

V

Cristo en la Sierra Norte: La reinterpretación del cristianismo en un género ritual y musical zapoteco

DAVID TAVÁREZ
VASSAR COLLEGE

Entre 1702 y 1704, fray Ángel Maldonado, quien acababa de asumir su cargo como obispo de Oaxaca, realizó una serie de visitas a Villa Alta para investigar y eliminar creencias indígenas. Estas visitas habían sido precedidas por la ejecución de quince indígenas hablantes de *ticha zaa*, o lengua zapoteca¹ luego de una rebelión en San Francisco Cajonos, en 1700, que resultó en el linchamiento de dos indígenas delatores de una ceremonia ritual colectiva en el pueblo.² Maldonado proclamó una amnistía general por idolatría, válida para todo pueblo de indios en Villa Alta que hiciera una confesión colectiva de sus prácticas religiosas locales. De esta manera, Maldonado efectuó la más ambiciosa y moderna campaña contra "idolatrías" realizada en la Nueva España. Entre septiembre de 1704 y enero de 1705, los oficiales de república de unas 104 comunidades zapotecas, chinantecas y mixes, predominantemente de la alcaldía mayor de Villa Alta, entregaron sendas confesiones sobre sus

1. Sobre la "lengua" o "idioma" del zapoteco, con el cual se refiere al que aparece en este ensayo, son útiles:
Callow, Arturo. *Los zapotecos y su cultura: la etnohistoria de los zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca*.
México: UNAM, 1978.

ceremonias colectivas locales, mediante las cuales identificaron a especialistas y textos rituales.

Paradójicamente, esta campaña rescató uno de los grupos de textos más importantes para la comprensión de la cosmología y religión de los pueblos mesoamericanos durante la era colonial. Este grupo se compone por 107 “cuadernos” entregados en 1704 y 1705 por los oficiales de república de unas 40 comunidades zapotecas en Villa Alta. Tales cuadernos fueron enviados al Consejo de Indias por Malcónado como muestra de la ineficacia de los dominicanos y argumento a favor de la secularización de catorce de sus doctrinas. Este corpus, cuyo estudio sistemático inició con los trabajos de Alcina Franch y Miller,³ contiene 103 textos con una lista parcial o total de los 260 días en la cuenta adivinatoria zapoteca, o *bíyee*. Los cuatro cuadernos restantes del corpus contienen sendas colecciones de cantos en lengua zapoteca, ahora designados, como parte del legajo Audiencia de México 882 en el Archivo General de Indias, como Cuadernos 100 (18 folios), 101 (10 folios), 102 (2 folios) y 103 (7 folios). Los Cuadernos 100 y 101 fueron entregados por especialistas rituales de los pueblos zapotecos cajonos de Betaza y Lachirioag, y contienen dos colecciones de cantos que recorren de forma simbólica el cosmos zapoteco. Los Cuadernos 102 y 103 fueron muy probablemente escritos en el pueblo zapoteco nextizo de Yalahui, y contienen una serie de cantos didácticos sobre entidades y santos cristianos.⁴

El presente ensayo es una semblanza y análisis esquemático de las canciones cristianas transcritas en los Cuadernos 102 y 103. Estos cantos pertenecen a un género oral de origen prehispánico que exhibe paralelos importantes con los cantos en náhuatl ahora conocidos como *Cántares Mexicanos* y *Romances de los Señores de la Nueva España*. Si bien tales cantos nahuas han recibido la atención de varias generaciones de estudiosos, los cantos zapotecos de Villa Alta no habían sido analizados con anterioridad. Me aproximare a ellos

cantos zapotecos se divide en cinco secciones: su contexto social y ritual, una breve comparación con los *Cántares Mexicanos*, su contexto de producción y un análisis de los temas marianos desarrollados por el discurso doctrinal zapoteco contenido en ellos, y una reseña de la labor didáctica y musical de los dominicanos en dichos cantos.

EL CONTEXTO RITUAL Y SOCIAL PARA LA EJECUCIÓN DE LOS CANTOS ZAPOTECOS DE VILLA ALTA

Kaufman⁵ propone que el zapoteco es un complejo lingüístico compuesto por cinco variantes regionales: el papabuco, y las lenguas zapotecas de las zonas norte, centro, sur y oeste; junto con la lengua chatina, estas cinco variantes son las descendientes actuales del protozapotecano. Si bien un estudio filológico de Juan José Rendón⁶ y las investigaciones históricas de John K. Chance⁷ apoyan la tradicional división de la sierra zapoteca en los grupos étnicos cajonos (*bene xhon*), nextizo (*bene xidza*) y bijanos (*bene yan*).⁸ Las diferencias dialectales entre las variantes del zapoteco del norte son aún pocas cosas para el período colonial. Al caracterizar los Cuadernos 100 y 101 de Villa Alta como “textos cajonos” y los Cuadernos 102 y 103 como “textos nextizos”, el presente ensayo se refiere principalmente al contraste entre el uso de la grafía *z* en comunidades nextizas y bijanas coloniales, parafraseando una metáfora africana alveolar sorda que era un reflejo del protozapotecano. La letra *z* en una *z* fue sustituido por una oclusiva fricativa alveopalatal sorda en pueblo cajonos, y en dialectos del valle de Oaxaca, y representado por la grafía *ch* en

1. Alcina Franch, *Calendario y religión entre los zapotecos*, pp. 3-4.

2. Rendón, *División dialectal de la lengua zapoteca*.

3. Chance, *The Complete Works of Fr. Juan*.

4. El texto de que se trata aquí es el zapotecado quego, véase Villano, *Documenzo zapotecado quego*, pp. 1-2.

5. Kaufman, *Los idiomas zapotecos*, pp. 1-10. Véase también el libro de Rendón, *División dialectal de la lengua zapoteca*, pp. 1-10.

designación tradicional de cajonos, nextizo y bijanos demarca principalmente divisiones territoriales, etnohistóricas, y sociopolíticas.

Los cantos zapotecos de Villa Alta fueron producidos de forma independiente por especialistas rituales, y las declaraciones hechas por dichos especialistas nos permiten reconstruir algunos elementos de su contexto de producción. El cuaderno 101 fue entregado por Pedro Gonzalo, del pueblo de Lachirioag, mientras que el cuaderno 100 perteneció a Fernando López, asimismo natural de Lachirioag, quien lo había adquirido de uno de los más renombrados especialistas rituales en Cajonos a finales del siglo XVII: Pedro de Bargas, del pueblo de Betaza. En una deposición hecha en 1704, Fabián de Bargas, hijo del citado Pedro, declara que estos cantos eran entonados por músicos y cantores llamados *belao* durante “sacrificios del común”, realizados en su comunidad de ocho a trece veces cada año. La siguiente descripción de Fabián nos permite recrear el contexto en que se ejecutaban dichas canciones:

... mandan los alcaldes comprar unas candelas delgadas las cuales ponen en los altares en la yglesia y mandan cantar la letanía, y que una pluma grande que tienen las imágenes de n[uest]ra S[eñ]ora la suelen llevar a los d[ic]hos sacrificios y se la pone en la caveza el que está tocando el teponastle y cantando cantos diavólicos, [...] y que tienen puestas guardas en diferentes partes mientras los sacrificios, para que den aviso de si ba algún español u otra persona sospechosa para ellos.¹⁰

