figura se interrumpe constantemente al detenerse la música, momento en el que los trenzadores entonan una copla con la misma música.



Ejemplo musical No. 592.- Especie: "Arruru del Trenzado".  
Ejecutante: Nilo Borneo (canto).

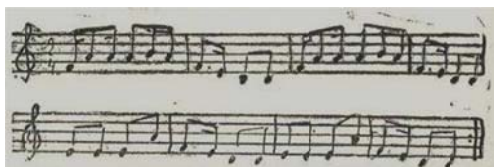
Pasada la copla continúa nuevamente el baile hasta concluir, es decir, hasta aproximarse lo más posible al palo de las cintas; en este momento comienza el **destrenzado**, luego de cantar la letra correspondiente. También es costumbre interrumpir el **destrenzado** para intercalar otras copillas cantadas.

**4ª figura: Canastilla de cuatro.**- Se utiliza en esta figura la misma música que la correspondiente a la primera canastilla. Comienza como aquella con la **entonación**, y en seguida la copla cantada:

Buenas noches, Manuelito,  
a María y a José,  
ya vinieron tus esclavos  
de rodillas a tus pies.  
A, a, viva María.  
E, e, viva San José, etc.

Esta figura es igual a la primera canastilla, diferenciándose tan sólo en que no se teje en forma independiente e individual como aquélla, sino por parejas, cruzándose por afuera y por dentro. Terminados las cintas se destrenzán como en el primer caso, sin ninguna interrupción.

**5ª figura.-** Llamada **Remolino de dos capas**, pues consiste en la división de hombres y mujeres avanzando en sentido contrario. La música para la entonación y para las coplas es la misma que la de la primera figura, pasando ya en plena danza a un ritmo más movido en dos por cuatro; generalmente se utiliza la popular tonada llamada **ch'ullusca**.



Ejemplo musical No. 593.- Especie: Ch'ullusca.  
Ejecutante: Nilo Soruco.

Si bien, por todo lo expuesto, no podemos determinar con precisión la dinámica de difusión del baile de cintas, ya que es tanto americano como de otros continentes; su actual conservación en festividades religiosas tanto en España como en América, hace suponer, en lo relativo a este último continente, que su implantación en tales actos se debe a los misioneros. Concretándonos al texto de sus coplas se observa una marcada influencia peninsular en unos casos, y en otros, un total trasplante de los versos que para las mismas ocasiones se emplean en la Madre Patria. En Toledo, por ejemplo, cantan en la **danza del cordón**, en honor de la Virgen, las siguientes estrofas, la primera para tejer y la segunda para destejer:

A los hombres enaltecen  
el trabajo y la oración,  
pues que los dos se encaminan  
a la celeste Sión.

En el nombre de Jesús  
las trenzas están tejidas:  
volvamos a destejer  
en el nombre de María. <sup>(30)</sup>

La música, como se habrá podido observar, con excepción de la **ch'ullusca**, no ofrece ninguna característica notable, ya que no participa de los elementos aborígenes o criollos, sino que se sitúa dentro del cancionero europeo antiguo. <sup>(31)</sup>

La danza de la **trenza** es agotadora por su duración; no obstante, sirve de promesa mística a mucha gente que, poniendo a prueba su resistencia física, acompañan la procesión del Niño, por ejemplo desde la ciudad de Tarija -donde se efectuó la Misa- hasta la hacienda próxima de San Luis, distante algunos kilómetros de la ciudad y famosa por sus festejos navideños.

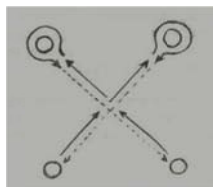
**Otras especies.-** El rico emporio tarijeño de Navidad es sentidísimo en especies. Además de la danza de trenza que se la efectúa en el patio, describiremos someramente algunas de las que se bailan en la habitación o sala destinada al Nacimiento. Allí se dirigen los danzarines, que, luego de calladas preces, comienzan a brindar al Niño Jesús sus danzas de adoración.

<sup>(30)</sup> Campmany, p. 406.

<sup>(31)</sup> Ver Carlos Vega: *Canciones y danzas argentinas*, clasificaciones de cancioneros americanos.