Una confesión pública hecha en noviembre de 1704 por los “maestros de idolatría” Fabián y Martín Nicolás de Santiago Laxopa nos ofrece una visión más detallada del contexto musical y ritual al que pertenecían los cantos rituales en zapoteco:

... y para estos sacrificios tenía el común la prebenzión nezesaria que nos elabon gallinas de la tierra y perrillos con que hazíamos los sacrificios, y haviamos de copal con que ynzensábamos al ydolo, y después de haver ydolatrado todo, ybamos a tocar un atabal con el *teponastli*, que en n[uest]ro ydionna zapoteco se llama *nicachis* porque mientras se tomaban de la embriaguez cantaban unos unos tocando sonajas, y al armonía de un casco de una tortuga bayaban todos hombres y mujeres como siempre se ha hecho y se haze en toda la jurisdiccion, y en otras probinzias por falta de ministros p[adr]es y de doctores, que usan sacado de rayz todos estos maleficios que desde la conquista no los hemos dejados de hazer.¹¹

Todos los instrumentos arriba mencionados —el *teponastli* o idiófono cilíndrico de madera, las sonajas, y los caparzones de tortuga, al igual que los silbatos de barro y el tambor alto conocido como *hueluctl*, con metrónomo los musicales tradicionales tanto en comunidades nahuas, según Aguilar y Polanía y Pérez de Ribas, como en pueblos mayas yucatecos, según Aguilar y Sánchez de Aguilar.¹² Debe destacarse que tanto la confección arcaica de este *teponastle*, enfatiza el hecho de que dichas creaciones se ejecutaban al son del idiófono cilíndrico llamado *nicachi* en zapoteco, *teponastli* en náhuatl y *tunkul* en maya yucateco.

Fuera de estas confesiones, existen pocos datos sobre los cantos que fuera de los cantos de *nicachi* podían ser entonados en Oaxaca. Una excepción es la breve crónica que ofrece el dominico fray Francisco de Burgos de la Cruz, de Yanhuitlán, ambos señorías mixtecos:

se juntaron de varias naciones, más de dos mil caciques, como quetzaltecos, huastecos, de cuicula, y lo mismo, y tuvo tanto la fiesta, banquetes, danzas y bailes que

10. Atlixo VA. Criminal History of the Valley of Oaxaca, pp. 133-34.

11. Atlixo VA. Criminal History of the Valley of Oaxaca, pp. 133-34.

12. Véase Aguilar y Polanía y Pérez de Ribas, *Los instrumentos musicales tradicionales de México*, pp. 13-14.

todos a competencia salieron al mitote del *teponaztli* con tantas galas, y joyas de oro, y piedras de estima, que mostraron todos la veneración, amor, y respeto con que celebraban las bodas de aquel señor, y el reclamo que hacía en toda la tierra su autoridad, y su gobierno...¹³

Esta descripción sugiere que, al igual que los *Cantares Mexicanos*, los cantos de *nicachi* jugaban un papel importante como parte de celebraciones públicas organizadas por élites indígenas, y que, por lo tanto, en dichos contextos podían llegar a ser tolerados por las autoridades coloniales.

Es bien conocido el hecho de que tanto las canciones de origen prehispánico en náhuatl y maya yucateco recibían una designación *-cūicatl* y sus derivados en el primer caso, *kay* en el segundo— traducible como “canción” o “canto” en español. Los cantos zapotecos de Villa Alta pertenecen a dos géneros rituales distintos, según sus autores. Las canciones contenidas en el cuaderno 100 se denominan como *dij dola*, un término que significa probablemente “canción de ofrenda o sacrificio”.¹⁴ Se puede proponer que este término se refiere a todas las canciones contenidas en los Cuadernos 100 y 101, las cuales están escritas en zapoteco de Cajonos y no se refieren de forma directa a entidades cristianas. Por otra parte, tres de las canciones escritas en zapoteco nextizo y transcritas en los Cuadernos 102 y 103 reciben el título de *libana*—una palabra cuyo equivalente en zapoteco del valle (*lipàana*) es definida como “amonestación” (26v), “palabras cortesanías palaciegas” (298r), “plática que se haze alta y subida, vide elegancia” (316v), y “sermón” (324v) en

el diccionario zapoteco colonial compilado por el lexicógrafo dominico fray Juan de Córdova.¹⁵

UNA COMPARACIÓN DE LOS CANTOS ZAPOTECOS DE VILLA ALTA Y LOS CANTARES MEXICANOS

Existen diferencias importantes en cuanto al contexto de producción y la composición del corpus entre los cantos zapotecos de Villa Alta y los *Cantares Mexicanos* nahuats. El manuscrito de 1628 preservado en la Biblioteca Nacional de México contiene, entre otros textos, un grupo de unas 91 canciones ahora denominadas como *Cantares Mexicanos*, tal vez compuestas entre las décadas de 1550 y 1580 por nobles nahuats educados por misioneros en el valle de México. Si bien muchos de estos cantos son anónimos, otros pueden ser atribuidos a personajes históricos nahuats,¹⁶ están asociados con grupos étnicos, o incluso con eventos históricos específicos relacionados tanto con el periodo prehispánico¹⁷ como con el periodo colonial temprano.¹⁸ Por otra parte, los cantos zapotecos constituyen un corpus más reducido y pertenecen a un entorno cultural distinto: los 22 cantos de los Cuadernos 100 y 101, escritos en zapoteco de Cajonos, están asociados estrechamente con las cosmologías locales de los pueblos de Lachirioag y Betaza, mientras que los 15 cantos de los Cuadernos 102 y 103, elaborados en zapoteco nextizo, fueron creados con fines didácticos por los dominicos en el pueblo de Yalahui. Dadas estas características, los cantares zapotecos pertenecen a un contexto local de

13 Burgoa, *Palestra historial*, p. 371.

14 Ver Córdova, *Vocabulario en lengua zapoteco*, p. 69v, en donde los vocablos del zapoteco del valle *tij*, *ticha tij*, y *tij tólani* son traducidos como “canción, canto”. El elemento *dola* puede connotar ponder a *tola*, una palabra asociada con la expresión material de un sacrificio y con la noción cristiana del pecado, según Córdova (*Vocabulario en lengua zapoteco*, p. 228v): “Yerna de que antiguamente hazian una soguilla ó torniza y lleuauan la ala confession y ponianla en el suelo delante del pigana [sacerdote] y confesauanse de los peccados que querian. Esta se llaman *Tola*, que es vna yerua de los crnaçales, y de allí quedó, *tola* por el peccado y así dize[n] *Tola tola* el lugar del peccado ó del [co]llecio[n] que se debe a todos y así dize[n] *Tola tola* Otra propiedad es que *dola* se relaciona con el verbo *tolliua* que se debe a todos y la acción de traer un tambor (Córdova, *Vocabulario en lengua zapoteco*, p. 146v).

15 Una de estas canciones, dedicada a Dios Padre, recibe la doble designación de *di libana*, “canción y palabra elegante”.

16 Leon Botilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*.

17 Leon Botilla, “Hay composiciones de origen prehispánico?”.

18 Una de las canciones importantes con el Canto 81, *Chalacachiuaucatl*, “Canción de las mujeres de Tlahuacompanda para conmemorar la forma idiosincrática del triunfo del emperador mexicano Acahuatl (Córdova, vide arriba), no *po lo mo all ahmoço pillohuicatl*, “Canto de niños o tal vez de adultos, cuya forma es importante por el hecho de que fue compuesta para la fiesta de San Francisco y está asociada por sus autores a un grupo que vivían en una iglesia en México”.

Finalmente, la arquitectura de las estrofas sigue un procedimiento similar tanto en los cantares nahuas como en los zapotecos. Al igual que Karttunen y Lockhart, Bierhorst²⁶ sostiene que los *Cantares Mexicanos* alternan la introducción de versos con elementos nuevos con versos repetitivos de una manera predecible. Bierhorst describe la presencia de tres elementos centrales en cada estrofa: una sección inicial que contiene siempre un nuevo tema o información novedosa a la que llama “verso”; una segunda sección que se repite en dos o más estrofas consecutivas, a la que denomina como “refrán”; y un elemento final que corresponde a las sílabas sin contenido léxico arriba descritas, al que nombra “letanía”. Tanto Bierhorst como Karttunen y Lockhart admiten que estos elementos no recurren de una manera uniforme o automática a través de todas las canciones, puesto que algunas de ellas (como la altamente compleja Canción 84, *Chalcachiuaucatl*, “Canto de las mujeres de Chalco”) poseen estrofas que no contienen “refranes” o insertan “versos” iniciales de forma muy variable.

Un procedimiento estructural similar fue utilizado en los cantos zapotecos de Villa Alta. Nuevamente, debe enfatizarse una distinción entre los cantos no cristianos, que siguen un patrón relativamente heterogéneo para construir sus estrofas, y los cantos cristianos, que observan la alternancia entre los tres elementos arriba indicados de forma mucho más regular. Adaptando la terminología de Bierhorst, propongo aquí que los cantos zapotecos construyen sus estrofas mediante la combinación de tres elementos constantes: un “tema” que varía de estrofa a estrofa, un “refrán” que se repite en dos o más estrofas adyacentes, y un “final de estrofa”, que cierra estrofa mediante la inserción de sílabas sin contenido léxico o frases recurrentes.

Como ejemplo de esta estructura, basta examinar las primeras dos estrofas del Canto 1, Cuaderno 102:²⁷

ESTROFA 1

TEMA 1:

El santo papa beyonilachij cuina bedao

El santo papa pidió a Dios mismo

*yoani guetze lao yo
señor del mundo*

REFRÁN 1:

bezhalachiloo

Tú diste graciosamente

FINAL DE ESTROFA:

ayaoo ayau

ESTROFA 2

TEMA 2:

coo lao ditza beanilo

Con tus palabras ordenaste que la madre querida diera a luz al hijo querido de Dios.

Xoanij quetze lao yoo

venor del mundo

REFRÁN 1:

bezhalachiloo

Tú diste graciosamente

FINAL DE ESTROFA:

ayaoo ayau

La xini natzona l'noo

llamado el hijo amado de Dios.

xilani cutina beclao

siervo de Dios, mi amo.

xilabho cutina beclao

siervo de Dios, mi amo.

relación entre dichos patrones silábicos y los cambios de movimiento de danza.”

26 Karttunen y Lockhart, “La estructura de la poesía nahua,” vista por sus variantes,” *Berlín y Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs*, p. 11.

27 AGN, MEXICO, 887, 66b.

ESTROFA 1	ESTROFA 2	ESTROFA 3	ESTROFA 4	ESTROFA 5	ESTROFA 6
Tema 1 Refrán 1 Fin Estrofa 1	Tema 2 Refrán 1 Fin Estrofa 1	Tema 3 Refrán 1 Fin Estrofa 1	Tema 4 Refrán 1a Fin Estrofa 1	Tema 4a Fin Estrofa 1	Tema 5 Fin Estrofa 1

Como sucede con los *Cantares Mexicanos*, los cantos de Villa Alta poseen también instrucciones metalingüísticas que permiten a los *belao*—los músicos que se especializaban en la ejecución de este género— pasar de un patrón de percusión a otro, de acuerdo con la estructura de la canción. Por ejemplo, en la Canción 2 del Cuaderno 102,²⁸ el texto indica que la parte principal de la estrofa se acompaña con un patrón de percusión de siete sílabas, expresado como “ton co: tin co: tin co ti”. Al llegar al fin de estrofa, que consiste en el vocablo “Aleluya”, la percusión cambiaba a un patrón de seis sílabas, transcritas como “tin gui tin gui tin qui”:

CUADERNO 102, Canción 2,

queni dios xocij
De “Dios Padre”

INDICACIÓN METALINGÜÍSTICA
PATRÓN DE PERCUSIÓN
INDICACIÓN METALINGÜÍSTICA
PATRÓN DE PERCUSIÓN

ton co: tin co: tin co ti
cane hasta
tin gui tin gui tin qui

Como se ha indicado anteriormente, es posible que cada una de estas sílabas represente un golpe o un tono en el *nicachi*, pero resulta de otra manera un posible interpretar estos patrones silábicos sin recurrir a la conjetura

EL ORIGEN DE LOS CUADERNOS 102 Y 103 DE VILLA ALTA

Las comunidades de habla zapoteca nexitza o bijana utilizaron la grafía *teponastle* para transcribir un fonema que era representado como *ch* en comunidades zapotecas de Cajonos en palabras como *yetze / yeche*, “pueblo”, o *tit. a. techa*, “palabra”. Por lo tanto, la presencia de la grafía *tz* en los textos de los Cuadernos 102 y 103 denota que fueron compuestos por hablantes de zapotecos nexitza o bijano. Dado este elemento, es posible identificar el probable lugar de origen de dichos textos por eliminación, utilizando datos provenientes de las confesiones comunales recogidas por autoridades eclesásticas en 1704 y 1709. Dentro de este grupo de confesiones, existe solamente una instancia en el grupo de los oficiales de república de un pueblo zapoteco nexitza o bijano mencionado en la entrega de “cantos de teponastle”: la confesión del pueblo de Yalabun (1704) de noviembre de 1704, una confesión firmada por las autoridades de Yalabun que fue presentada al juez eclesiástico Aragón y Alcántara; en ella, se afirma que Juan Martín, hijo del alcalde Miguel Martín, poseía “un cuaderno del canto de teponastle”, que tanto Miguel como otro oficial de república habían usado este texto, y que no se había hecho ningún “sacrificio del comunero” el pueblo luego de la muerte de dos de sus “maestros de idolatría” que quedaron atrás.³⁰ Si bien Juan y Miguel Martín tal vez fueron los últimos poseedores de los Cuadernos 102 y 103, no se puede establecer si fueron sus autores. Aunque ambos textos fueron compuestos por la misma mano, es posible que si hubieran sido copias de textos compuestos originalmente a mediados del siglo XVII o aún en fechas más tempranas. De hecho, la presencia de ciertas variaciones ortográficas altamente irregulares de vocablos españoles (*Antana* por “Santa María”, *zodio* por “judío”, *Ahisaso guiriso* por “leñador”

²⁸ Véase el Cuaderno 102.