**El Carnavalito.**- Original y simpático baile, interpretado íntegramente por mujeres en número de 8, 12 ó 16 bailarinas. Van éstas provistas de pañuelos que toman en diagonal con las dos manos, manejándolos con gracia a la altura del rostro.

Constituyéñse para la danza grupos de cuatro, distribuidos simétricamente en la sala. Teniendo siempre como frente al altar del Nacimiento, el desarrollo del baile se reduce a las siguientes figuras:

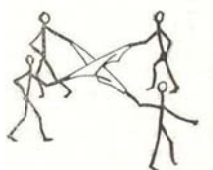


Primera figura del Carnavalito.

**1ª figura.**- Dos niñas delante y dos detrás, en los vértices de un metro cuadrado imaginario. Salen las de la segunda fila con paso saltado, se cruzan en el centro y dan una vuelta a las de delante.

**2ª figura.**- Hacen lo mismo las otras, mientras las que no bailan se limitan a quedarse de pie y llevando el ritmo.

**3ª figura.**- Forman un molinete de a cuatro, cruzando sus pañuelos y avanzando hacia un lado y luego al otro.



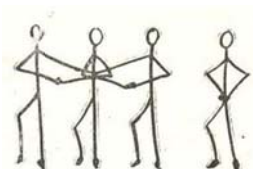
Tercera figura del Carnavalito.

**4ª figura.**- Pequeña rueda de las cuatro tomadas de las manos, giros en una y otra dirección.

**5ª figura.**- Gran rueda de todas las que bailan.

**6ª figura.**- Formación de los primeros cuadros y repetición de las figuras hasta la rueda de a cuatro.

**7ª figura.**- Ejecución de los **pasaditas**, nombre con el que se designa a la formación de puentes con los pañuelos por arco y el paso de las parejas, ya por debajo o por encima de las que le preceden.



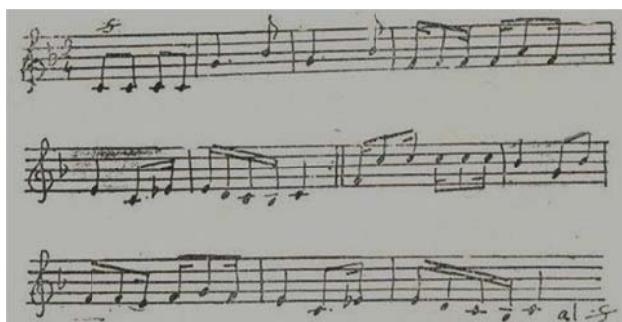
Octava figura del Carnavalito.

**8ª figura.**- Llamada también coronación. Cruzando los brazos forman un grupo de a tres; la del centro es la **coronada**: la cuarta bailarina queda fuera, pero sigue con los brazos en las caderas los pasos de las demás. En esta formación avanzan bailando hasta el pie del altar, hacen una reverencia y regresan hacia atrás; repiten dos veces; al cabo del último retroceso, la niña que estaba en el centro se coloca en uno de los extremos y su lugar es substituido por la que bailaba sola, cuyo puesto, a su vez, pasa a ocupar otra de las niñas. Se repiten las **coronaciones** hasta que todas las danzarinas han ocupado el centro del tríptico.

Con ruedas de cuatro y de ocho concluye el **Carnavalito** de Navidad.

**La Ch'ullusca.**- Es uno de los bailes mas típicos tarijeños, pues no sólo se lo emplea para las Pascuas de Navidad, sino también en las célebres festividades de San Roque. La música utilizada es la transcrita en el trenzado y el paso el de saltillo ágil con rápido cruzamiento de piernas. Los bailarines se colocan en dos columnas, de frente al altar; las mujeres, con las manos en las caderas, y los hombres tomadas por detrás o bien sueltas.

**1ª figura.**- El paso que utilizan es el siguiente: avanzan el pie izquierdo, y el derecho, con un saltillo



Ejemplo musical No. 594.- Especie: "Carnavalito de Navidad".  
Ejecutante: Neddy Borda y Teresa Duran (canto).- Observaciones:  
Como la melodía se toca en flauta, tararean simplemente para  
acompañar el baile.

al mismo tiempo, pasa a ocupar su sitio. En esta forma, a base de pequeños saltos, se echan los pies hacia adelante y atrás, alternativamente, en una especie de balanceos. Las columnas avanzan y retroceden en correcta formación.