²⁹ Véase el Cuaderno 103.

balacisco por “Francisco”, y *hesarudale* por “Jerusalén” – sugiere que dichos textos fueron copiados por hablantes nativos de zapoteco que no estaban bajo la supervisión de frailes dominicos.

El contenido de los Cuadernos 102 y 103 está orientado a la veneración de entidades cristianas. El primer cuaderno contiene tres breves cantos: uno que celebra el sacrificio del hijo único de Dios (seis estrofas), otros sobre la Virgen María (cinco estrofas), y otro más titulado *libana queani S[an] Fran[cis]co*, “Palabras Elegantes sobre San Francisco” (cuatro estrofas). El segundo contiene un total de 72 estrofas divididas entre 12 canciones de duración variable que toman como temas la redención, la pasión de Cristo, los misterios gozosos de María, y a los personajes de Dios Padre, los Reyes Magos, y San Juan Bautista. El contenido de dichos cantos en cuanto a temas, secciones, y número de sílabas en patrones de percusión puede resumirse de la siguiente manera:

CUADERNO 102³¹

- | | | |
|---------------------------------------|----------------------------|------|
| 1. <i>Libana</i> sobre Jesucristo | 6 secciones, 22 sílabas | 664r |
| 2. <i>Libana</i> sobre la Anunciación | 5 secciones, 6 - 7 sílabas | 664v |
| 3. <i>Libana</i> para San Francisco | 4 secciones, 7 sílabas | 665r |

CUADERNO 103³²

- | | | |
|--|------------------------------|-----------|
| 1. <i>Libana</i> de la llegada de las riquezas de Dios | 5 secciones, 10 sílabas | 687r |
| 2. <i>Libana</i> sobre creyentes y no creyentes | 7 secciones, 10 sílabas | 687v |
| 3. <i>Libana</i> sobre la Pasión de Cristo | 8 secciones, 10 sílabas | 687v-688v |
| 4. <i>Libana</i> sobre la Pasión y el dolor de María | 6 secciones, 8 sílabas | 688v-689r |
| 5. <i>Libana</i> sobre Santo Domingo y Santo Tomás | 5 secciones, 8 sílabas | 689r |
| 6. <i>Libana</i> sobre los misterios gozosos de María | 7 secciones, 13 sílabas | 689v-690r |
| 7. <i>Libana</i> sobre la Natividad | 5 secciones, 12 y 13 sílabas | 690r |
| 8. <i>Libana</i> para la Gran Señora | 4 secciones, 8 sílabas | 690v |
| 9. <i>Libana</i> sobre Cristo y Santo Domingo | 5 secciones, 10 y 6 sílabas | 691r |
| 10. <i>Libana</i> para Dios Padre | 4 secciones, 7 sílabas | 691v |
| 11. <i>Libana</i> de los Reyes Magos y Juan Bautista | 9 secciones, 12 sílabas | 691v-692r |
| 12. <i>Libana</i> para San Juan Bautista | 7 secciones, 7 y 14 sílabas | 692v-693r |

Los autores de estos cantos cristianos tomaron como punto de ciertos conocimientos generales sobre la historia zapoteca. Por primera vez en la primera canción del cuaderno 103 celebra la llegada a Oaxaca del (designado metafóricamente como *xiquitza dios*, “las riquezas de Dios”) la siguiente manera:

CUADERNO 103, Canción 1, Estrofa 5³³:

[...]

bata	bida	xiquitza dios
cuando	vinieron	las riquezas de Dios
bechina	zachila dao	lachi guiya e
Llegó a la gran Zaachila	el corazón y la luz	bene za e
		de la gente zapotecu

hi ya hi yoo hi yaa naa

Esta estrofa enfatiza que “el corazón y la luz de la gente zapoteca” [en zapoteco de manera providencial a “la gran Zaachila”, que corresponde a uno de *quiche*, o estados étnicos zapotecos, más poderosos del período poscolombiano del valle de Oaxaca. Según el relato canónico de Burgoa,³⁴ Cocijoeza, cacique de Zaachila, conquistó la región de Tehuantepec poco antes de la conquista, Panola, e instaló a su hijo Cocijopij como su gobernante. Luego de la liberación de los españoles, Cocijoeza abdicó su señorío a favor de la corona española evitando así la conquista militar, para luego regresar a Zaachila y fallecer en la región en 1529, mientras que su hijo Cocijopij fue bautizado como don Juan Cortés.³⁵ Don Juan Cortés Cocijopij fue eventualmente acusado de traición a los títulos de animales con un grupo de sacerdotes zapotecos, en Milb Audencia de México intervino en el caso, y don Juan fue juzgado y ejecutado.]

³¹ Ver México, 1991, 100.

³² Burgoa, *Pala*, 166-167, 168-169.

³³ Ver Cocijopij, *Historia que se hizo de un cacique* para una construcción de la identidad zapoteca, 1991, 100.

³⁴ Ver México, 1991, 100.

³⁵ Ver México, 1991, 100.

balacisco por “Francisco”, y *hesarusale* por “Jerusalén” – sugiere que dichos textos fueron copiados por hablantes nativos de zapoteco que no estaban bajo la supervisión de frailes dominicos.

El contenido de los Cuadernos 102 y 103 está orientado a la veneración de entidades cristianas. El primer cuaderno contiene tres breves cantos: uno que celebra el sacrificio del hijo único de Dios (seis estrofas), otros sobre la Virgen María (cinco estrofas), y otro más titulado *libana queani S[an] Fran[cis]co*, “Palabras Elegantes sobre San Francisco” (cuatro estrofas). El segundo contiene un total de 72 estrofas divididas entre 12 canciones de duración variable que toman como temas la redención, la pasión de Cristo, los misterios gozosos de María, y a los personajes de Dios Padre, los Reyes Magos, y San Juan Bautista. El contenido de dichos cantos en cuanto a temas, secciones, y número de sílabas en patrones de percusión puede resumirse de la siguiente manera:

CUADERNO 102³¹

- | | | |
|---------------------------------------|----------------------------|------|
| 1. <i>Libana</i> sobre Jesucristo | 6 secciones, 22 sílabas | 664r |
| 2. <i>Libana</i> sobre la Anunciación | 5 secciones, 6 - 7 sílabas | 664v |
| 3. <i>Libana</i> para San Francisco | 4 secciones, 7 sílabas | 665r |

CUADERNO 103³²

- | | | |
|--|------------------------------|------------|
| 1. <i>Libana</i> de la llegada de las riquezas de Dios | 5 secciones, 10 sílabas | 687r |
| 2. <i>Libana</i> sobre creyentes y no creyentes | 7 secciones, 10 sílabas | 687v |
| 3. <i>Libana</i> sobre la Pasión de Cristo | 8 secciones, 10 sílabas | 687v, 688v |
| 4. <i>Libana</i> sobre la Pasión y el dolor de María | 6 secciones, 8 sílabas | 688v, 689r |
| 5. <i>Libana</i> sobre Santo Domingo y Santo Tomás | 5 secciones, 8 sílabas | 689r |
| 6. <i>Libana</i> sobre los misterios gozosos de María | 7 secciones, 13 sílabas | 689v, 690r |
| 7. <i>Libana</i> sobre la Natividad | 5 secciones, 12 y 13 sílabas | 690r |
| 8. <i>Libana</i> para la Gran Señora | 4 secciones, 8 sílabas | 690v |
| 9. <i>Libana</i> sobre Cristo y Santo Domingo | 5 secciones, 10 y 6 sílabas | 691r |
| 10. <i>Libana</i> para Dios Padre | 4 secciones, 7 sílabas | 691v |
| 11. <i>Libana</i> de los Reyes Magos y Juan Bautista | 9 secciones, 12 sílabas | 691v, 691v |
| 12. <i>Libana</i> para San Juan Bautista | 7 secciones, 7 y 14 sílabas | 691v, 691v |

Los autores de estos cantos cristianos tomaron como punto de referencia ciertos conocimientos generales sobre la historia zapoteca. Por ejemplo, la primera canción del cuaderno 103 celebra la llegada a Oaxaca del evangelio (designado metafóricamente como *xiquitza dios*, “las riquezas de Dios”) de la siguiente manera:

CUADERNO 103, Canción 1, Estrofa 5³³:

[...]

bata	bida	xiquitza dios	
cuando	vinieron	las riquezas de Dios	
bechiná	zachila dao	lachi guiya e	bene za e
llegó a la gran Zaachila	el corazón y la luz	de la gente zapoteca	

hi ya hi yoo hi yaa naa

Esta estrofa enfatiza que “el corazón y la luz de la gente zapoteca” ha arribado de manera providencial a “la gran Zaachila”, que corresponde a uno de los *mitche*, o estados étnicos zapotecos, más poderosos del período posclásico en el valle de Oaxaca. Según el relato canónico de Burgoa,³⁴ Cocijoeza, señor de Zaachila, conquistó la región de Tehuantepec poco antes de la conquista española, e instaló a su hijo Cocijopij como su gobernante. Luego de la llegada de los españoles, Cocijoeza abdicó su señorío a favor de la corona española, evitando así la conquista militar, para luego regresar a Zaachila y fallecer en la región en 1529, mientras que su hijo Cocijopij fue bautizado como don Juan Cortés.³⁵ Don Juan Cortés Cocijopij fue eventualmente acusado de realizar sacrificios de animales con un grupo de sacerdotes zapotecos en Mitla. La Anuencia de México intervino en el caso, y don Juan fue juzgado y senten-

31. AGN, México, 6, 887.

32. Burgoa, *Estados de la región de Oaxaca*, pp. 135-36.

33. AGN, México, 6, 887. Véase también el comentario con el que las narrativas que se compusieron sobre don Juan Cortés.

ciado a la pérdida de su cargo como gobernante, así como de los ingresos de sus antiguos pueblos tributarios. Según Burgoa, esta condena tuvo un impacto devastador en don Juan Cocijopij, quien murió en Nejapa cuando regresaba de la ciudad de México a Tehuantepec.³⁶

Por otra parte, otra canción que narra la pasión de Cristo y el sufrimiento de María emplea el término *guitag*, “éstera de caña”, de la manera siguiente:

CUADERNO 103, Canción 4, Estrofa 5.³⁷

Ceagli naçaca
 ¿Podrás creer en el bien?
 ceagli nabani yahui lani gueieba
 ¿Podrás creer en la vida en el palacio dentro del cielo?
 ceagli naguitag yahui lani gueieba
 ¿Podrás creer en la estera de caña del palacio dentro del cielo?

Ayao Ayao

Como lo sabían los autores de este canto, *guitag* se refería al gobierno legítimo de los señores zapotecos precolombinos al denotar, de manera metonímica, la “éstera de caña” en la que se sentaban tales gobernantes.³⁸ Esta metonimia era también utilizada de manera muy amplia en náhuatl como parte del *cl*fratismo *petlatl icpalli*, “el petate, el equipal”, que designaba también la *no* con el gobierno legítimo. Esta canción efectúa una importante transformación simbólica al asociar al gobierno legítimo con *yahui lani gueieba*, “el palacio dentro del cielo”, que es una frase que denota al reino celestial de Dios. Pudo en la literatura doctrinal en zapoteco.

36 Burgoa, *Palestra historial*, p. 350.

37 AGI, México, 882, 688v.

38 Mi traducción de *mi guitag* como “éstera de caña” es tentativa. Al parecer, en el palacio de *lani gueieba* se refiere no precisamente a la *caña* *guitag*, “éstera de caña” (Ver Córdova, *Los abuelos en la zona zapoteca*, p. 199). Éstera de caña: *Onoçca, talocaput, quuitabaca*.

TEMAS MARIANOS EN LOS LIBANA DE VILLA ALTA

Esta sección propone un acercamiento a los discursos doctrinales de los cantos de Yahahui mediante una preocupación central en dichos textos: la selección de términos zapotecos para traducir un discurso sobre las cualidades físicas y espirituales de María. Los autores de textos doctrinales en náhuatl, zapoteco y mixteco tendían a subrayar el papel de María como la madre del salvador de la humanidad, y a exaltar tanto su compasión como su obediencia a los designios de Dios Padre. De hecho, Lockhart³⁹ arguye que los textos devocionales nahuas sobre María le conceden un rol “paralelo al de Dios Padre”; además, Terraciano⁴⁰ ha analizado la representación de Dios Padre y María como deidades del mismo rango, o aún como una pareja de dioses, creadores que correspondían a la tradición del *yuhui tayu*, el señorío conjunto de una comunidad mixteca (ñuu) por una pareja casada de noble alcaurnia. Por otra parte, Burkhardt⁴¹ ha indicado que María recibe una serie de títulos exaltados en obras doctrinales en náhuatl, tales como *cihuapilli*, “mujer noble”, *cihuateuctli*, “señora”, y *cihuatliahitoani*, “reina o señora suprema”.