**2ª figura.**- Al cambiar la música todos los bailarines, en perfecta armonía, cruzan el pie derecho encima del izquierdo y luego lo llevan a su respectivo costado, repitiendo nuevamente el cruce, pero con mayor rapidez, a fin de conseguir con estos movimientos el siguiente ritmo; dos negras - dos corcheas - dos negras - dos corcheas.

El otro pie repite lo mismo.

**3ª figura.**- El paso a utilizar es el mismo que el de la primera, con la diferencia de que las mujeres acompañan sus saltos con unas palmadas, una a la altura ventral y otra en la lumbar, o sea que entrechocan sus manos adelante y atrás; los hombres varían el paso debido al salto más alto, que les permite dar estas palmadas por debajo de las piernas. La formación no avanza en columnas, sino que éstas se cruzan en forma horizontal y en igual forma regresan a sus primitivos puestos.

**4ª figura.**- Ambas filas avanzan adelante y atrás, primero sobre un pie y el regreso sobre el otro. Esta figura indica la finalización de la danza.

**La Cuadrícula de Navidad.-** Es otra de las simpáticas danzas navideñas, de características muy parecidas al **Carnavalito**. La formación inicial es la misma que la de aquel baile, es decir, cuatro bailarines en los vértices de un cuadrado imaginario; pueden bailar a la vez muchísimos cuartetos, y así sucede en la práctica, lo que da a la danza un atractivo mayor por el carácter de uniformidad que en sus variados pasos consiguen los **adoradores** del Niño.

**1ª figura.-** Avanzan los bailarines dos veces hacia adelante y atrás, con paso saltado y efectuando una venia al llegar al término delantero del avance.

**2ª figura.-** Paso a utilizar; paso de tres, avanza el derecho, el izquierdo va junto a él y nuevamente avanza el derecho. Con este paso los danzarines de otras se ponen a la altura de los delanteros y en este momento, con avances y retrocesos, inician la 2ª figura, llamada de la **coronación**, que es la misma descrita antes en el **Carnavalito**.

**3ª figura.-** Los cuatro se toman de la mano derecha, forman un molinete y avanzan con paso saltado y elevación de rodillas; cuatro pasos a un lado, giro y cambio de dirección.



Lámina 16.- Melchor Pérez de Holguín. Adoración de los Pastores. Convento de Santa Teresa. Potosí (Foto Mesa Gisbert, Instituto de Investigaciones Artísticas, Universidad Mayor de San Andrés). Cortesía de José de Mesa y Teresa Gisbert.

**4ª figura.-** Rueda de a cuatro con pasos saltados.

**5ª figura.-** Formación de calles o puentes empleando el paso de la segunda figura. Cruzanse las parejas, ya por debajo o por encima del arco que forman los brazos de las otras.

**6ª figura.-** Se repite el molinete de a cuatro.

**7ª figura.-** Con la rueda de cuatro y otro rueda final de ocho concluye la cuadrilla tarijeña.

**Otras especies.-** Como ya dijimos anteriormente, son numerosas las danzas que en Tarija van adscritas al culto doméstico navideño; esta misma abundancia nos obliga a elegir sólo unas pocas para nuestro estudio, concretándonos a dar breves noticias de las demás.

El **sapito**, por ejemplo, viene a ser una danza mimética y su característica esencial el estar reservada a la exclusiva interpretación masculina: cuatro danzarines que, colocados en las esquinas de la sala de adoración, realizan en posición acucillada difíciles saltos y evoluciones, en una forma parecida a los bailes cosacos.

El **monito** es, como la anterior, una danza de imagen; generalmente son dos solistas los que la ejecutan delante del altar conmemorativo; tiene matices bufonescos y mantiene por este motivo íntima vinculación con los **negritos** del repertorio chuquisaqueño.

La **cadena** es la mas sencilla de las danzas de Navidad; la interpretan los niños delante de la Imagen Santa al ser llevada a la misa. Consiste en evoluciones con formación de calles, círculos y espirales, figuras en las cuales los danzarines marchan independientes uno detrás de otro y ejecutando el paso saltado común.

Cuando en una determinada casa donde está erigido el Nacimiento es necesario suspender la adoración -por causa de la hora avanzada, del agotamiento del repertorio o la fatiga de los danzarines y músicos,- se tocan las **Pascuas**, punto final indispensable de estos homenajes domésticos.