Fuera de *Xonaxi*, la apelación más frecuente para María en zapoteco es *vnuu queia huezaa lachi*, “madre del dar generoso”, utilizada por todos los autores doctrinales como traducción de la expresión canónica “madre de la misericordia”. Esta caracterización se aproxima al término náhuatl *teclhuaco milçilli*, “entristecerse por alguien” —una referencia a la compasión, que es más aún que la misericordia, la cualidad que define la relación entre María y sus hijos nahuas, de acuerdo a Burkhardt.⁴² Si bien el zapoteco del valle para el término *queia huechibáa lachi*, “compasión”,⁴³ el que es semánticamente paralelo a *teclhuacoyalizilli*, esta expresión no aparece asociada a María en los

39 Lockhart, *The Nahuas After the Conquest*, p. 107.

40 Terraciano, *The Aztecs of Central Mexico*, p. 101.

41 Burkhardt, *Before Columbus: The Virgin Mary*, p. 11.

42 Burkhardt, *Before Columbus: The Virgin Mary*, p. 110.

43 Córdova, *Los abuelos en la zona zapoteca*, p. 199.

textos doctrinales. De hecho, las siguientes estrofas de los Cuadernos 102 y 103 enfatizan no la compasión, sino la caridad de María (designada como *que la huezaa lachi*) y la dádiva de su propio ser a los planes divinos:

CUADERNO 103, Canción 6, Estrofa 3:⁴⁴

lanij *naitiuitatee* golagloy xonasi *xanata* M[ar]ía ximaa guela hueça lachi xene
En la fiesta de Navidad **tú nacisté de la señora santa María,** **madre del gran dar generoso**

chia yahui lani guieba

Ella está **en el palacio del cielo**

Ayao ho hua hi ya he

CUADERNO 102, Canción 2, Estrofa 1:⁴⁵

godice queag beo nizah naxij lleeya yahui lijchij dios
Verdaderamente murió **la azalea,** **el agua dulce,** **el patio del palacio de la casa de Dios**

bezahlachijloo quia lij benaachij xilahni cuina bedao
Tú diste graciosamente **la verdadera luz a la humanidad,** **siervo de Dios mismo**

ayahu ayau

¿Cómo se explica el hecho de que la última estrofa designe a María como “el patio del palacio de la casa de Dios”?⁴⁶ Este epíteto es una traducción de una referencia metafórica proveniente del Cantar de los Cantares (4:12) en el que

la amada es comparada a un huerto o jardín circundado por muros (*huerto conclusus* en latín). Tal designación puede ser explicada a la luz de las investigaciones de Winston-Allen,⁴⁷ quien afirma que hacia el siglo XII, los textos marianos europeos habían adoptado la evocativa imagen del *hortus conclusus* como una alusión al vientre virginal de María.⁴⁸ De hecho, este epíteto parece hacer eco a una apelación mariana utilizada por el ya mencionado autor franciscano fray Juan Bautista Viseo. En un sermón en náhuatl impreso en 1606,⁴⁹ y producido a través de un proyecto conjunto realizado por Viseo y varios autores de habla náhuatl, María es denominada como *in iteoxuchitlcpantlan, ah zin Dios, in iteoxuchitlaltzin*, “el divino jardín de Dios, su divina tierra florida, una fórmula que exhibe paralelos semánticos obvios con el epíteto zapoteco que aparece arriba de estas líneas. De hecho, la representación de María como un huerto divino no está limitada al discurso doctrinal en náhuatl y zapoteco. En un himno mariano en quechua compuesto por Juan Pérez Bocanegra e impreso en 1631,⁵⁰ María es descrita como un gran jardín florido rodeado por *pataclancu, tecaullasca, hahuaisaca, tintin, y vilicu*, cinco tipos de árboles de parras nativos de los Andes que habían sido *Añai llica quenchahuypa* (milinuuscán, “tejidas en tu hermosa cerca enmarañada”).

Los epítetos marianos *queag beo* “azalea” y *queag he quechimo lao* “huerto de las quince caras” (que se refiere a los quince misterios del rosario) son parte de una estrategia retórica que representaba tanto a María como a Jesús como como “flores” nacidas del árbol genealógico de Isaf.⁵¹ Un pasaje de *libro de las flores* (11:1-2) que menciona el “árbol de Isaf” ha sido comúnmente interpretado como una promesa divina de que el Mesías – y por implicación su

⁴⁴ AGI, México, 882, 689v.

⁴⁵ AGI, México, 882, 664v.

⁴⁶ Córdoba, *Vocabulario en lengua zapoteca*, glosa *líca* como “huerto” (22v) y “patio” (20v). En varios testimonios zapotecos de Villa Alta usan *leya* o *leca* como “patio”. *Yahuu* es una forma cognada en zapoteco nexitlo del término del zapoteco del valle *quehua* o *quahuu* (tradicionalmente “palacio, casa real”) (21v), y como el adjetivo “cortés, real” (20v, 20v, 21v). Otra posibilidad de lectura de *lleeya yahui lijchij dios* sería “el patio antiguo de la casa de Dios”, ya que Córdoba *Vocabulario en lengua zapoteca*, p. 137-38, plantea *yahuu* como “casa de la antepasada por el cual” (palacio) con un significado similar al del concepto mariano.

⁴⁷ Winston Allen, *Stories of the Rose*, citada en Burkhart, *Before Guadalupe: The Virgin Mary in Cordoba, Vocabulario en lengua zapoteca*, p. 173, cita dos expresiones en zapoteco de Córdoba que apuntan a la acción de embalar/arse: una utilizada en la invocación de un cofre en el libro *libro de las flores* y cuatro variantes que se refieren al embarcarse de cualquier objeto importante (como *hama huca sama huáhuera, huca huáhuera*).

⁴⁸ Booth y Allen, *La coronación en Leónora en suana*, citada en Burkhart, *Before Guadalupe: The Virgin Mary in*.

⁴⁹ Burkhart, *La fiesta de Guadalupe*, pp. 134-35.

⁵⁰ Winston Allen, *Stories of the Rose*, p. 173.

madre—nacerían del árbol genealógico del rey David, hijo de Isaí. De hecho, esta figura retórica aparece en textos doctrinales en náhuatl y en quechua. Por ejemplo, una oración en náhuatl en el *Santoral en mexicano*, un manuscrito jesuita de inicios del siglo XVII se refiere a María afirmando que *tiyyecyolloxochiquahuitzmolmiltzin*, “tú eres un retoño del sólido árbol de flores-corazón”, y que *tiymelauca açucenaxochitzin in Jesse*, “tú eres la recta azucena de Isaí”.⁵² Esta misma estrategia —el uso de vocablos provenientes de géneros orales indígenas para traducir una metáfora mariana canónica— recurre en el himno quechua de Pérez Bocanegra arriba citado: la frase en cuestión es *Iesep yupai Capac pitan çaçacampa cori sullcan*, “el real y estimado descendiente de Isaí, la dorada y joven progenie de su florecer”.⁵³

Si bien los cantos de Villa Alta no se refieren directamente al árbol de Isaí, debe destacarse que las imágenes de flores y dulzura ocupan un lugar importante en el discurso doctrinal zapoteco. *Gueag beo* es una versión colonial del nombre cognado contemporáneo *yej pió*, o “azalea”, aún utilizado en pueblos cajonos.⁵⁴ Por otra parte, en varias canciones de los Cuadernos 102 y 103, tanto María como Jesús reciben epítetos que incorporan la palabra *gueag*, “flor”. Aparte de ser una “azalea”, María es también una *gueag naxi*, “flor dulce”, mientras que Jesucristo es una *gueag tzahui*, “flor buena”, y *gueag natzonni golog guetze lao yoo*, “la flor querida nacida en este mundo”. La frase estativa *na-xij*, “es dulce”, que recurre en el epíteto *niza naxij*, “agua dulce”, está asociada con caracterizaciones marianas en textos devocionales zapotecos. Por ejemplo, la versión zapoteca de *Salve Regina* que el dominico fray Pedro de Feria imprime en su *Doctrina* de 1567 designa a María con las palabras *quech nabannìe, queha naxiè*, “Oh, vivir, dulzura” (56v), mientras que la *Doctrina* impresa en lengua zapoteca nexitza por Francisco Pacheco de Silva en 1663 emplea *naxij* en expresiones como *lehe naxijjuaitari que Nonaua que techeo Rabaani Maria*, “el vientre dulce y puro de la señora de todos nosotros, la Virgen María” (35r).

52. Bunkhart, *Expone Guadalupe: Ihu Virgen Mary*, p. 10.

53. Durston, *Excelsat Chuchua*, p. 196.

54. Long, *Doctrinario apóstolico de San Bartolomé*, vocablos 103-104, p. 111.

LA LABOR DIDÁCTICA Y MUSICAL DE LOS DOMINICOS EN LOS LIBANA DE VILLA ALTA

Si bien la identidad del autor o los autores de estos cantos zapotecos, como hemos nos es desconocida, dadas su temática general y sus correspondencias con el discurso doctrinal mariano desarrollado por autores y misioneros, habla náhuatl y quechua durante los siglos XVI y XVII, se puede proponer que dichos cantos corresponden a una estrategia doctrinal dominica que empleó géneros orales indígenas para representar narrativas didácticas en tianas frente a audiencias de indígenas zapotecos en las montañas de Villa Alta. Debe subrayarse que los cantos de Yalahui ocasionalmente asumen un marcado tono didáctico que celebra la presencia misionera de los dominicos en Villa Alta, como sucede en la siguiente estrofa:

CUADERNO 103, Canción 9, Estrofa 2:⁵⁵

Pola gona tzahui | rjaho
 Recen y digan bien
 libalnal que santo ybagedio
 El libana del santo Evangelio
 Aleluya Aleluya

xiguitza díos

las riquezas de Díos:

Rolohui

que anuncian

bexoxij Santo louingo

los padres de Santo Domingo

Por otra parte, los *libana* se refieren a varias composiciones musicales que están empleadas de manera común en el oficio litúrgico, que había sido ya introducido a Villa Alta en el siglo XVI por los dominicos. Por ejemplo, nuevos cantos que se refieren al nacimiento de Jesucristo y al viaje de los Reyes Magos, como la que sigue, se refieren al cántico de Simeón, el que más tarde se volvió a cantar en latín con las palabras *Nam dicitur: scilicet tuum Dominum*.

secundum verbum tuum in pace, “Ahora deja ir en paz a tu siervo, Señor, de acuerdo a tu palabra” (Lucas 2: 29-32):

CUADERNO 103, Canción 11, Estrofa 1.⁵⁶

guela biçaa xona tza n[ã] be gocihahe xini bedao
El límite, señor, de los días, ahora (?) él liberó al hijo de la deidad

ni gonaha gopa bedao xene nagola san ximëo
ésto dijo el gran sacerdote, el anciano San Simeón

goxilae xini be[ta]o nij Zesus naçarena huecilahe guetze lao yo
Él envió a este hijo de la deidad, Jesús Nazareno, su mensajero en la Tierra

hiyo hiyo

Como puede apreciarse al inicio de esta estrofa, la frase inicial *Nunc dimittis* es glosada de manera idiosincrática mediante una frase que se refiere al “límite, señor, de los días”, para luego interpretar la acción original mediante la cual Simeón pide a Dios que le deje ir como *gocilahe xini bedao* “el liberó al hijo de la deidad”. Por lo tanto, es posible que la primera frase sea una versión tergiversada creada por el error de un copista, o una traducción errónea que surgió de la colaboración entre autores dominicos y zapotecos.

Dicho cántico no es el único mencionado de manera directa en los *libanos*, ya que otro cántico de uso común, el *Benedictus Dominus Deus Israel* (cuyo texto latino proviene de Lucas 1: 68-79), que formaba parte del oficio de Juan, es citado por su nombre en una canción que conmemora la vida de Juan Bautista:

CUADERNO 103, Canción 12, Estrofa 1.⁵⁷

Zanha xohuanipauitilista huya huc
San Juan Bautista

xocilo laa sacahariya xinahelo laa Santa Yzabell
El nombre de tu padre es Zacarías, el nombre de tu madre es Santa Isabel

loy sacariya profeta xina lij bizeguilu yala begoco altar
Tú, Zacarías profeta, madre verdadera [sic], quemaste copal en el altar

godinalo guela huezalachi lao dios
Pediste misericordia ante Dios

goneelo benedicoto dominee deam icarahel guela huebana di
Dijiste el “Benedictus Dominus Deus Israel”, esta canción de la resurrección [sic]

bita guinehelo Angel lao Zacaria [...]
Veniste a decirlo, ángel, ante Zacarías

Como es bien sabido, desde el punto de vista de la liturgia cristiana, el *Benedictus Dominus* es un cántico en el cual Zacarías da gracias al Dios de Israel por el nacimiento de su hijo Juan Bautista, quien eventualmente anunciará la llegada de Jesús como el mesías prometido al pueblo israelita. Es claro que los autores de esta estrofa intentan citar el nombre latino del cántico, y que la plosa en zapoteco señala la relación entre dicho cántico y la importancia del nacimiento de Juan Bautista. No obstante, existe una serie de errores, que son, como en el caso anterior, el producto de faltas de copiado, o de un entendimiento parcial entre los autores dominicos y zapotecos. Por una parte Zacarías cambia de género y es designado como *xina lij*, “madre verdadera”. Por otra parte, el *Benedictus* es caracterizado como *guela huebana di*, “canción de la resurrección”, lo que no captura cabalmente el carácter antropológico y teológico de esta composición.

Si bien no existen datos precisos sobre la identidad de los autores dominicos que participaron en la elaboración de estos *libana*, hay referencias diversas a obras doctrinales similares en zapoteco que ya no existen. Como observa el autor dominico Gaspar de los Reyes⁵⁸ en su prefacio a su gramática comparada del zapoteco de Cajonos y el zapoteco del valle, no parece existir ningún texto devocional en zapoteco nexitzo o de cajonos impreso durante el siglo XVII, a excepción de la *Doctrina Christiana en lengua Zapoteca Nexitza* de Pacheco de Silva de 1687. Por lo tanto, sólo se podría especular, como Reyes señala en su prefacio, que, ya que los dominicos habían hecho predicación en Villa Alta desde finales del siglo XVI en adelante, debían de haber existido y perdurado algunas copias manuscritas de sus sermones. Los *libana* de Yahuhui son una de las pocas pruebas fehacientes de que el argumento de Reyes no era simplemente una defensa de los proyectos de evangelización dominicos, que estaban bajo ataque justamente en la primera década del siglo XVIII debido a la campaña contra idolatrías de Maldonado.