**Las Pascuas.**- Al sonar los primeros acordes de esta melodía, comprenden los asistentes a la **casa de fiesta** que la **adoración** del día llega a su término, motivo suficiente para que se les despierte el misticismo un poco relegado en los alegres bailes anteriormente descritos: de ahí que ésta sea la danza de Navidad que con más fe y sentimiento interpreten los tarijeños.

Para bailar las Pascuas, todos los presentes se arrodillan en dos columnas delante del Nacimiento, dicen una oración de despedida en silencio y luego, sin cambiar de posición, cantan una estrofa de Pascuas, terminada la cual se ponen de pie y en formaciones laterales se dirigen en filas por uno y otro lado del salón, bailando con paso saltado hasta volver a sus primitivos puestos, donde nuevamente posternados cantan otra copla; continúan en esta forma hasta haber agotado un buen número de ellas.

Y así como en estos encantadores cultos hogareños finalizan las adoraciones al Rey de los Cielos con los sencillos y emotivos versos de Pascuas, con ellos también finalizamos nosotros el presente trabajo, con el que creemos haber llevado al lector a conocer las principales, si no todas, expresiones de la lírica popular boliviana de Navidad.

## LAS PASCUAS

Las Pascuas alegres,  
las Pascuas nos den,  
que hay ser niño hermoso  
nacido en Belén.

Ya se va el Niñito.  
¿Cuándo volverá?  
El año que viene,  
¿quién le adorara?

Una canastilla  
llenita de flores  
que recoge el Niño  
para sus pastores.

-¿Dónde esta María?  
-En el corredor,  
lavando pañales  
para el Niño Dios.

Esos tus deditos  
diez claveles son,  
jardín que divierte  
a mi corazón.

Que linda es la rosa  
que está en el rosa  
más lindo es el Niño  
que está en el Altar.

Niñito chiquita,  
que bonito sois;  
dentro tu cunita  
grano de ora sois.

Ya viene la vaca  
por el callejón,  
trayendo la leche  
para el Niño Dios.

Adiós Niño hermoso,  
adiós gran Señor,  
adiós hasta el año  
con tu bendición.

Echadme Niñito  
vuestra bendición,  
para que alcancemos  
de Dios el perdón.



## CAPÍTULO QUINTO

### BREVE ANTOLOGIA POETICA DE NAVIDAD DEL FOLKLORE HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE LA PLATA (SUCRE).

#### NEGROS AL PORTAL

Para La Navidad, año de 1756.

Afuela, afuela, Apalta, Apalta,  
q entlamo la tlopa Gazpala,  
Aपालta afuela  
q entlamo la gualda re reye Guiney  
tantarararan, tantarararan, tantarararan tan.

E lo pífalo soplal  
e mandamo echal plegon  
respetamo ro branco,  
tenemo atención.

#### Recitado

Manda la reye Gazipala,  
q nenglo vamo regala,  
en plusición a plotala,  
con sonaja e guitarría  
e cantemo tonadiya.



Lámina 17.- Pesebre navideño.  
Propiedad Asunta Peralta Soruco. La Paz.

### **Aria Viva**

E q branco no estornure,  
pulq nenglo no se apure,  
pena re peldel tambaco,  
q entlalemo ruego a saco,

e mandamo lo plegonal,  
pulq venga noticia  
re turo lugá.

A noticia re turo luga,  
Caya, Caya, beyaco Caya,  
q te embalgalemo tamboco  
Caya beyaco.

Vamo, vamo, a plota le Bele, le, le, le.  
Ay Kirie leyson,  
Caya, Caya, Caya beyaco Caya,  
q te embalgalemo tambaco  
Caya beyaco, Caya beyaco.

### **Coplas**

1º Le, le, le, Ay kirie, kirie, kirie leison.  
Caya beyaoo, q te embaJ.galemo tambaco,  
Caya beyaco.  
Le, le, le, Ay kirie, etc.

2º Entlamo nenglo re gara,  
haciendo la reverencia,  
perimo al Dioso resencia,  
a luego a reye Gazpala,  
y enviamo nora mala,  
con tura suplicación,  
a ro branoo moscate.  
Le, le, le, Ay kirie, kirie, leison, etc.

4ª Entlan ro reye adorayo, pulq ro guió una etreya,  
e hayaron otra ma beya,  
luz q es re ro Diosa un rayo,  
San José dichoso ayo,  
res dió grande admiración  
re ra dicha con que se ve.  
Le, le, le, etc.

NOTA.- Extraído de nuestra colección de música colonial. Versión No. 2.- La 1ª versión fue publicada en nuestra Antología de Navidad (Biblioteca Paceña, La Paz 1956).

## XACARA CON VIOLINES PARA LA NAVIDAD

### SEGUN VEO EL APARATO

Mstro. Dn. Roque Cerruti.

Según veo el aparato  
de zagales y zagalas  
en rueda y con instrumentos,  
que va que tenemos xácara,  
tenemos xácara.

Xácara digo que venga,  
pues lo pide el regocijo de justicia,  
esa es la gracia y que en este día de la ampa (?)  
el caso lo pide a voces,  
lo pide a voces.

Pues echemos cuatro cláusulas,  
venga, vaia,  
empiécese en hora buena,  
en hora buena.

Y si falta la guitarra,  
el clavicordio y el arpa,  
venga vaia,  
cada cual eche su copla,  
venga vaia,  
xácara, xácara, xácara.

#### Copla 1ª

Crióse en los barrios altos  
un cierto Jain de marca  
soberbio como un demonio  
en fe de verse con alas  
más hermosa que la púrpura  
y más que la nieve cándida.

Inquietóse todo el barrio  
que era revoltoso el mandria (?)  
más se le opuso un valiente  
que el gran demonio se llama,  
que le zurraría, cáscaras, cáscaras.

#### Copla 2ª

El angelito con uñas  
Como una sierpe silbaba,  
mas tropezando y cayendo  
paró en las como se llamas;  
a fe que halló bravo tálamo

el esposo para su ánima;  
vino de Nazaret el nuncio,  
y al ver la belleza rara de la novia  
quedaron en suspenso, ella turbada,  
le complació aquesta párvula, párvula.

(Sigue otra copla 1ª de respuesta).

NOTA.- Extraída de un manuscrito de 1621. El más antiguo que conocemos de esta índole. Tenemos tres manuscritos de la misma Xácara. Otro, s/f. fue consignado en nuestra Antología de Navidad. (Biblioteca Paceaña, 1956).

## VILLANCICOS POPULARES

TARIJA -BOLIVIA.- NAVIDAD DE 1952

Villancicos o coplas de Navidad, recogidos el 19 de enero de 1951 durante la "Adoración" de Alcira Garzón. \*

### EN LA "TRENZA"

Una torre fina  
yo tengo que hacer  
con un peligrana (¿filigrana?)  
de mi buen querer.

Piga, pisa, pastorcillo;  
pisa, pisa, con valor,  
tomaremos vino dulce  
de la viña del Señor.

Como del cielo rocío  
cae nuestra bendición,  
así caen tus virtudes  
como en el campo la flor.

Vamos, vamos, pastorcillo,  
en busca de nuestro bien,  
caminando lo hallaremos  
en el Portal de Belén.

Desde el cielo baja  
queriendo llorar,  
de ver a los hombres  
como un pedernal.

Pastores, pastores,  
vamos a Belén,  
que el Niño ha nacido  
en Jerusalén.

Niño chiquito,  
qué bonito sois,  
dentro tu cunita

grano de oro sois.

Esos tus deditos  
diez claveles son,  
jardín que divierte  
a mi corazón.

Por aquí pasó María  
como un rayo de cristal  
alumbrando todo el mundo  
como un Padre celestial.

Arrurru, mi Niño;  
arrurru, mi Dios,  
que todo mi anhelo  
es pensar en Vos.

Los tres Reyes del Oriente  
ya vinieron a adorar  
al Señor de Cielo y Tierra,  
Sacramento del altar.

Estrella del cielo,  
aurora del mar,  
llévanos, Señora,  
de Dios a gozar.

A deshoras de la noche  
un gallo nos despertó  
con su lengua tan alegre  
diciendo: ",Cristo nació!".

Mamita Santa Ana,  
qué dicen de Vos,  
Madre Soberana  
y abuela de Dios.

Dicen que ha nacido  
el que ha (de) padecer,  
la luna y el sol  
se alegran al saber.