La producción de los *libana* de Yahuhui se inscribe dentro de una estrategia doctrinal dominica que recurrió a géneros dramáticos en la última mitad del siglo XVI y la primera mitad del XVII para enseñar la doctrina cristiana a un público neófito indígena. A pesar del contraste entre la relativa abundancia de obras dramáticas devocionales en náhuatl,⁵⁹ existen noticias de varios autos sacramentales en zapoteco cuyo paradero es ahora desconocido. De acuerdo con Burgoa, el dominico fray Alonso de la Anunciación compuso y presentó un drama bíblico en lengua zapoteca en 1575 en su parroquia de Etla. Hacia inicios o mediados del siglo XVII, uno de los maestros de novicios de Binagoa, fray Melchor de San Raimundo, parece haber compuesto y escenificado un auto sacramental sobre el martirio de Santa Catalina de Siena en verso zapoteco, también en Etla.⁶⁰ Finalmente, existen referencias sobre repeticiones dramáticas doctrinales en zapoteco y español escritas por fray Melchior Giménez, quien trabajó como misionero en pueblos chochos, y murió en

1624.⁶¹ Es plausible que las obras en verso zapoteco escritas por Villanueva, Anunciación, San Raimundo y Giménez hayan servido como ejemplo o modelo para la elaboración de los *libana* de Yahuhui, si bien no se puede establecer un vínculo directo entre estas obras y aquellos autores.

CONCLUSIONES

Las similitudes estructurales entre los *libana* zapotecos y los *Cantares Mexicanos* sugieren que estos tres géneros compartían una serie de pautas prosódicas y retóricas comunes a un género oral de origen prehispánico que se ejecutaba en espacios públicos y tenía como objetivo la representación pública de narrativas históricas o religiosas. La idea de un vínculo intelectual directo entre los cantos nahuas y zapotecos mediante la acción intercultural de misioneros resulta plausible en el caso de los *libana*. Si, como propone Bierhorst,⁶² una o varias copias de los *Cantares Mexicanos* circuló durante el siglo XVII entre un grupo de autores que incluiría a Juan de Torquemada, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Chimalpáhin, Horacio Carochi y Luis Lascano de la Vega, resulta plausible sugerir que los misioneros que supervisaron la elaboración de los *libana* tenían noticias de la existencia de dicho texto. De hecho, la transcripción de patrones de percusión, la relativa rigidez estructural y el uso de finales de estrofa como *ayao ayau*, sugieren una posible influencia de los *Cantares Mexicanos* como modelo prosódico inmediato.

Es posible proponer que los *libana* de Villa Alta representan no sólo una apropiación de un género ritual zapoteco para fines cristianos, sino también un nuevo género en el que la ejecución de cantos al ritmo del *nacacht* se suma a la representación de personajes cristianos por parte de actores zapotecos como ejemplo de este género híbrido — que se aparta de la pauta de los autos sacramentales en lengua náhuatl escritos durante el periodo colonial — y no

58. Reyes, *Gramática de las lenguas zapoteca setrenna y apoteca de la Vall*.

59. Homboldt, *El teatro náhuatl*, Buchhart *Udy Wech*, vol. 5, ff. 100r-100v, Buchhart *Cabauatl* *Uchano*.

60. Burgoa, *Pob. de la bondad*, p. 30.

61. Pineda *Gramática apoteca de auto anconano p. 155*.

62. Bierhorst, *Cantares Mexicanos: Song of the Aztecs*, p. 11.

63. Gally, *Buchhart Cabauatl* *Uchano*.

mos la siguiente mención de Burgoa sobre uno de los autores de dramas doctrinales más celebrados en el siglo XVI: el dominico Vicente de Villanueva, vicario de Teotitlán del Valle hacia 1560, el que “tenía gran facilidad en reducir a metro poético en la lengua de los indios los misterios de nuestra Santa Fe, y enseñábalos a que hiciesen representaciones de ellas en verso, y como ellos eran los personajes, y los que predicaban en los teatros, fue grande el fruto que con este cebo de las consonancias del verso hizo entre los indios ...”.⁶⁴

Esta referencia nos permite colocar a los *libana* de Villa Alta en un contexto de ejecución e interpretación más polifacético, ya que resulta plausible que estos cantos hubieran sido acompañados por la presencia de actores zapotecos que representaban a los personajes cristianos cuyas vidas se narraban y celebraban en los cantos mismos.

Por otra parte, los misioneros novohispanos poseían una diversidad de opiniones sobre la preservación de los cantos tradicionales en náhuatl.⁶⁵ Si bien fray Diego Durán denuncia un canto en náhuatl presuntamente compuesto en honor a San Francisco como idolátrico, también dice no hallar inconveniente en la composición de cantos en alabanza a señores nahuas. Por otra parte, en el prólogo a su *Psalmodia Christiana* de 1583, fray Bernardino de Sahagún revela su desconfianza del estilo “oscuro” de los cantares antiguos que bien puede ocultar idolatrías, y describe su intención de recopilar tales cantos con las composiciones cristianas impresas en su *Psalmodia*. Sin embargo, como ha señalado Burkhardt,⁶⁶ aún este texto autorizado por el mismo Sahagún contiene una visión nahuatizada y heterodoxa de Jesucristo y Santiago como guerreros mexicanos. La elaboración de los *libana* de Yalalhuacán por dominicos y coautores zapotecos ahora anónimos parece obedecer a la misma lógica de sustitución enunciada por Sahagún, en una escala más reducida: habiendo identificado los elementos prosódicos que, según un grupo de misioneros, caracterizaba a los cantos antiguos en náhuatl y zapoteco, tal vez

se esperaba que los *libana* presentaran un mensaje doctrinal fácil de entender y sustituyeran de forma eventual a los *dij dola* originales.

Resulta irónico el hecho de que los *libana* hayan sido entregados a Nahuatl como un ejemplo de cantos idolátricos: de acuerdo al análisis aquí presentado, los autores de los *libana* tenían en mente una serie de metáforas específicas vinculadas con el culto mariano desde el siglo XII, y seguían como estrategia principal el reclutamiento de expresiones zapotecas que pudieran fungir como traducciones de dichos símiles. Aunque es probable que una lectura detenida por parte de las autoridades eclesiásticas hubiera encontrado una serie de “errores” dentro de los *libana*, una parte importante de su contenido seguía la pauta de modelos de traducción también implementados por Bautista Viseo en náhuatl, y Pérez Bocanegra en quechua. A fin de cuenta los *libana* de Villa Alta son los únicos representantes de un audaz experimento misionero que surgió en un momento anterior en el diálogo de evangelización, cuando los autores doctrinales todavía creían que la sustitución de los antepasados zapotecos y los seres sagrados con entidades cristianas podría lograrse dando al cristianismo un punto de apoyo retórico proveniente de las canciones zapotecas ancestrales.

64. Burgoa, *Poesía histórica*, p. 176. El subrayado es mío.

65. León Portilla, “Hay composición en el lenguaje prehispánico”, pp. 103-106.

66. Burkhardt, “The Anonymous ‘Dios’ Appropriated by the Book”, p. 137.