Caminando mundo breve  
mira que un gallo cantó,  
avisando a los pastores  
que en Belén Cristo nació.

Entre medio de los pastos  
un Niño apareció  
con sus luces alumbrando  
y los ángeles alrededor.

Buenas noches, Niño Manuelito;  
buenas noches, San José,  
ya vinieron tus esclavos  
de rodillas a tus pies.

La noche fue día  
y un ángel bajó,  
nadaba entre luces  
y así nos habló.

Niño chiquito,  
boquita coral,  
ojitos de estrella  
que alumbra en el mar.

No llores, Jesús,  
que nos vas a hacer llorar;  
somos niños de este pueblo,  
te queremos consolar.

Canten serafines  
a igual compás.  
lor en las alturas;  
en la tierra, paz.

Las nubes del cielo,  
las hijas de Adán,  
formaron cortina  
de (¿al?) frío Portal.

¿Qué contiene aquella cueva?  
sin duda Cristo nació;  
entre medio las tinieblas  
con su luz nos alumbró.

San José y la Virgen  
y Santa Isabel,  
andan por las calles  
de Jerusalén.

¡Albricias! ¡Albricias!  
¡Albricias nos den,  
que es el Niño hermoso  
nacido en Belén!

#### **COPLAS DE "ADORACION"**

Entre pajas verdes  
nacistes, Señor,  
temblando de frío  
por el pecador.

Don Juan, Juan  
de las tres churras,  
no me quite  
las dulzuras.



Lámina 18.- Anónimo Potosino del siglo XVIII. Jesús Niño.  
Museo de la Moneda. Potosí. Foto Ministerio de  
Educación. Cortesía de José de Mesa y Teresa Gisbert.

**(De "La Cuadrilla)**

¡Que linda la rosa  
que esta en el rosal!  
Mas linda es el alma  
que se ha de salvar.

San José y la Virgen  
y Santa Isabel,  
andan por las calles  
de Jerusalén.

Ya se va el Niñito.  
¿Cuándo volverá?  
Si es que yo me muero,  
¿quien lo adorará?

Yo te adoro, Niño Manuelito;  
yo te adoro con devoción.  
Pobre soy, nada tengo,  
te ofrezco mi corazón.

Las Pascuas alegres,  
alegres nos den,  
que es el Niño hermoso  
nacido en Belén.

Una canastilla,  
llenita de flores  
que recoge el Niño  
para sus pastores.

¡Qué linda es la palma  
que está en el palmar!  
¡Más lindo es el Niño  
que está en el altar!

Mamita Santa Ana,  
que dicen de Vos.  
Madre Soberana  
y esposa de Dios.

¡Adiós, Niño hermoso;  
adiós, gran Señor;  
adiós, hasta el año,  
con tu bendición!

Ay, huachihuachi  
torito del portalito,  
no me corniés con tus astas,  
corniáme con tus amores.

Alzá la vista p'arriba,  
a(h)i lo verás al Niño Dios,  
vestido de raso blanco  
para morir en la cruz.

-¿Adónde, paloma blanca?  
-En busca de flor morada,  
donde murió Jesucristo  
clavado de pies y manos.

Venid, pastorcillo,  
venid a adorar,  
al Rey de los cielos,  
la tierra y el mar.

Ya viene la vaca  
por el callejón,  
trayendo la leche  
para el Niño Dios.

Dormite, Niñito,  
yo tengo que hacer,  
lavar tus pañales,  
sentarme a coser.

Mamita Santa Ana,  
toca la campana,  
porque el Niño llora  
por una manzana.

Mamita Santa Ana,  
¿por qué llora el Niño?  
por una manzana  
que se le ha perdido.



Vamos a mi casa,  
yo te daré dos,  
una para el Niño,  
otra para vos.

Señor San José,  
toca tu violín,  
que el Niñito llora  
por un volantín.

Del tronco nació la rama,  
de la rama nació la flor,  
de la flor nació María.  
ornada de santo amor.

¡Alegría!  
¡Alegría!  
¡Viva Jesús  
y María!

NOTA.- Estos villancicos tarijeños fueron recogidos por el investigador Prof. Víctor Varas Reyes.  
Miembro Correspondiente del Departamento de Folklore.

© Rolando Diez de Medina, 2014  
La Paz - Bolivia